

Sônia Maria Saura de Godoy

ÉTICA E ESTÉTICA NA COMPOSIÇÃO NARRATIVA DE NADINE GORDIMER

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP - câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.a Dra. Maria Heloisa Martins Dias

São José do Rio Preto — SP

1999



Sonia Maria Saura de Godoy

ÉTICA E ESTÉTICA NA COMPOSIÇÃO NARRATIVA DE NADINE GORDIMER

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP – *câmpus* de São José do Rio Preto, para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Heloisa Martins Dias.



São José do Rio Preto – SP
1999



DEDICATÓRIA

A meus pais, João Saura Garcia e Maria
Bandeira Garcia (em memória), e Jeannine.



AGRADECIMENTOS

à professora Maria Heloisa Martins Dias, pela orientação, paciência e assistência constante no desenvolvimento deste trabalho.

às Faculdades Integradas de Jales pelo incentivo e apoio para a realização do curso de pós-graduação.

Aos amigos que me acompanharam solidariamente neste trajeto.



ÍNDICE

Resumo / abstract.....	1
------------------------	---

CAPÍTULO I

1- Das justificativas e definições: o objeto da análise.....	2
2- Dos procedimentos teóricos, metodológicos e críticos	5

CAPÍTULO II

Nadine Gordimer e o “gesto essencial”: um projeto estético	8
--	---

CAPÍTULO III

Desenredando os fios da narrativa de *Uma mulher sem igual*:

uma trajetória singular	21
1- O espaço como busca de identidade: exterior e interior	24
2- Vozes / posições em tensão: o branco e o negro	49
3- A intertextualidade como móvel da narrativa: citações	74
4- Metáforas e índices: aparência e essência	100
5- A ironia: transparência e opacidade	118

CAPÍTULO IV

“Pertinência e compromisso”: ética e estética tecidas pela ficção	140
---	-----

BIBLIOGRAFIA

1- Da Autora	150
2- Sobre a Autora	152
3- Geral	154



ÉTICA E ESTÉTICA NA COMPOSIÇÃO NARRATIVA DE NADINE GORDIMER

Dissertação de mestrado apresentada por Sonia Maria Saura de Godoy à Universidade Estadual Paulista (UNESP), câmpus de São José do Rio Preto, SP, 1999.

RESUMO

O presente trabalho procura fornecer, num primeiro momento, dados sobre a vida e a obra da escritora sul-africana Nadine Gordimer. Em seguida, tem por objetivo analisar seu romance, *Uma mulher sem igual*, estabelecendo as interrelações que articulam o projeto estético ao posicionamento histórico construído por sua ficção narrativa, mostrando, nesse processo, dois aspectos relevantes para a compreensão de sua obra: a questão da identidade e a questão da alteridade, temáticas presentes na literatura pós-colonial, da qual é uma das mais importantes representantes.

ETHICS AND ESTHETICS IN NADINE GORDIMER'S NARRATIVE COMPOSITION

Master's dissertation presented by Sonia Maria Saura de Godoy to the Universidade Estadual Paulista (UNESP), câmpus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 1999.

ABSTRACT

The present paper tries, in a first moment, to provide some data on the life and work of the South African writer Nadine Gordimer. It also has the purpose to analyse her novel *A Sport of Nature*, establishing the interrelationships which articulate the esthetical project with the historical position constructed by her narrative fiction, showing, in the process, two relevant aspects for the comprehension of her work: the question of identity and the question of otherness, themes present in the postcolonial literature, of which she is one of the most important representatives.



CAPÍTULO I

1- Das justificativas e definições: o objeto da análise

A presente dissertação é fruto de um longo percurso de amadurecimento que teve como ponto de partida um exercício despretensioso de fruição do texto da autora sul-africana e que se transformou, posteriormente, num interesse profundo de investigação e análise à medida que o contato com o projeto estético de Nadine Gordimer se intensificava.

A mudança de foco nas intenções de leitura deu-se, portanto, pela curiosidade e inquietação despertadas pelo conjunto da obra de Gordimer que, com sua relevante produção de escritos ficcionais e não-ficcionais voltados a um amplo universo temático (literatura, política e cultura), merecia ser discutida e analisada. Não foi apenas a predileção particular o motivo central a definir sua escolha como objeto de estudo desta pesquisa, senão também a consciência da importância de sua obra para a literatura, independente da questão do espaço geográfico em que está inserida.

Embora refletindo em seus trabalhos a história do país em que vive, a África do Sul, uma história de horrores produzida por um sistema político impregnado de autoritarismo e poder, instrumentos para a prática e exercício do colonialismo e do imperialismo europeu ali radicado há séculos, esse reflexo significa ao mesmo tempo transparência e opacidade, devolução de uma imagem e afastamento dela para construí-la como outra. Portanto, é um “reflexo” que engloba o gesto duplo de construção e leitura, aproximação e distância.

Por que tomar e abordar ficcionalmente uma história que não é única, ao contrário, assemelha-se a muitas de outros povos e culturas? O que move a autora a recuperar



uma realidade histórica que, em si mesma, parece refratária à penetração? Por uma simples razão: é justamente essa resistência do meio que desafia a visão crítica a buscar formas singulares de representação do objeto, por mais cruel que este se ofereça. Na verdade, o que sua obra polemiza, sobretudo, são as relações humanas, o homem em seu percurso existencial lutando pela vida, tentando entender-lhe o sentido e buscando equilibrar-se numa natureza que ele próprio desequilibrou. Por essa vertente, o texto de Gordimer se desgarrar dos estreitos vínculos com um espaço determinado para adquirir funções mais amplas enquanto arte: incitar o posicionamento crítico, resgatar uma dimensão social para a literatura, desmascarar condicionamentos e preconceitos instituídos, liberar o prazer e o saber como fontes de que se alimenta a escritura, eis os propósitos de uma obra compromissada com esse “texto” universal chamado cultura.

Como uma das representantes da literatura pós-colonial africana, a escritora vai ao encontro de nossas expectativas de pesquisa; o interesse em conhecer seu sistema de expressão, há muito perseguido, justifica-se não apenas pela ótica pessoal que o sustenta como também pela necessidade de diminuirmos as lacunas existentes nos estudos referentes a essa área.

Apesar de traduzida em vários idiomas, de ter sua obra reconhecida internacionalmente e de sua importante militância política na vida pública nacional africana, ao lutar por um sistema igualitário de direitos para todos os povos independentemente de classes sociais ou raças, Nadine Gordimer não é ainda suficientemente conhecida em nosso meio literário. Detentora de vários prêmios renomados como *James Tait Black Memorial Prize*, *The Booker Prize*, *Grand Aigle D'Or* entre outros, além do mais expressivo, o *Prêmio Nobel de Literatura* de 1991, da autora temos apenas alguns romances traduzidos para



o português, permanecendo ainda inéditos aqui seus mais de duzentos contos, ensaios sobre política, literatura e cultura, além de relatos de viagens (esparsamente representados numa de suas obras traduzidas para o português, *O Gesto Essencial*). Assim, contribuir para a divulgação da bibliografia sobre a obra da autora em português, bem como mostrar o significado e importância de sua escrita ficcional para a literatura, é um dos propósitos deste trabalho. Em âmbito mais específico, nosso intuito é examinar uma narrativa em sua estrutura singular, a fim de percebermos as articulações entre a consciência histórica e a escritural.

A definição do romance *Uma mulher sem igual*, tradução de uma das obras mais expressivas da autora, *A Sport of Nature* (1987), como objeto de nossa análise deu-se em função da própria natureza dessa narrativa. Pode-se dizer que esse texto encerra um universo temático amplo e representativo, como que resgatando todo um trajeto de desenvolvimento intelectual e maturidade literária de Gordimer e que, certamente, faz aflorar pontos e contrapontos absorvidos de outros textos, cujas reflexões ganham essa forma de convergência. O resultado só poderia ser uma escritura que se supera a cada momento, mesmo traçando seus impulsos desde o período mais jovem da autora, que não hesita em expor esses riscos. Sabemos que esses riscos não estão só na ficção de Gordimer mas também em nossa leitura crítica, pois temos consciência das dificuldades de se trabalhar com um escritor contemporâneo, cujo *work in progress* é sempre um desafio.

Avessa a qualquer tipo de radicalismo, estrutural ou institucional, a escritora nos oferece em *Uma mulher sem igual* uma narrativa madura que, ousada e corajosamente, desarticula a linearidade do discurso colonial-imperialista sem, contudo, fazer o jogo radical da contra-ideologia. O que está em jogo no discurso narrativo não é uma denúncia explícita ou imediatista da realidade histórica modalizada ficcionalmente, mas uma maneira hábil de se colocar diante desse universo para tratá-lo como objeto de uma representação na qual



procedimentos formais constituem estratégias de sua compreensão / construção. Criar tensões com os sistemas vigentes, exhibir as contradições de uma realidade contaminada por valores impostos, flagrar dissonâncias nas relações sociais e humanas, desvelar e contrapor níveis discursivos, não são propósitos meramente temáticos mas sim técnicas de operação com a linguagem que adquirem também uma configuração semântica. É o que nossa análise procurará mostrar.

2- *Dos procedimentos teóricos, metodológicos e críticos*

Diante de uma obra como a da escritora sul-africana, em que despontam questionamentos de natureza histórica e social (até por força do espaço geográfico em que está inserida), poderia ser fácil a atração por uma abordagem que privilegiasse o contexto cultural. Aliás, tem sido esse o caminho mais natural para o estudo de obras tidas como “engajadas” em determinadas causas ou que servem como “documento” de realidades concretas, o que não é o caso da ficção de Gordimer. Não é preciso discutir aqui a complicada questão do engajamento ou do realismo em relação à obra literária, distantes de nosso foco de interesse no momento; basta nos apoiarmos nas observações da própria autora para ressaltarmos a singularidade com que o universo ficcional se faz, segundo ela. Não se trata de estar engajado ou não, mas de uma condição inerente a todo escritor, para quem “a consciência de seu próprio tempo” formaliza os temas e modela a maneira como ele lida com esse compromisso¹. Essa maneira de lidar com o compromisso que enlaça linguagem e realidade é o que sustenta a obra, afirmando-se como resolução estética singular, na qual

¹ *O gesto essencial*, Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p.133.



os gestos de aproximação e distanciamento se complementam: “o duplo processo, uma identificação e preocupação excessiva com as vidas dos outros e ao mesmo tempo um monstruoso desapego”². É essa dialética que alimenta o processo da escrita: ausência e envolvimento, fidelidade e dissimulação.

Justamente por causa de tais tensões, não se justifica uma abordagem centrada exclusivamente numa *sociologia do romance* ou marcada por um viés ideológico. Nunca é demais lembrar que a dinâmica das relações sociais e das forças históricas só ganha concretude na obra graças à dinâmica das estruturas da linguagem em seu funcionamento poético-ficcional. Uma dinâmica cuja natureza se faz com leis próprias e motivadas por procedimentos internos de construção para produzirem efeitos de sentido.

Assim, como base de sustentação metodológica para a elaboração de nossa dissertação, decidimo-nos por uma abordagem que pudesse operacionalizar a análise da obra literária considerada em seus elementos estruturais (personagens, espaço, pontos de vista, discurso narrativo, etc.), porém conjugados a aspectos semânticos suscitados pelo tema maior de nossa investigação. Em outras palavras, a presente análise deve examinar como se estruturam os motivos em torno dos quais a narrativa se organiza, como se tecem as tensões entre as personagens, como são construídas as suas relações com determinadas ideologias e paradigmas, como a linguagem ficcional funciona costurando o tecido narrativo para trazer à tona substratos ideológicos vinculados ao corpo temático, e finalmente como se exercita o discurso polifônico. Neste último caso, buscaremos apoio nas concepções teóricas de Mikhail Bakhtin, entre outros autores.

Para examinarmos os discursos constitutivos do texto narrativo serão

² *O gesto essencial*, Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p.130.



abordadas micro - e macroestruturas do romance e, para isso, recorreremos a diversos teóricos da linguagem literária, como Julia Kristeva, Jacques Derrida e Roland Barthes, para citar alguns, que darão o suporte teórico na sedimentação de nossas reflexões analíticas. Não é, certamente, nossa intenção privilegiar o campo da teorização ou considerá-la como arcabouço / instrumental a serviço da obra, muito pelo contrário, esta é que orientou nossa leitura chamando-nos a atenção para questões que, aí sim, demandaram o diálogo com a teoria necessária.

Sabemos que um trabalho de cunho científico, como busca ser esta dissertação, não pode prescindir de sustentações teóricas, mas o que tentaremos evitar é o apego a uma abordagem apoiada em inumeráveis classificações e denominações, por vezes impregnada de “trejeitos retóricos”, a insistir em questões polêmicas que, mais do que a reflexão sobre o funcionamento da dinâmica narrativa da própria obra, redundariam na manutenção de um excessivo “retoricismo” teórico.

Buscando privilegiar o objeto como realidade primeira, o próprio romance *Uma mulher sem igual*, nosso intuito é analisar aspectos de seus mecanismos lingüísticos e o funcionamento por meio dos quais surgem à tona os substratos ideológicos circunscritos ao nível profundo da obra. É nesse processo que tentaremos revelar o espessamento da escrita, considerada o espaço simbólico das heterotopias, de que fala Foucault³, em que o narrador pode desenvolver paradigmas diversificados “afastando-se da utopia configurada no sistema de idéias e no sistema de atitudes” vigentes. É nesse sentido dialético implícito no desenvolvimento das heterotopias que procuraremos discutir as diversas temáticas do romance entre os quais, primordialmente, a questão da identidade e da alteridade.

³ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981, p. 7-8.



CAPÍTULO II

Nadine Gordimer e o “Gesto essencial”: um projeto estético

Todo escritor ou pintor honesto deseja realizar o impossível e não precisa de requisitos mínimos impostos por uma instituição, como uma profissão.

Nadine Gordimer

O suposto gesto de afronta à integridade de uma instituição canonizada como a escola, não se resume, em se tratando de Nadine Gordimer, a um mero exercício retórico de contestação mas constitui uma práxis, uma vivência real. Há, neste particular, uma firme coerência entre o dizer e o fazer, entre a teoria e a prática. O vínculo entre essas duas esferas é fundamental para se compreender a obra da autora sul-africana, mas sem que isso signifique a tomada de sua ficção como mero reflexo de atitudes e intervenções na realidade social histórica. O fazer é uma prática de atuação concreta mas também uma concepção de escrita ficcional cujas estratégias formais revelam forte conscientização quanto a seus poderes de intervenção e transformação. Nesse sentido, o *gesto essencial* de Nadine Gordimer, título de uma de suas obras, uma coletânea de textos não-ficcionais organizada e introduzida por Stephen Clingman¹, em que manifesta suas posições como escritora e mulher, funciona como metáfora da atitude fundamental de sua arte: ser portadora de uma *verdade* que se sustenta e se legitima justamente porque tecida das relações necessárias entre consciência social e consciência artística.

Os excertos retirados da obra *O gesto essencial - Literatura Política e Lugares*, de Nadine Gordimer, receberão a sigla GE acompanhada do número da página, para identificá-los dentro do corpo do presente trabalho.



Acontece que nessas relações o que vai despontar não é a categoria da semelhança ou da compatibilidade, não são os acertos ou encontros, mas o contrário: diferenças, desacertos, desencontros, rupturas. A sua escrita ergue-se como realidade que afirma sua independência justamente porque se emancipa de estereótipos, pertençam eles a qualquer esfera: o poder feminino, o discurso das minorias, a representação do social, o compromisso ideológico. Dessa forma, a sua ficção se afirma na medida em que trabalha a dialética entre a aproximação e o distanciamento como móveis para a criação: “*a tensão entre ficar de fora e se envolver profundamente, é isso o que faz um escritor.*” (GE, p.130). É isso o que ela faz.

A aversão pelos “*ângulos agressivos das carteiras escolares e da disciplina*” (GE, p.27) manifestou-se desde cedo na vida da escritora que, ainda no jardim da infância, escapava da sala de aula. O gesto rebelde de fuga era, por certo, fruto precoce de um conhecimento latente que se afirmou, posteriormente, levando à percepção de que “*o mundo é maior do que aquilo que lhe é apresentado*” (GE, p.29). Uma revelação muito semelhante à que foi colocada também por outro escritor, o poeta Carlos Drummond de Andrade, para quem o mundo é vasto, mas mais vasto é o coração que o percebe para além dos limites impostos. É preciso, portanto, perceber essas dimensões que extrapolam o habitual e o institucionalizado, romper com essa capa que protege as coisas contra uma visibilidade inquietante, perturbadora. O que é apresentado não satisfaz, justamente porque dotado de uma verdade e de uma conformação (no duplo sentido: um molde alienante) muito distantes dos “*poderes exacerbados de observação acima do normal*” (GE, p.130), para os quais essa verdade deve ser estranhada, posta em causa. Só que repudiar valores não é uma atitude meramente destrutiva; ela pressupõe a criação de outros valores. Assim, criam-se dois conjuntos que passam a existir em contraponto, intercambiando-se; “*para o artista, esses*

entrelaçamentos se tornam parte das transformações da realidade que compõem sua obra” (GE, p.155).

Na verdade, a intolerância para com a instituição escolar se devia muito mais à sua intransigência para com a imposição de valores cristalizados, operados dentro dela, do que a uma rejeição da formação cultural. Esta, pelo contrário, Gordimer sempre procurou durante seu processo de maturação intelectual e humana.

As fugas empreendidas no externato do Convento de Springs, cidadezinha mineira do East Rand de Johannesburg onde nasceu, denunciavam o anseio pela liberdade, na troca do espaço contido na sala de aula pelos espaços abertos dos *velds* do Transvaal.

Recusando o saber convencional transmitido “modelarmente” nas aulas, Gordimer preferia experimentar outro tipo de saber, o empírico, fruto do contato direto com o espaço natural e seus elementos, como o vento que corria solto nos *velds* e as borboletas brancas, signos de liberdade mas também da fragilidade do ser quando retido. Essa aprendizagem é fundamental, pois lhe fornece mecanismos, mesmo que inconscientemente, que seriam decisivos na construção de seu caráter forte e combativo. Digamos que se trata da incorporação do sentido do concreto, instalado há séculos no continente africano e lhe deixando mazelas profundas, mas que seria vital na luta de mais de cinco décadas a favor da liberdade e igualdade dos negros sul-africanos ultrajados pelo sistema colonialista europeu.

No ensaio “*Uma rebelde e o verão invencível*”, escrito em 1963, contido em *O gesto essencial*, Gordimer fala de sua infância e da relação rebelde que mantinha com a escola:

Na minha rebeldia há apenas um aspecto interessante que parece merecer ser mencionado, por revelar uma característica da personalidade que, a partir daquela época, talvez como uma forma sonhadora de defesa, uma fuga, mais tarde se transformou na prática esperteza subconsciente que me permitiu sobreviver e evoluir secretamente diferente de mim mesma. Eu fugia da escola. (p.28)

As contravenções praticadas contra o sistema escolar, que para muitos significava “uma vida sem muito futuro” ou outras falas desse tipo e que, para Gordimer, significavam uma forma de sobrevivência e evolução singulares, constituíam os primeiros lampejos de conscientização sobre a realidade da sociedade burguesa branca à qual pertencia. Eis porque, na escola, reproduziam-se e perpetuavam-se valores colonialistas que Gordimer viria mais tarde a combater com veemência. A afronta ao sistema se manifestava no ato leviano e subversivo da fuga.

A relutância contra o enclausuramento não poupou, entretanto, a escritora de uma adolescência reclusa. Dos onze aos dezesseis anos, sob suspeita de portar um problema cardíaco, foi submetida à rigorosa vigilância da mãe que a tirou da escola e do convívio com outras crianças. Quando, mais tarde, verificou-se que a suspeita da doença não procedia, Gordimer não se furtou de criticar a própria mãe, associando sua atitude autoritária a alguma frustração em seu casamento.

Mas esse enclausuramento acabou por se tornar um meio propício ao exercício de atividades que solicitam o estado solitário: a escrita e a leitura. Se, como reconhece, “*alguma forma de solidão é a condição para a criação*” (GE, p.130), tal distanciamento só poderia ser produtivo. Stephen Clingman afirma que é, em parte, dessa solidão, “*uma solidão existencial que acompanha a dedicação*” (GE, p. 15), que nasceu o olhar penetrante de Nadine Gordimer. Vale a pena acompanhar algumas de suas reflexões:

Mas será essa solidão apenas uma consolidação de uma alienação social que já existe - uma virtude talvez nascida da necessidade? Ou existirá alguma forma pela qual o produto dessa solidão - a obra escrita - possa assim ter um cunho profundamente social, voltado ao seio da comunidade, e por meio de seus circunlóquios e particularidades vir a ser a contribuição mais verdadeira que o escritor pode oferecer? Até que ponto é possível se manter algum sentido de valor transcendente ao escrever? Basicamente, qual a relação entre a criatividade e a responsabilidade? (GE, p. 16-17)



Como se pode ver, as questões de Clingman acabam ressaltando aquela necessidade dialética de aproximação e afastamento de que falávamos anteriormente. A reclusão solitária não quer dizer alienação, muito ao contrário, o recuo é necessário para melhor enxergar posições e valores a serem denunciados. E a escrita terá sua função social quanto mais se recortar numa esfera onde a linguagem possa trabalhar livre e criativamente suas formas de transgressão.

A própria escritora poderia, com as experiências e transformações de vida adquiridas ao longo de sua maturação intelectual e política, no trajeto de sua própria busca de uma identidade sul-africana -, apresentar algumas respostas para esses questionamentos. A princípio, poder-se-ia entender que a sua solidão se devesse em parte à alienação social. Como evitar o distanciamento herdado pela cor, classe social e origens, sem que se rompa com o paradigma do lugar de onde se observam as coisas? Nadine Gordimer mudou seu paradigma em certo momento e experimentou esse sentimento de alienação. Havia uma diferença entre sua história e a dos milhares de conterrâneos sul-africanos, feita esta de sofrimentos, abandono, desprezo e repúdio exercido por pessoas que pertenciam à outra história, a dos colonizadores brancos. Não se trata, apenas, de uma relação conflituosa entre Nadine e o meio exterior, a realidade sul-africana, mas também de um conflito entre Nadine e o meio ao qual ela pertence; a dialética alienação *versus* conscientização se adensa ao se complementar com a do colonizador *versus* colonizado.

Esse traço componente do *gesto essencial* de Nadine Gordimer, e que é fundamental para se examinar sua escrita, a introspecção, o mergulho em si mesma, buscando recortar-se numa esfera de interiorização e individualidade, possibilita-lhe a percepção do outro, a consciência da alteridade, despertando-lhe dúvidas sobre sua existência identidade. Desse exercício de reflexão, do despojamento e da coragem de desnudar a alma

nasceram, certamente, as primeiras sementes para a escrita.

Assim, a solidão que acompanha a dedicação ao enfrentar as realidades da própria existência no contexto de sua cultura e seu povo é, em parte, responsável pelo aguçamento de seu olhar penetrante e que a levou a se tornar uma pensadora analítica, que observa tudo à sua volta de todos os ângulos. E, na África do Sul, essa atitude de inspeção visual, de observação atenta levou Gordimer a uma maior sensibilidade social e, sobretudo, à consciência de si mesma; uma auto-inspeção que se tornou intensa com o passar do tempo, e que é, sem dúvida, responsável pelo vigor de sua criação literária.

É preciso considerar que se traçou um longo percurso, desde as primeiras investidas em uma linguagem que se propõe ingênua e “comportada” (como os versos que fez num exercício escolar: *“Noble in heart/Noble in mind/Never deceitful/Never unkind...”* (GE, p. 31), até as realizações maduras de sua escrita ficcional, em que a palavra desponta consciente de seus poderes. Trata-se, afinal, da palavra “indestrutível”, como a escritora define em sua obra: escrever é um ato não apenas de protesto, mas de afirmação, e esta é conseguida graças ao uso de palavras plenas, “carregadas de significado” (no dizer de Ezra Pound) e de intenções de significar. Crenças, ideais, críticas, pensamentos, desejos - tudo isso deve tecer um discurso comprometido com sua extrema responsabilidade. Para Gordimer, essa palavra indestrutível, que constitui a *“base da psiquê humana (...) continua a ser uma força que sai voando através das grades à procura da liberdade”* (GE, p.283). É a palavra enquanto instrumento que permite realizar mais uma transgressão: a que desafia o meio opressor, porque se faz como consciência e manifestação de liberdade. É por meio da palavra (escrita ou oral) que a autora veio construindo seu campo de batalhas contra o domínio colonial e todas as formas de discriminação racial, sobretudo em relação aos negros da África do Sul.

Em suas incursões pela leitura, que a levaram de Maupassant, Proust, Kafka, Eudora Welty, Camus a dezenas de outros escritores dos séculos XIX e XX, foi desenvolvendo um *background* sólido e um pensamento eminentemente crítico. Sem dúvida, foi esse *texto* amplo que lhe permitiu analisar seu universo individual e o social, transformando-lhe radicalmente as relações paradigmáticas com seus valores e com a de seu país.

Ler foi, para Gordimer, de um lado uma forma de crescimento intelectual e, de outro, segundo as reflexões de Clingman, uma primeira manifestação de transgressão contra o mundo colonial. O refúgio na leitura possibilitava à escritora fugir das convenções, da prática rotineira de ritos sociais como a escola, as reuniões para o chá, os assuntos de amor e casamento que povoavam os pensamentos das garotas de sua idade dentro da considerada *normalidade* dos valores da sociedade.

Mergulhando com ecletismo nas mais diversas leituras, Gordimer aprendeu a ler seu próprio país através do olhar do outro, das obras de outros escritores analisando suas próprias realidades. Segundo as palavras da autora ², foi possível enxergar melhor as atitudes raciais de seu país graças à obra *The Jungle*, de Upton Sinclair:

When I read about those meat-packers in Chicago I suddenly realized that the blacks working in the mines lived a similar sort of life. These men in blankets, brought directly from the tribal situation, wandering around their native attire many of them with hair covered in clay... when I began to read and think about it, I realized that my sense that they were exotic was completely false. It was the other way around. I was the exotic element.

A percepção de diferenças entre duas realidades que aparentavam semelhanças, a americana e a africana, ajudou a construir na autora uma visão mais madura as tensões entre os dois universos e a necessidade de tratar essas duas culturas não

como excludentes e absolutas, mas, ao contrário, como oposições que devem permutar funções e significados. Sair da esfera egotista e individual do “eu” para poder ver a si mesmo e ao outro com certo distanciamento e relativismo é o exercício mais saudável e produtivo para o ato criador; espaço em que as contradições são postas em jogo pela linguagem.

No jogo de tensões estabelecidas entre os valores europeus de sua casa, legados dos pais imigrantes, e os valores da sociedade negra sul-africana, submetida ao domínio do colonizador, Gordimer passa a ver a África sob duas óticas diversas: a dos brancos e a dos negros nativos. Transitando por esses dois mundos diferentes, nasceu uma questão que se impôs prioritária: a questão de sua própria identidade.

A literatura passa a ser, então, o espaço propício à manifestação de sua inquietude diante das injustiças sociais, das segregações, do *apartheid*, enquanto realidades que entram em choque com o mundo interior, subjetivo. É inevitável a mudança deste a partir da conscientização da escritora e de seu *commitment* com a África do Sul.

Essa consciência, diz Gordimer ter atingido com a prática da escrita. Ao penetrar na essência da linguagem, na fruição dos mistérios da palavra, o elo mais forte entre o ser e o mundo, tornou-se-lhe possível a intimidade para lidar com grandes temas sociais e intelectuais, discutidos tanto em seus ensaios e escritos não ficcionais como na ideologia subjacente a seu discurso ficcional. O que se revela, afinal, em sua obra é uma história de domínio e colonização, geradora de reflexões profundas sobre sua própria identidade, sobre a cultura e a civilização africanas, sobre sexualidade, sobre a difícil arte de se encontrar e de lutar por um espaço como escritora e como mulher.

Entretanto, essa conquista de um espaço em que possa se afirmar como autora está longe da questão do gênero, como ela mesma defende. Assim como outras escritoras contemporâneas, não é o feminino que elas querem impor, ou uma identidade



feminina apegada a valores específicos, mas sim uma consciência crítica que se volta ao questionamento de contextos mais amplos, onde despontam outros tipos de diferenças. Desse modo, totalmente alheia às “*utopias femininas*”³ com seu desejo de redefinir o poder das mulheres, Nadine Gordimer propõe outro tipo de compromisso, erguer a literatura como voz / testemunho histórico. É por isso que “não faz sentido julgar um livro pelo sexo do escritor”⁴, como afirma Norma Telles, ou que “*em literatura, o sexo não importa; é a literatura que importa (...) não existe sexo no cérebro*”⁵, segundo as palavras de Gordimer.

A história de seu universo individual mesclada à história de seu país constrói, de modo peculiar, a forma e a substância de sua visão, traduzidas numa linguagem impregnada de sensibilidade e coerência. Num gesto essencial para com a verdade, Gordimer revela as transformações de sua própria consciência no compasso das mudanças externas na política e sociedade sul-africanas; é assim, então, que a práxis complementa a esfera intelectual, a observação atenta da realidade alia-se à participação efetiva, por meio da militância político-social pró-negros e contra o sistema colonial.

À literatura Gordimer tributa o mérito de descobrir e penetrar no âmago do universo sul-africano em seus múltiplos aspectos contraditórios e singulares: “*E não foram os ‘problemas’ do meu país que me levaram a escrever. Pelo contrário, foi o ato de aprender a escrever que me fez ir afundando através das camadas subterrâneas do ‘estilo de vida sul-africano’*” (GE,p.35).

Suas obras literárias traduzem esse percurso de maturidade; da moça branca temerosa ao avistar um negro, no conto “*Is there nowhere else where we can meet*” (1953), onde é perceptível a problemática do racismo, à mulher branca apaixonada por um negro, no romance *Uma mulher sem igual* (1987), há uma completa trajetória de mudanças. O distanciamento entre as raças cede lugar à identificação entre ambas. O branco e o negro se

mesclando, fundindo-se na policromia das cores, dividindo o mesmo espaço sem que a cor figure como privilégio ou estigma, na comunhão de raças que fizeram da África do Sul o seu lugar. Independentemente da cor, está a questão do homem africano, o qual deve superar, na visão de Gordimer, os limites do próprio espaço: *“Aconteça o que acontecer, já soou a hora do homem na África. Já excedemos toda a criação”* (GE, p.209).

Em outro ensaio, presente também em *O gesto essencial*, *“Onde é que os brancos se encaixam”?*, de 1959, Gordimer já discutia a questão da identidade dos brancos que, como ela, não a relacionavam necessariamente à cor e haviam escolhido a África como espaço ou realidade deles também.

Em suas reflexões, a escritora parece ter chegado a algumas respostas: a África do Sul só pertencerá completamente aos brancos que a escolherem por opção e por amor, àqueles que assimilarem a cultura autóctone, àqueles que forem aceitos pelos negros como irmãos, sem que lhes cobrem urgência nisso. Como ela diz, *“os africanos não cabem em si com o desejo de andar com as próprias pernas. O próprio fato de um branco abraçar a idéia da nova África quase com o mesmo ardor lhes parece uma invasão”* (GE, p. 42). Uma atitude compreensível, que parece se refletir no comentário irônico de Gordimer: *“De nós eles já receberam tanto - não vamos citar a lista inteira, desde gás lacrimogêneo e impostos até os conselhos fraternos - que tudo o que desejam agora é nada”* (GE, p.42-3).

Dessa consciência dos danos que os brancos causaram aos negros é que provém o empenho da escritora com a verdade, a transparência com que sempre procurou marcar seu trajeto pessoal e estético. Na revelação desse paradigma ideológico, essencial para o leitor na interpretação da realidade sul-africana, estão a coerência e autodeterminação com que a autora reitera a crença na luta pela liberdade e igualdade na África do Sul. Mesmo que a busca da verdade acabe por revelar todas as mazelas que sua própria ascendência tenha

provocado, Gordimer persiste nessa trajetória, consciente de que “*a verdade nem sempre é bela, mas a ânsia por ela é*” (GE, p.37).

O ecletismo e a profundidade com que vem imergindo na história do seu país, no *commitment* pela causa africana, fizeram com que muitos a considerassem uma verdadeira intérprete da África do Sul. Uma denominação que procede, pois a autora traça, no conjunto de sua obra ficcional e não ficcional, um verdadeiro perfil de mudanças político-sociais a partir de acontecimentos marcantes da vida sul-africana, como a ascensão do Partido Nacional ao poder no final da década de 40, a situação política e cultural dos anos 50, as conturbadas investidas e subsequente derrota da Resistência na década de 60, o emergir da consciência negra nos anos 70 com o levante do Soweto, que na década de 80 prenunciava a revolução que desencadearia com os negros para libertarem-se do *apartheid*, como menciona Stephen Clingman (GE, p. 13).

Toda a manipulação e jogo de tensões presentes no relacionamento entre brancos e negros são captados de *dentro* da História por Nadine Gordimer que, como co-participante dessa própria História, numa intimidade profunda com a problemática ali existente, discute e questiona o limite entre duas culturas, as transformações advindas do confronto entre elas a traduzir sua própria mudança de paradigmas e a refletir o amadurecimento da consciência da alteridade.

É preciso considerar, entretanto, que a atitude de engajamento da escritora não deve dirigir ou servir de pressuposto para a avaliação literária de sua obra pelo crítico. O engajamento deve ser analisado como constitutivo da própria linguagem, tecido por ela, mesmo porque, conforme Gordimer confessa, foi a partir da escrita, do mergulho em “camadas subterrâneas” do dizer, que a percepção do histórico foi sendo construída e não o contrário. Isto significa reconhecer o vínculo necessário, inevitável, entre a linguagem e a

realidade social, tanto mais consistente quanto mais estiver estruturado nas formas do discurso. Podemos lembrar aqui um teórico como Adorno, para quem a obra de arte realiza a mediação entre o individual e o histórico, o que se verifica até mesmo num gênero como a lírica. Ao discutir sobre essas questões em seu ensaio “*Conferência sobre lírica e sociedade*” (1965), o autor alemão reconhece o papel da formação lírica em trabalhar a dialética das relações entre subjetividade e objetividade, recolhimento no eu e abertura para o coletivo: “a linguagem mediatiza, da forma mais íntima, lírica a sociedade”⁶. Essa intimidade corresponderia, no dizer de Gordimer, às “camadas subterrâneas”, uma percepção interna que se vai engendrando para eclodir como consciência.

Escrever é, para a escritora, uma forma de revolver essas camadas subterrâneas de uma vida aparentemente amorfa, é mergulhar na essência do ser e retirar daí o sopro da criação. Citando Goethe, a escritora revela o processo que induz o ato criador: “*mergulhe a sua mão fundamente na vida, e o que quer que você traga, isso é você, essa é a sua matéria*”⁷. Isso é o que os escritores fazem e essa é a consciência que procuram despertar com sua arte, sensibilizando, provocando, desafiando o leitor, fazendo-o perceber que a escuridão do subterrâneo pode, de repente, ser iluminada pela energia do ser. Nesse sentido, a arte é, para a autora, “*a liberdade do espírito*”.

Notas

- ¹ Stephen Clingman, um dos maiores estudiosos da vida e da obra de Nadine Gordimer, foi o responsável pela organização e introdução da obra *O gesto essencial - Literatura, Política e Lugares* (1988); trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- ² KANFER, Stefan. *Restless White Conscience*. Profile. Revista Time, June 26, 1989. pp. 32-4
- ³ Expressão usada por Norma Telles em seu ensaio: "*Autor + a*", em *Palavras da crítica*. Org. José Luis Jobim. Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp. 45-63.
- ⁴ Idem, ibidem, p. 60
- ⁵ *Os escritores* - As Históricas Entrevistas da Paris Review. Seleção de Marcos Maffei. Trad. Alberto Alexandre Martins e Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 309-13.
- ⁶ ADORNO, Theodor. *Conferência sobre lírica e sociedade*, em *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 206.
- ⁷ *Os escritores* - op. cit., p. 295

CAPÍTULO III

Desenredando os fios da narrativa de Uma mulher sem Igual: uma trajetória singular

Neste capítulo focalizaremos o romance *Uma mulher sem igual* (1989), tradução de *A Sport of Nature*, obra de 1987, de Nadine Gordimer, que será examinado em suas variadas camadas de estruturação e significação da narrativa.

Seguindo as trilhas do gênero romance de formação feminino, mas adaptando-o a uma visão moderna, *Uma mulher sem igual* emprega uma estrutura narrativa episódica, como veremos, para propor um modelo alternativo ao tradicional, substituindo a concentração interior ou a viagem para dentro por uma rebelião ativa, afastamento ou “adaptação” da personagem protagonista da história às exigências situacionais.

Para facilitar o acompanhamento da análise da obra, entendemos ser importante, inicialmente, destacar o plano do enunciado ou a diegese, por meio de um recorte dos fatos, ainda que sucinto, pois o romance de Gordimer não é totalmente conhecido dos leitores brasileiros.

Trata-se da história de Hillela, uma jovem abandonada em tenra idade pela mãe que foge da África do Sul para Moçambique com o intuito de juntar-se ao amante português. Sob os cuidados de seu pai, Len, um vendedor ambulante, Hillela é carregada pelas estradas da Rodésia para acompanhá-lo em seu trabalho. Adolescente, a garota é enviada para um internato feminino daquele país onde passa a viver longe de toda a família, só deixando o local durante as férias quando vai visitar a tia, Olga, uma irmã de sua mãe Ruthie, na África do Sul.

Ao travar contato com um jovem negro, durante o período vivido no internato, Hillela é expulsa dali. É, então, acolhida pelo pai e sua namorada que, não muito depois, tratam de se livrar dela enviando-a para a casa de Olga.

Com Olga, mulher rica e representante da burguesia decadente européia, Hillela aprende a conhecer as convenções do mundo burguês: a vida social restrita às reuniões, salões de beleza, galerias de arte e antiguidades, além da arte de agradar um marido rico.

Pouco tempo depois Olga sugere à sobrinha que “respire” um ar diferente na casa de outra tia, sua irmã Pauline. Na nova família, liberal, de classe média, militante pela igualdade de direitos entre brancos e negros, a personagem experimenta um ambiente oposto ao anterior, o que lhe desperta a consciência e o espírito crítico para novas percepções de mundo, sobretudo da realidade africana.

No entanto, ao se envolver numa relação sexual incestuosa com Sasha, filho de Pauline, Hillela é expulsa do seio da família. Aos dezessete anos e sozinha, a garota passa a perambular por diversas moradias e empregos em busca de seu próprio destino. Torna-se uma mulher sedutora, descobre os encantos da vida, conhece vários homens e transita ativamente por várias partes do continente africano, adaptando-se às múltiplas e contraditórias situações.

No percurso dessa trajetória conturbada de vida, Hillela conhece Whaila, um ativista rebelde negro, por quem se apaixona, com quem se casa e de quem tem uma filha, Nomzamo. Whaila é assassinado e ela se compromete a levar seus projetos políticos avante. Depois de passar pela Europa Oriental e pela América do Norte a serviço das forças de combate rebeldes, a personagem volta em missão para a África, onde conhece o general

Reneuel. Descobre a África e o amor. É trazida de volta pelo general Reneuel como esposa e soberana de uma nação africana, agora independente.

A busca tortuosa e árdua da verdade, a resistência à opressão, os conflitos gerados pelo desencontro entre essência e aparência traduzidos na modalização ficcional, a focalização de um mundo em crise, marcado por um complexo percurso histórico são aspectos que figuram no enredo dessa narrativa que tem como eixo “uma mulher sem igual” do qual irradiam múltiplos vetores de significação. É então que a trajetória da personagem, ou esse nível aparente em que se encadeiam os fatos, precisa ser examinado sob outra vertente de funcionamento, ou seja, o da dinâmica interna da narrativa em operar seus mecanismos de enunciação para exhibir a força construtiva de sua linguagem.

É o exame do processo enunciativo, portanto, que nos permitirá perceber a importância da correlação criada no romance entre dois percursos históricos em permanente tensão: o da própria personagem Hillela e o de um espaço maior, a África do Sul, de que ela é ao mesmo tempo metáfora e representação. Identidade e alteridade, individualidade e historicidade: representar o outro é representar a si mesma, num jogo constante, mas variável de reflexos.

As citações extraídas da obra *Uma mulher sem igual* (1987), de Nadine Gordimer, Trad. Aulyde Soares Rodrigues, Rio de Janeiro: Rocco, 1989, serão identificadas, no corpo do trabalho, pela data 1989, seguida da página referida.



1- O espaço como busca de identidade: exterior e interior

Lusus naturae - Capricho da Natureza. Uma planta, animal, etc., que exhibe variação anormal ou divergência do tronco familiar ou espécie... uma mutação espontânea; uma nova variedade que é assim produzida.

Oxford English Dictionary

O caráter insigne do verbete *Lusus naturae*, usado como epígrafe introdutória do romance *Uma mulher sem igual*, deve-se às virtualidades significativas nele contidas e que possibilitam várias analogias com o contexto da obra. Na caracterização do fenômeno definido há uma referência explícita ao aspecto da identidade ambígua, o que remete a um dos núcleos temáticos significativos do romance. Essa espécie rara, que brota e oferece sua natureza insólita ao leitor, é a anunciação de um texto que tomará como fio condutor de sua narrativa a questão da identidade, uma identidade que rompe com o previsível.

A configuração da *Lusus naturae* é insinuada já nos momentos iniciais do romance, na apresentação da personagem central, Hillela Kim, que, assim como aquela espécie de origem variável, se modifica e se distancia do tronco familiar, revelando também uma procedência ambígua. Ela é filha de mãe adúltera, tem dúvidas sobre a legitimidade paterna, vive separada da família e, nas mudanças que vai sofrendo em épocas e espaços diversos, dela se distancia; cria uma nova identidade, divergente de suas raízes, não conformada a moldes ou sistemas codificados.

Sob o signo da *Lusus naturae*, a questão da identidade se anuncia ainda em outras instâncias da narrativa. Suas características são comuns também a Sasha, primo de

Hillela. Em Sasha se estabelece a consciência de um universo de valores em tensão: de um lado os do paradigma de sua família branca, unida e pretensamente liberal que, dissimuladamente, sob o argumento da *tutela*, exerce os horrores da opressão impondo aos negros suas regras de comportamento; de outro lado, num contraponto polifônico, compartilha do paradigma do outro, dos oprimidos com quem vivia numa escola multirracial na Suazilândia. Ao renegar, posteriormente, os valores de seu paradigma original para assumir os da linha oposta, Sasha se transforma e se distancia de sua ascendência.

Também na identidade singular, inapreensível, do próprio macrocosmo em que as personagens e suas ações se situam, a África, as marcas da *Lusus naturae* podem ser identificadas. O continente africano detém a característica exótica desse corpo: a ambigüidade. É um território constituído de uma multiplicidade de etnias, o que lhe oferece uma origem indefinida; sofre mudanças contundentes em seu percurso histórico, decorrentes das invasões colonialistas e imperialistas européias e, com isso, vai-se distanciando de seus valores culturais tribais primitivos e autóctones, pela força das influências externas.

Por seu caráter multígeno, a *Lusus naturae* instaura sua carga polissêmica ainda no âmbito da escritura do romance: a ruptura sugerida pelo signo definido na epígrafe acaba por realizar-se na própria concepção estrutural e composicional da obra. O processo de desfamiliarização ou desvio de padrões estabelecidos para a afirmação de uma composição singular, anticonvencional, tem a ver com uma atitude subversiva em relação a uma modalidade de literatura, a do imperialismo. A obra irrompe e afirma-se como corpo contrário às convenções estabelecidas pelo determinismo paternalista dos homens que, segundo Greenstein¹, tendem a marginalizar a mulher branca, sonegando-lhe o direito de assumir-se como herói da história, papel restrito ao sexo masculino. Assim, embora a heroína da história, Hillela, seja usada para reescrever um mito que enfoca o universo masculino, atributo da

literatura referida, ela o faz de forma a romper com o paradigma familiar convencional, em termos femininos, em que a mulher é sujeita, involuntariamente, às funções para ela determinadas pelo sexo oposto. Explodindo esse cerco repressor, Gordimer impõe uma figura feminina como protagonista bem ao tom da adjetivação que o título adaptado da obra original, *A Sport of Nature*, coloca em evidência: *uma mulher sem igual*.

Embora o título da obra, em português, possa, eventualmente traduzir uma conotação sensacionalista de uma mulher envolta por uma aura de sedução, essa não é, certamente, a intenção expressa pelo título original, em que é perceptível o sentido camaleônico do indivíduo que se transforma e se adapta às exigências ocasionais.

Não é, entretanto, o caráter superlativo que a autora pretende destacar em relação à mulher, mas a singularidade de um ser que se recorta para assumir os traços (e também os riscos) de sua individualidade desconcertante. A preocupação não é com a igualdade ou a diferença em relação ao outro, mas com um caminho próprio para a construção da liberdade, para tanto minando todas as formas de sujeição ou submissão e determinismo, afirmando um distanciamento próprio à essência *mutantis* da *Lusus naturae*. Nesse processo, parece se instaurar uma nova modalidade de realismo ou uma nova forma de representação da realidade (lembramos Auerbach, em *Mimesis*), segundo a qual uma nova personagem passa a ocupar o espaço central da obra e a exercitar seu foco de observação para construir o universo ficcional. Se a literatura realista, conforme analisou Auerbach, corresponde a um momento em que pela primeira vez a classe desfavorecida atua como o sujeito da narrativa e não como objeto de referência apenas, essa abertura acabou por preparar ou levar a outras, que a narrativa moderna soube aproveitar. Voltaremos a essa questão posteriormente.

Extrapolando os limites do romance e colocando a identidade como peça móvel e oscilante, Nadine Gordimer desafia o meio e desequilibra as posições estáveis e

habituais, como se incorporasse, também, as características próprias do ser *mutantis* epigrafado no texto. A identidade ambivalente, em que se confundem uma herança cultural européia e a naturalidade sul-africana, funciona como alimento de um espírito inquieto e em conflito permanente para o qual só há uma saída: viver as contradições como necessárias ao processo de amadurecimento. E mais ainda: viver o desafio da posse de uma identidade nativa, concedida ao negro e sonogada a si mesma como branca. Pelo distanciamento de suas raízes européias realizou a integração com a identidade escolhida, a sul-africana. Como se vê, a tensão dialética entre o afastamento e a proximidade vivida pela escritora é um traço essencial, não apenas de seu universo cultural, mas também de uma escrita que dele se alimenta e o transforma em comportamento estético.

A visão bipolar decorrente de dois paradigmas distintos, o europeu e o africano, constrói uma nova consciência político-social apreensível no arcabouço do jogo de tensões estabelecido pela estrutura dialética entre diferentes valores culturais: a questão da identidade que, como afirmamos, institui-se numa das esferas essenciais do romance *Uma mulher sem igual*.

Numa técnica incomum, em que o narrador parece exercer a função de um *cameraman*, a perseguir os passos da personagem central, Hillela, ao focalizar sua trajetória desde seu abandono precoce na infância até a vida adulta, a obra executa a história biográfica de “um sujeito evanescente através de suas múltiplas mudanças de identidade”² que, num processo metonímico, figurativiza as sucessivas transformações ocorridas no decurso histórico do continente africano.

Se considerarmos o fato de a heroína se marcar por uma natureza problemática, cujo percurso existencial vai se traçando de acordo com as mudanças das circunstâncias históricas e atendendo ao propósito de transcender sua individualidade em

busca de uma consciência coletiva, poderemos encontrar nessa configuração narrativa traços de uma vertente sociológica de cunho marxista. Não é demais ver que essa correlação (ou “homologia”, no dizer de Lucien Goldmann) corresponde ao substrato social da obra, nascido do exercício dialético entre distintos valores culturais e do confronto entre a história do colonizador e a do colonizado. Entretanto, seria reduzir as possibilidades de significação do romance de Gordimer essa atitude de moldá-lo à perspectiva sociológico-marxista, o que, aliás, foge aos propósitos deste trabalho. Uma coisa é atentar para esse conteúdo gerador de núcleos de sentido como elementos prévios e exteriores ao universo narrativo, outra, que é a que nos interessa, é atentar para a construção ficcional do processo enunciativo por meio do qual esse conteúdo vai gerando sentidos e desencadeando funções simbólicas.

As transformações vivenciadas por Hillela, por meio de lacunas e silêncios que permeiam sua história de vida, refletem ficcionalmente as histórias de heróis reais e, especialmente, o protótipo do herói mítico masculino: o aventureiro destemido, desafiador de convenções, em sua trajetória de lutas em defesa de seus domínios, percorrendo espaços perigosos e retornando à sua pátria triunfante. Uma analogia implícita no subtexto mítico referenciado na diegese narrativa permite que se estabeleçam relações mitológicas com personagens das tragédias gregas e dos contos de fadas, como veremos em outras ocasiões da análise da obra. As discontinuidades na experiência pessoal da personagem numa sociedade fragmentada correspondem também às discontinuidades realizadas na estrutura da obra de arte.

As experiências vividas pela escritora numa sociedade dividida levaram-na à subversão das convenções eurocêtricas do romance, rompendo com o exercício de mandatário branco nas artes e questionando sobre “*Quem é qualificado para escrever sobre quem?*”³. Indagando sobre *De quem é a história?*”, Gordimer faz, como interpreta Judie

Newman, uma reavaliação pós-moderna da poética narrativa e procura formas ficcionais que associem as culturas nativas às européias, estabelecendo um contraponto entre intérpretes brancos e negros, “protagonista masculino e feminino; empregando enredos duplos que reajustam a relação entre contexto social, texto e subtexto; pela reconstrução do leitor implícito; e interrogando a lingüística de voz cultural sul-africana”⁴.

Dentro do contexto temático pós-moderno, a sentença de abertura do romance anuncia a tensão fragmentária do ser: *“Em algum ponto da viagem a menina despiu um nome e reaparecia com outro (...) ela despejava Kim com o chapéu de palha do uniforme escolar para o bagageiro e se vestia de Hillela (...) Que nome era aquele? Não sabia, não podia dizer”* (1989, p.9).

Através do processo metonímico, o despejar do uniforme concretiza outro despejar, mais intenso e mais abstrato: a carga opressora do espaço do internato é retirada juntamente com o chapéu e o nome para assumir outra condição bem mais agradável.

Kim, depois Hillela Capran, mais tarde Hillela Kgomani e também Chiemeka e, posteriormente, uma face na plataforma política conhecida simplesmente como a esposa do Presidente, é apresentada ao leitor não como uma personagem estável, mas sim num processo de (re) construção permanente, um sujeito que vai incorporando uma diversidade de papéis e personalidades e, por isso, surpreendendo a si mesma e ao leitor por esse modo “esférico” (“redondo”, segundo Forster) de se oferecer à leitura.

A mudança de nomes, caracteriza a fragmentação do *eu*, que se presentifica como identidade móvel, levando a personagem a assumir múltiplas faces e, nesse sentido, revela o mesmo processo germinal indefinido e instável da *lusus naturae*, renunciando as mudanças que funcionarão como molas propulsoras do engenho narrativo.

Por meio do discurso indireto livre, procedimento constante ao longo da obra, o qual acontece na instância enunciativa pela (con)fusão de vozes da terceira e primeira pessoas enunciantes, há o obscurecimento de um narrador onisciente para a intromissão da voz da personagem, acentuando-se seus questionamentos. Tal recurso discursivo revela a busca de autoconhecimento dessa personagem, porém tecido de hesitação e certeza, ambas necessárias a esse jogo criado consigo mesma. Entre Hillela e Kim, por exemplo, parece criar-se uma distância que só mesmo a consciência lúdica do narrador, assumindo a voz da personagem, pode preencher: *“Mas era a única Hillela entre Susans e Clares e Fionas. Que nome era aquele? Não sabia, não podia dizer. O que dizia, sem um momento de hesitação, era que sempre a chamavam pelo segundo nome, Kim.”* (1989, p.9)

Como podemos ver, o caráter híbrido do discurso reflete o jogo entre hesitação e certeza vivido pela personagem que questiona sobre sua identidade, ao mesmo tempo que procura firmar-se nos limites de um nome, Kim. Ou, melhor ainda, procura firmar-se no modo interrogativo com que vê a si mesma, por meio de uma ironia que tenta disfarçar a hesitação.

Na verdade, o que se estabelece como questão, o nome como diferenciador de identidade, não passa de um subterfúgio para a reflexão de um tema maior: uma denominação ou registro numérico são categorias de ordenação social mas que não revelam, por si mesmas, nenhuma informação ontológica. Pela vertente conotativa do discurso, torna-se possível inferir que o legado de um nome não encerra em si a constituição ôntica do indivíduo, pois que esta se funda na construção do caráter, pelo processo do autoconhecimento e desvendamento do universo interior, pelo escrutínio das ansiedades e inquietações, que levam à percepção da existência do outro.

Eles a amam. Dizem que a amam. Len quando fazia a expedição necessária da Rodésia porque aquele menino era mestiço, Olga quando a entregou para Pauline, Joe – querido Joe – quando deu o dinheiro para fugir deles. Quando chamou o filho de bastardo porque nada foi dito naquela cama, nada sobre o amor ao próximo, sobre o amor à família, nada sobre amor fraterno, mas estava feito. Amou, deixou amar. Usou o que tinha para amar, sabia? (1989, p.155).

A necessidade da personagem em se apoiar nos outros para ver e falar de si mesma (“eles” dizem amá-la), isto é, a maneira indireta de relatar o posicionamento dos outros em relação a ela própria, a reiteração do pronome “nada” funcionando como registro que denuncia a não fixação de sua própria voz, o teor intimista que se infiltra no discurso (“Joe - querido Joe”) e a interrogação final que faz (para si mesma?), tudo isso transforma o discurso narrativo numa fala extremamente ambígua. A visão que Hillela tem de si mesma só pode se construir por meio desse cruzamento de posições e reflexos projetados num circuito em que se mesclam aproximação e distância, conhecer e desconhecer.

De um nome estranho, Hillela, recebido em honra a um avô sionista, ao ser mudado para Kim, a personagem assume uma coloração colonial no universo das Susans, Clares e Fionas no internato para meninas brancas, na Rodésia, onde morava. Note-se a maneira singular com que a linguagem retrata a diferença de *status* representada pelos dois nomes. Vestir-se de Hillela significa (in) vestir-se de outro poder, assumindo a diferença propiciada pelo nome, ser “a única Hillela entre Susans e Clares e Fionas”. Isto é: ser singular entre tantas iguais, mesmo desconhecendo a origem desse nome que lhe soava estranho.

Outros fatores, além da origem ambígua, atuam como instrumentos operadores do distúrbio da identidade de Hillela. O fato de pertencer a uma “religião” judaica, somado à condição de branca de ascendência européia e a naturalidade africana,

criam um amálgama de traços disjuntivos, pertinentes a paradigmas distintos, que impedem o processo integralizador do ser. Transformando a existência num devir que experimenta suas possibilidades múltiplas de ser, a personagem Hillela Kim não sedimenta nem a identidade européia, nem a africana, mas sim uma outra, ao mesmo tempo afirmação e negação das anteriores. Para aproveitarmos a trilha proposta por Jacques Derrida, digamos que a personagem existe num vácuo cultural em que a desconstrução é o caminho para novas construções de sentido. Ausente um centro ou uma unidade do ser, há que trabalhar os estilhaços ou fragmentos como dados positivos para a afirmação de si mesma. Apagando rastros e traços identificáveis de sua origem, o que a personagem busca é uma história (e escrita) em que vários fios se cruzem, desobrigando-se de valores fixos e preconceitos. Por outras palavras: o que constrói é um processo de conhecimento feito simultaneamente de perda e (re)encontro. Ou, dialogando com Derrida: trata-se de uma história que se oferece como “*errância*”, isto é, como desvio, equívoco, descentramento, obliquidade⁵. Para Hillela Kim, essa “*errância*” é o mais legítimo modo de ser, ou pelo menos, a forma historicamente possível de existir. O abandono, os deslocamentos e a alternância de *lares* - a casa do pai, o internato, as casas das tias Olga e Pauline e os demais espaços percorridos pela personagem - tecem, com os conflitos de valores entre os diferentes paradigmas e a ruptura de laços emocionais e afetivos vivenciados pela protagonista, a tensão fragmentária que resultará nas *mutações* sofridas por ela.

Apresentada à mãe através de uma fotografia que lhe é dada pela tia Olga, desenha-se na consciência da personagem, pela ótica do narrador, uma figura difusa e incompleta:



Um rosto composto de maneira estranha a ela: o cabelo enrolado como um pergaminho nos dois lados da cabeça e também acima da testa, lábios bem- feitos, brilhantes como piche derretido.(...) Os olhos eram o único detalhe que remetia a uma realidade conhecida; olhos de uma mulher mirando-se no espelho (...) A mãe terminava nos ombros. Ombros quadrados dentro de um casaco com enchimentos lapela larga. (1989, p.10)

A manifestação de estranhamento provocada pela fotografia vem justamente da composição que enquadra a imagem, enquadramento não apenas exterior ou plástico mas também inerente ao próprio ser retratado: a imobilidade, o distanciamento, a gravidade dos traços vitorianos, a aparência autocentrada e elevada, o exótico da roupa - tudo isso parece *congelar* a figura materna, suspendê-la numa esfera própria a que a personagem não teria acesso.

O que emerge do retrato da mãe é a imagem de alguém distante, focalização que reflete o intuito de trivializar o conceito de idealização da figura materna, “símbolo universal do fundamento originário e da segurança”⁶ e de intimidade; constrói-se, assim, uma visão contrária àquela tradicional e sacramentada, despontando na narrativa como uma consciência nova que desmascara o anacronismo dessa figura num contexto em que a instituição familiar é redimensionada em suas estruturas funcionais.

Estrategicamente distante da menina e esvaziada de dados biográficos, ou melhor, surgindo como ser desreferencializado, já que não era conveniente a revelação de sua vida desregrada, a mãe se reduz a uma simples figura, em sentido literal, icônico. Ao apagamento de seus traços sucede um *preenchimento* dessa figura, de acordo com as conveniências de seu entendimento. A mãe passa a ser, afinal, “uma mulher”, em que o emblemático artigo indefinido generaliza, ao invés de firmar a individualidade. A perda de individualidade também transparece na forma com que é terminado o retrato da figura: “*a mãe terminava nos ombros*”, como se ela não pudesse ser vista como um todo ou um ser por

inteiro, e sim apenas como essa forma que acaba grotescamente. Assim, o segmento “*olhos de uma mulher mirando-se no espelho*” encerra a imagem comum a qualquer mulher imersa no enigma de sua busca, conotando a simbiose da dicotomia *olhos* e *espelhos*, uma característica inerente à própria mulher à procura de sua real identidade, renegando a que lhe foi imposta. Uma imagem que se repetirá em Hillela num momento posterior da narrativa:

Hillela não adormece mais no cabeleireiro.

Um queixo de ângulos bem definidos, a boca levemente prognata e os lábios cheios (...) As maçãs do rosto acentuadas nos cantos dos olhos, sublinhava-os, dando-lhes uma forma amendoada. Mas é difícil olhar nos olhos. São a própria escuridão; sobre eles estende-se uma tênue película de cores que parece nadar numa poça de óleo escuro derramado no chão da garagem. Reagem sob a própria visão, como pupilas à luz do oculista; mas duplamente: a alteração observada é sentida também como uma mudança de foco. Nada pode ser mais exato do que uma imagem vista por si mesma. (1989, p.13)

O trecho citado, como outros com características semelhantes, que aparecem no romance, vem destacado graficamente por caracteres em *itálico*, e essa diferença parece sugerir um estado de mudança, uma transformação que se opera também em nível semântico que o artifício lingüístico coloca em destaque. Assim como a mãe, a personagem Hillela tem sua imagem recortada e observada por uma ótica que mistura a visão de fora com a de dentro: a de um narrador que vai minuciosamente compondo detalhes de sua figura e a da própria personagem que se olha. Exatidão e indefinição se conjugam nessa tomada, mas o que desponta é o encantamento com a imagem observada, tanto mais atraente quanto mais desafiadora e misteriosa. À medida que a descrição prossegue, tem-se a impressão de que a imagem ganha realidade própria, projeta-se para além de quem a observa, ganha movimento e “exatidão” pela força com que se impõe ao olhar. É o que a afirmação final vem comprovar: “*nada pode ser mais exato do que uma imagem vista por si mesma.*”

Os olhos, tradicionalmente tidos como o *espelho da alma*, e o espelho, refletor da turbulência interior, compõem o mecanismo do espelhamento da dúvida que, na caracterização da questão da identidade, acaba por construir um dos substratos mais freqüentes nos esquemas ideológicos do feminismo: a expressão das formas de consciência, dos papéis e da sexualidade da mulher.

A identificação truncada com a mãe se estende nas sensações de dúvida quanto à legitimidade paterna, em que esta passa a ser problematizada:

- *Sasha, você acha que eu pareço portuguesa?*
(...)
- *Mas por que portuguesa?*
- *Ela teve um amante português.*
- *Mas você já era nascida, tinha dois anos, sua boba.*
- *Podia ter acontecido antes. (1989, p.39)*

Nessa indagação sobre a autenticidade da composição familiar, a família como esteio sustentador de uma unidade social é colocada em causa. Se minada a microestrutura social, isto é, a família, também a sociedade como macroestrutura ou espaço das relações humanas no convívio mais amplo estará comprometida.

Ao redescobrir a mãe, Hillela não faz a tentativa de recuperar o relacionamento há muito abandonado entre elas e nem tenta descobrir a verdadeira identidade de seu pai, pois fizera da causa política a sua casa, a sua família.

Os olhos: era a hora de fazer a pergunta. Mas não tinha mais importância agora o fato de ser filha de Len ou de Vasco. Abandonado ou desertor, ambos haviam partido. Não precisava inventar uma razão para seu tipo especial de existência, acolhida entre antiguidades ou dormindo com o primo (o sangue é o mesmo), quando para ela também, tudo que tinha acontecido tornava impossível a existência do que deixara para trás. (1989, p.323)

Acostumada a deslocamentos, ela aprende a se mover por sucessivos postos por razões políticas e desse empreendimento constrói sua meta de vida. A causa política como substitutiva de um lar redimensiona e desloca a questão individual para a esfera social.

A estratégica colocação de um dos temas polêmicos da história ocidental contemporânea, as relações familiares e a dessacralização de um ritual fundado na tradição religiosa cristã; a ironia em torno do casamento burguês bem sucedido, ilustrada nas falsas aparências do relacionamento conjugal de Olga e seu marido, Arthur, além de uma estrutura desafiadora na relação de Hillela e seus maridos negros africanos, são pontos temáticos que figuram na obra de Gordimer, focalizados sob a ótica da mulher.

As questões do universo feminino, circunscritas ao âmbito da identidade, disseminam-se por toda a narrativa, costuradas por uma linguagem singular que questiona toda uma estrutura social montada nos moldes do paternalismo. Desde a ruptura com o modelo da literatura colonial, conforme afirmamos, que privilegia o homem como herói aventureiro, até as subversões aos valores do domínio masculino. A estrutura familiar e o papel da mulher nessa instituição; a questão da sexualidade, antes tabu; a busca de nivelamento de direitos e a afirmação de uma categoria feminina de valores que culmina na retomada ou reapropriação da linguagem, do direito de livre expressão, são temas que despontam na narrativa, porém, importante é ressaltar, só passam a figurar porque construídos esteticamente no posicionamento assumido pelo discurso ficcional, por meio de metáforas, alusões, ironias e eufemismos. É esse “engajamento” tecido na linguagem que se questiona o discurso manipulador de censura exercido pelo domínio masculino.

Atributos ditos femininos, que envolvem a dependência e a passividade, são discutidos e revertidos na figura da protagonista Hillela Kim. A submissão, a irracionalidade, a frivolidade, a vaidade, a fragilidade emocional e física sempre atribuídas à mulher são aqui



ironizadas e desmistificadas, como ocorre, por exemplo, numa carta de sua mãe, Ruthie:

Tive um marido, tive uma filha. O que significa isso? Foram coisas que me foram dadas. Mas com você eu faço coisas. Estou consciente do meu corpo, presente cada vez que você me toca, e presente cada vez que toco em você. Minha língua na sua orelha, na penugem da sua axila no seu traseiro. Oh, meu deus Vasco, meu Vasco, o sabor do seu corpo. (1989, p.59)

Nesse depoimento subtraído de uma carta de Ruthie, mãe de Hillela, ao amante, há uma referência a um dos tópicos predominantemente feministas: a oposição conceitual entre a *prostituta* e a *rainha do lar* que estigmatizou a mulher por anos a fio. Ao renegar o papel de sustentadora do alicerce familiar e desejar ser apenas mulher, a personagem “dirige seu ataque não só contra toda a estrutura moral em que se apoiam a família e a sociedade, mas principalmente contra o princípio de autoridade que a sustenta”⁷. Por conseguinte, os sentimentos de culpabilidade e de auto-compaixão que poderiam envolver o relacionamento extraconjugal cedem lugar à prática consciente, racional dos desejos; é a decisão de tomar as rédeas do próprio destino, de reapropriar-se do próprio corpo, de si mesma.

Assim, nas bases do léxico dessa linguagem que ousa nos signos, nos jogos das relações contextuais e sintagmáticas, as palavras traduzem o clima de tensão, os conflitos e contrastes em que a prática da autoconsciência se realiza, sendo filtrada e reavaliada sob a vertente de um novo paradigma. A imagem da tomada de consciência, levada pelo desejo de destruição de preconceitos e estigmas, é metaforizada no discurso por uma linguagem que não recua, nem se sente acuada, ao contrário, se abre aos riscos de sua exposição, desnudando limites e segredos da sexualidade. Se essa linguagem ousada e exposta transparece nas cartas

de Ruthie, o que parece razoável pela própria personalidade que marca esse gênero de escrita, também no discurso do narrador acoplado à ótica da personagem Hillela a ousadia se faz presente. Isto se patenteia na passagem imediatamente seguinte ao trecho da carta citado anteriormente, em que o tipo gráfico não está em itálico como no trecho anterior: “*A mesma, a mesma. Todas as sensações vivas no corpo, nos seios, nos lábios, na boca e na vagina, no tórax, coxas, tudo eletrificado, a antena de cada pêlo ereta. Uma sede da pele*” (1989, p. 59).

É como se entre a leitura da carta de Ruthie e o registro de suas impressões, por Hillela, não houvesse diferença, instaurando-se em ambas um círculo de correspondências ou a mesma “eletrificação” sensual diante do outro, uma “sede” da pele / corpo não só do ser amado mas do próprio mundo, corporalidade que deve ser experimentada com o máximo de intensidade e prazer.

O despertar da sexualidade em Hillela despoja, tanto a família conservadora de Olga, quanto a liberal de Pauline, de seu moralismo. Seu comportamento sexual irreprimido, a relação *incestuosa* que teve com o primo Sasha, constituem-se, na verdade, num ato emblemático de um futuro estado de independência, além de repropor e redimensionar o lema - chavão irmandade e amor. Ao atentar contra a crença teórica de Pauline na irmandade, Hillela é expulsa do seio da família.

Desviando-se dos laços familiares, a personagem desafia a ordem dominante, criando um novo modo de ser que rompe com os sustentáculos de valores que reproduzem a permanência de estruturas patriarcais nos diferentes grupos familiares.

A conquista dos laços *amante e irmão* Hillela vive em sua união com um negro, Whaila. Lutando por uma causa comum, eles combinam compartilhar um mesmo espaço: a família como solidificação do nacionalismo africano.

É na composição do macrocosmo sul-africano que se manifesta, através de um enlace com o ser feminino, o microcosmo do amor, em especial o amor familiar que vai redundar numa história de amor pátrio e que faz, metaforicamente, a ponte de ligação entre o individual e a política nacional africana. “Whaila entende o imperialismo em termos familiares, como originado na interrelação de monarquias do século XIX (todos da mesma família, não eram? Primos, tios) e então com a economia nacional estrangeira formando a família aumentada do Oeste”.⁸

O território africano passa a ser a tela onde valores antagônicos desenham com a tinta narrativa um mosaico de acontecimentos históricos que envolvem vários lugares e momentos de sua história: da década de 1950, sob o domínio imperialista europeu, a história de algumas etnias, o *apartheid*, os movimentos de consciência negra até os momentos de libertação da África negra.

A habilidade de Gordimer na análise sensível de fatos, na sustentação de uma dialética tensa entre o individual e o coletivo, enveredando nas questões sociais e ideológicas da África através dos contornos da vida privada de uma personagem, Hillela Kim, faz com que a história aparentemente insignificante de uma jovem, em sua trajetória polêmica de vida (num trauma pessoal que permeia todo o enredo narrativo), encubra uma metáfora política que investiga a relação de amor e poder; a união da mulher e a terra e a exploração de ambas, em que a culpa sexual funciona como um substituto para as culpas coloniais.

Se buscássemos em modelos arquetípicos dos contos de fadas uma correspondência para o processo de transformação da personagem, teríamos que sua trajetória vai da condição de *Gata Borralheira* à de *Cinderela*, oferecendo-se estes “mitos” como suporte figurativo da transformação africana: no universo das tensões conflituosas da personagem estão as marcas das mudanças históricas do país.

A viagem empreendida pela personagem retrata um panorama geográfico e político que toma como ponto de partida a África do Sul, passando pela Tanzânia e África Oriental, funcionando como uma metáfora das mudanças interiores ocorridas com ela. Como a África, Hillela experimenta momentos conturbados em sua história, marcados pela necessidade de afirmação de um estatuto próprio, não conformado aos limites em que se inscreve. A atitude de desafio permanente não se impõe apenas como resposta de uma jovem em busca de valores pessoais e em atendimento a uma natureza rebelde, mas também como resposta de uma consciência cultural que vai amadurecendo suas relações com o meio. Digamos que se trata, mais uma vez, de uma relação de homologia, pois o que está em jogo são aproximações marcadas por uma semelhança na dinâmica dos processos, mais do que pelos conteúdos ou valores dos dois universos colocados em confronto.

Através da busca de um lugar, de seu lugar pessoal no mundo, Hillela toma contato com a consciência política. A transformação e conseqüente amadurecimento da personagem ocorrem graças à sucessão de famílias, ora como filha substituta das tias Olga e Pauline, que a rejeitaram, ora através de caminhos alternativos como dançarina go-go, vendedora ambulante, secretária e amante de um jornalista branco, andarilha na África Oriental, passando pela condição de *prima*, *irmã* e governanta da família de um diplomata belga de quem acaba se tornando também amante.

Apego e desapego, pertença e não-pertença são categorias por meio das quais a personagem exercita sua existência, aprendendo com os riscos, mas também com os efeitos produtivos dessa dialética. Atuando com diversos papéis, o que conta para a personagem é entregar-se à práxis, ou seja, assumir o corpo-a-corpo com a realidade concreta, seja esta qual for. Como personagem moderno, Hillela recupera o estatuto romanesco do “herói problemático” que, na concepção de L. Goldmann, tem sua trajetória de vida em meio



a uma busca de valores autênticos numa sociedade de valores degradados, diante da qual a única possibilidade de sobrevivência é a adaptação, não importa por quais artifícios. Nisto, ela era exemplar: *“Hillela era mais de que mestra na arte da adaptação”* (1989, p. 378). Modificar-se implica modificar também os outros, num jogo mútuo de choques e descobertas, um heroísmo que se faz com ganhos e perdas, autenticidade e inautenticidade, sinceridade e fingimento. Essa necessidade de adaptação caracteriza, na definição de Goldmann, a “personagem problemática”, concebida não como aquela “que cria problemas”, mas como “um personagem cuja existência e valores o situam perante problemas insolúveis, do qual ele não é capaz de adquirir um consciência clara e rigorosa”⁹, daí o sentido de ajustar-se às situações.

Posteriormente, como esposa de negro militante da libertação sul-africana, Whaila Kgomani, Hillela torna-se, por ironia, a mãe esperançosa de uma família “arco-íris”, uma família colorida, com os filhos mesclando as cores negra, do pai, e branca, da mãe, uma família centrada em si mesma e fundada numa história de amor perfeito, harmonioso, de acordo com uma visão clichê, mas que se desmancha com o assassinato do marido em Gana. As peripécias subseqüentes da personagem na Europa levam-na para a América do Norte, numa curta reintegração em um modelo nuclear familiar americano para, depois, retornar à África como uma das esposas do presidente negro General Reneuel. Com este, tendo inventado um universo não arco-íris, Hillela conquista sua independência pessoal que, metonimicamente, representa a liberação da África do Sul.

Dessa variada e rica história de vida que a personagem constrói ao longo do percurso narrativo firma-se a sua identidade como mulher, como militante política e, sobretudo, acontece seu (re)encontro com as raízes africanas.

Mas Hillela não foi introduzida na sua família africana, ela organizou-a ao seu redor. Dela é o centro não matrilineal ao qual ninguém se opõe porque ninguém sabe que pode existir. Hillela o inventou. Essa não é a família arco-íris. (1989, p. 338)

É interessante notarmos a inversão de direções proposta pela consciência inquieta da personagem em suas relações com o espaço familiar: não é ela que se introduz em um sistema, como se vinda de fora, mas é a partir dela que os outros se organizam e se adaptam, sem perceberem a força desse centro.

“A família arco-íris”, segundo a ótica de Hillela, corresponderia à ilusão de um sonho pessoal e condicionado às expectativas previsíveis. Entretanto, Hillela compreendeu que *a única família*, o único amor que conta é o que se deve ter com as massas famintas, e, nesse sentido, podemos ser levados a relacionar essa situação com a compreensão reichiana, pela tentativa de ligar os movimentos políticos de esquerda com a defesa de uma liberdade sexual, como vê Subirats¹⁰. Talvez pudesse haver aí uma conexão entre a psicanálise e os movimentos sociais contemporâneos, com suas políticas, ideologias e organizações, isto é, uma vinculação com a crise geral da época.

Embora não seja nossa intenção enveredar por esse enfoque psicanalítico, mas tê-lo apenas como ponto de referência, podemos observar também “uma relação muito transversal dessa concepção com o problema da ‘identidade e desejo’, a problemática da identidade cultural do sujeito histórico e a alteridade do desejo em relação a ela”¹¹. É possível estabelecermos um vínculo entre essas colocações e a situação focalizada no romance, na medida em que a questão da liberdade sexual presa às amarras das dependências sociais é perceptível na leitura do discurso narrativo, o qual incorpora em sua escritura elementos como a miséria material, o desamparo, o racismo, a fome, os motivos da exploração capitalista e o tema da solidão do indivíduo frente à natureza e a seus próprios

semelhantes, na busca de uma identidade perdida no mundo de valores degradados. Mais do que a busca de um indivíduo, o que ocorre é a representação da luta de um sujeito transcendente, o Homem, questionando sua razão de ser, o que nos lembra Hume em sua experiência de refletir o homem num empreendimento ambíguo: sua *emancipação* ou *catástrofe* diante do mundo que o gerou e o trará de volta às suas entranhas desconhecidas, daí o seu clamor:

Where am I or what? From what causes do I derive my
existence, and to what condition shall I return?
... What beings surround me? and on whom have I influence
or who have any influence on me? ¹²

Na verdade, o que Gordimer procura, como ela própria afirma, é “*ver ou descobrir o elo entre as pessoas e o lugar que as criou*” (GE, p. 20).

A verdadeira família, cheira mal. A verdadeira família arco-íris. A verdadeira família arco-íris fede. O líquido ressecado da disenteria riscando as pernas dos bebês e dos velhos e as mulheres fedem a sangue da menstruação. Cheiram a falta d'água. Cheiram a falta de comida. Cheiram a corpos que explodem com a expansão dos gases das entranhas dos seus corpos mortos, no mato, expostos ao sol(...) (1989, p. 274)

A passagem acima funciona como um texto-desabafo, cujo sujeito emissor é Hillela, já que é sua voz que se projeta como instância narradora. Grafado em itálico, e, portanto, mais uma vez compondo um discurso “outro” colocado na narrativa e a coexistir com outros, essa fala se oferece como uma consciência que ganha espessura, até porque se destaca e se diferencia de outras consciências, aquelas amortecidas ou atoladas nessa realidade ressecada e podre que a personagem descreve.

Note-se o tom de indignação que exala da linguagem, como se não conseguindo conter os ares raivosos da consciência; o sarcasmo se revela na antítese reiterada entre as imagens da “família arco-íris” e a podridão que dela emana, desdobrando-se em elementos escatológicos que reforçam o contraste entre aparência e essência: disenteria, sangue da menstruação, falta d’água, gases, entranhas, corpos mortos. Enfim: o verdadeiro sentido não está nas relações visíveis (e enganosas) ou no que as convenções forjam, mas no avesso desse estado precário; é preciso revirá-lo para se poder enxergar seus traços legítimos.

Do estado de putrefação e decomposição das relações humanas renascerá, como fênix das cinzas, um novo homem, alguém que, como Nomzamo, filha de Hillela, será o “ícone da libertação e da reconciliação entre o terceiro Mundo e o Mundo Ocidental” (1989, p.301).

O orgulho de Hillela pela filha Nomzamo já não se restringe ao sentimento materno costumeiro, senão no prazer de ter evitado a reprodução de outra criança branca privilegiada pelo sistema: Nomzamo não precisará assumir tantas identidades que Hillela experimentou para ser cidadã da África e do mundo. As interferências das relações abstratas da infância de Hillela, “os amores patricidas e infanticidas entre pais e filhos” (1989, p.312), marcados no seio de sua própria família, não se realizaram na criação de Nomzamo, a xará de Winnie Mandela.

A xará crescerá como uma americanazinha negra com direitos civis e oportunidades iguais para protegê-la, como todos os outros, e a distinção dos seus nomes africanos para garantir aquela individualidade que, todos dizem, é tão importante para uma carreira. Não precisará gravar na pulseira, Eu sou eu; ela dirá, sou Nomzamo Kgomani, e isso será suficiente. (1989, p. 274)

De posse de uma identidade definida, a xará irá se impor não pelo nome mas pela integridade de suas convicções, o que pressupõe a libertação da dependência a qualquer ordem que pudesse mantê-la sob domínio e, assim, lhe impedisse autonomia de ser e viver de acordo com suas próprias condições e escolhas. Onde quer que esteja sua identidade será preservada.

Do discurso que tece as relações entre os conceitos de lugar e identidade, pode-se ainda inferir uma alusão crítica aos resquícios e conseqüências da supremacia de alguns “*privilegiados*” sobre uma multidão de desvalidos, insinuando a idéia de que os espaços geográficos e culturais precisam perder o *status* de arena, onde os povos medem suas forças para que possa se firmar a consciência de que cada povo precisa e deve ser respeitado dentro de seu próprio universo de valores, dentro de seus próprios caracteres de identidade, onde quer que habitem ou estejam.

Desenhada metonimicamente nas reflexões da personagem Hillela, quando esta faz um balanço de suas relações familiares e tenta recompor o auto-respeito aprendido com as duras experiências vividas, a realidade africana se desnuda na imagem do abandono e da fragilidade:

Eu, para mim.

Tempo, agora. Sempre fizeram isso, sempre encaixando aquele eu nas conjugações, omitindo a primeira pessoa do singular. Exceto um dos primos, pobre menino, só ele nunca fez isso.

Não é possível caminhar na residência das suas vidas. Um gato de porcelana sobreviveu dois séculos e foi quebrado. Horrível. (1989, p. 137)

Trata-se de um pequeno texto que funciona como epígrafe ou introdução para uma das partes do romance, intitulada “Inteligência”, e que aparece assim isolado e

destacado na página. A singularidade do discurso enunciativo está nas frases cortadas, curtas, e na presença da primeira pessoa, que se recorta, por meio de uma pausa e da busca de permanência em si mesma, como se isolasse tempo e espaço só para si própria, numa esfera (espera?) suspensa. Nesse “tempo, agora”, é curioso observarmos a problematização da anulação das diferenças entre eu e os outros, nivelados ou “conjugados” num mesmo plano, encaixados como se fossem iguais. O que a personagem-narradora destaca, nessa passagem, é o desacordo entre o individual (a primeira pessoa, sempre omitida) e o plural, daí porque esse texto figurar como um corpo isolado, recortado também do resto da sintaxe narrativa, como se pairasse como verdadeiro anacoluto.

Por outro lado, se considerarmos a seqüência que lhe segue, denominada “Inteligência”, algumas relações instigantes parece se estabelecerem. Na verdade, o que é sugerido no conteúdo da epígrafe antecipa o título do capítulo seguinte, como se prefigurasse uma tomada de consciência ou, justamente pelo seu caráter suspensivo, pudesse constituir um momento de epifania, em que a personagem finalmente reconhece o legado do abandono. Da mesma forma que os familiares não a incluíram na residência de suas vidas, também os povos se furtaram e omitiram no tocante à causa sul africana: o mundo assistiu durante séculos à exploração e esfacelamento da África como se aquela parte da terra e as pessoas que ali vivem não fizessem parte de um mesmo e único universo. Como o gato de porcelana, presente recebido por Hillela e que se quebrou, o continente africano também foi despedaçado e fragmentado pelo sistema colonialista e imperialista. Consertado o objeto, ele não terá o mesmo valor original, assim como não reconquistará a África sua unidade étnica e cultural original depois de devolvida a sua independência. Mas o importante a observar é que essa percepção epifânica, por meio da qual a personagem constrói a imagem de corte e do recorte que faz de si mesma, é construída também na própria narrativa: é preciso que esta exhiba seus



cortes e corpos isolados de discurso como metáforas dessa consciência desgarrada e intensa que ilumina a si mesma.

Talvez tenha razão Subirats ao dizer que “o eu subsiste enquanto não se detém o discurso que o constitui, o trabalho que o sustém, a ordem em que se engasta. É puro verbo, pura ação”¹³. Se é assim definido o eu, é certo que o questionamento desse autor teria seu fundamento: “Em nome de que razão pode-se hoje perguntar pela identidade do sujeito? Em quais poderes repousa sua hegemonia, num mundo onde todos os poderes lhe são alheios?”¹⁴



Notas

- ¹ Greenstein foi citado por Judie Newman em *Nadine Gordimer* (Contemporary Writers). London: Routledge, 1988, pp. 93-4
- ² NEWMAN, Judie, op. cit., pp. 94-5
- ³ GORDIMER, Nadine. *The Prison House of Colonialism*, Times Literary Supplement, 15 August 1980, p. 918.
- ⁴ NEWMAN, Judie, op. cit., p. 14.
- ⁵ Esses conceitos estão presentes em várias de suas obras, destacando-se, por exemplo, *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ⁶ BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993, p. 235.
- ⁷ GUIDICINI, Lucia Marilena. *Feminismo e linguagem - Uma Relação Signo - Mulher*. Boletim nº 47. Curso de Língua e Literatura Italiana 8. São Paulo: Nova Série. Universidade S.P., 1987 p. 36.
- ⁸ NEWMAN, Judie, op. cit., p. 100.
- ⁹ GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967, p. 10.
- ¹⁰ SUBIRATS, Eduardo. *Paisagens da solidão*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1986, p. 14.
- ¹¹ Idem, ibidem, p. 14.
- ¹² Idem, ibidem, p. 94.
- ¹³ Idem, ibidem, p. 94.
- ¹⁴ Idem, ibidem, p. 93.

2- Vozes / posições em tensão: o branco e o negro

*Pessoas como eu têm dois nascimentos, e o
segundo acontece quando você rompe as barreiras da cor.*
Nadine Gordimer

Centro dos debates políticos e literários durante os momentos mais críticos da colonização européia na África, o racismo continua, na sociedade atual, num contexto pós-colonial, a ser um dos temas mais polêmicos nos âmbitos cultural, social e político do país.

O que mudou em seu percurso histórico foram os paradigmas aos quais estava circunscrito: se na época da colonização a literatura e a política se prestavam a consolidar os valores do colonizador, hoje elas se constituem no escudo de defesa dos colonizados, na manifestação da voz reprimida da colônia respondendo aos desmandos e autoritarismo da metrópole.

As consequências do racismo estão ainda presentes na sociedade africana e muito há por fazer no sentido de um “apagamento” de sua história de horrores. Discuti-lo não é, como se poderia supor, uma forma de trazer à tona dores do passado, mas de escrutiná-lo, de dissecá-lo até a exaustão para que, daí sim, seja possível mostrar-lhe todas as misérias e advertir sobre os malefícios brotados de tal sistema: a consciência moral pode ser assim despertada, observando o sofrimento do outro e repudiando-o para si mesmo. Cria-se, com isso, uma *coibição* natural do processo.

O racismo sofreu transformações radicais também dentro do projeto estético de Nadine Gordimer. A escritora que reconheceu haver, em seus primeiros escritos, a presença de resquícios do preconceito racial traz, posteriormente, o tema à discussão numa voz tonalizada com o timbre negro, uníssona nas vibrações de amor e esperança de seus

conterrâneos sul-africanos.

A garota branca do conto *Is there nowhere else we can meet?*¹, cujo primeiro encontro com um negro ocorre em clima de vítima e atacante (“*aquele gesto, aquele suborno - eu fiquei apavorada. - Eu não conseguiria escrever daquela forma agora*”², relembra Gordimer), é a antítese de Hillela Kim, de *Uma mulher sem igual*: uma mulher branca que se realiza no amor com um negro. Com ela as barreiras da cor parecem ter se extinguido definitivamente.

Em seu artigo *Literature and Politics in South Africa*, no *Southern Review*, a autora enfatizou que os romances sul-africanos, quaisquer que fossem suas intenções políticas, desencadeavam o problema do racismo: “*Num país como a África do Sul não existe nenhum aspecto da literatura que não esteja profundamente imerso em questões políticas*” (1974, p. 205-6).

Num país imerso em problemas políticos e sociais, que sofreu desde os primórdios do século XVI a invasão holandesa e, oficialmente, a partir de 1814 a britânica, as histórias dos bôeres ou africânderes, bem como as dos ingleses, vieram a construir o *background* cultural do século XX vivenciado por Gordimer. O importante a observar, porém, é como esse substrato se configura na obra, na tessitura da linguagem. A presença de metáforas, de metonímias e da ironia, a prática de uma estrutura narrativa elaborada por um discurso fragmentado, permeado de textos intercalados, epígrafes e dizeres forjados para compor a multiplicidade de vozes que dão origem à polifonia, enfim, os jogos de tensão entre os diferentes valores raciais de brancos e negros, tudo isso constitui os procedimentos com que se tece a trama dessa ficção.

Codificando-os no âmbito de seu universo ideológico, a escritora modaliza esses valores e experiências de vida, recriando a realidade das transições políticas e sociais



pelas quais passou o país. Desses registros históricos modalizados ficcionalmente e pela diversidade de posicionamentos do narrador e de personagens, surgem, com todo vigor, questões como o racismo e suas implicações decorrentes, como é o caso do *apartheid*.

Aproveitando as colocações de Bakhtin sobre o discurso polifônico, podemos dizer que é essa “variedade de percepções e focalizações”³, que possibilita a construção de um universo ficcional onde despontam as tensões conflitantes dos seres e de seu macrocosmo.

Além das vozes branca e negra em contraponto, outras modalidades de discurso (epígrafes, cartas, dizeres e panfletos) são coladas, à maneira de uma montagem, à narrativa, propiciando a propagação da voz do outro na composição do tecido discursivo e dando corpo à problematização de questões de natureza diversa, como a político-social, em que se destaca o papel da linguagem como intermediadora nas relações humanas com o mundo. Cabe mencionar, aqui, a posição ou argumentação de Judie Newman, para quem “escrever na África é usar apenas uma das muitas linguagens ligadas, cada uma à classe, casta ou raça, sendo elas uma afirmação política e uma reivindicação para um território cultural”⁴, ao que concluímos ser inevitável a afluência de substratos contextuais nas produções literárias. Também é inevitável deixarmos de perceber as trocas necessárias e produtivas entre a língua e as relações sexuais, em que existência e consciência, ação e criação se produzem mutuamente.

Retomando as reflexões de Octavio Ianni, e trazendo-as para nosso campo de discussão, “a língua aparece como produto e condição das relações de dependência recíproca e antagonismo”⁵. Mais adiante, citando Marx e Engels, prossegue o sociólogo brasileiro em seu ensaio: “A linguagem é tão antiga quanto a consciência - a linguagem é a consciência real, prática, que existe para os outros homens e, portanto, existe também para

mim mesmo; e a linguagem nasce, como a consciência, da carência, da necessidade de intercâmbio com os outros homens”⁶.

Indagada sobre ser sua literatura “engajada”, Gordimer argumenta que “o engajamento não é apenas uma coisa política. É parte de todo o problema ontológico da vida(...) Aquilo que um escritor faz é tentar compreender a vida (...) É procurar esse fio de ordem e lógica na desordem, e o caráter de incrível desperdício e maravilhosa prodigalidade da vida”⁷. Na continuidade de sua argumentação, a escritora afirma já estar escrevendo antes que a política se impusesse à sua consciência, chegando mesmo a justificar que em sua literatura a política não transparece de uma maneira didática, mas como uma entre as várias formas de atuação por meio da qual pode se firmar enquanto sujeito histórico, resgatando relações e situações humanas por uma escrita que as converte em signos.

Nesse sentido, podemos dizer que suas obras se movem numa direção estética que não descuida de seu comprometimento social, conjugando o equacionamento dos problemas culturais da África do Sul com o exercício de elaboração da linguagem.

Por Ter afinidades com um gênero como o *Bildungsroman*, isto é, o romance de formação, *Uma mulher sem igual* reescreve indagações e inquietudes de um percurso existencial articuladas à realidade social africana e à regeneração de sua linguagem, constituindo-se numa nova retórica de expressão que liberta, ao invés de oprimir, os povos africanos. Como dissemos, não é nosso propósito, neste trabalho, examinar a questão do gênero a que se filia a narrativa de Gordimer, nem a tradição resgatada por sua ficção, por isso não estamos tratando do *Bildungsroman*, tema de interesse e que poderá ser analisado em estudos futuros. Entretanto, não podemos deixar de mencionar essa filiação, mesmo a considerando sob novas bases.

Considerando-se, ainda, os estudos de Newman⁸, temas contundentes da



história africana, como o da burguesia colonial que alimentou durante anos a fio um dos sistemas mais perversos e atrozes impetrados pela sociedade branca aos negros africanos, dissecados e analisados em *Uma mulher sem igual*, aparecem em vários romances anteriores, como *The Lying Days*, *Um mundo de Estranhos* e *A filha de Burger*. Também no romance que constitui nosso foco de interesse, pode-se notar o repúdio ao liberalismo reformador da sociedade sul-africana, derrotado no contexto de sua própria realização por se prender a um determinismo político e humanista ineficientes, aspecto também já focalizado nos romances *Occasion for Loving* ou *O falecido mundo burguês*.

Como podemos ver, na obra de Nadine Gordimer está presente o processo dialógico feito de retomadas de aspectos temáticos, compondo um tecido intratextual que, entre os muitos efeitos que provoca, concorre para garantir a coerência de seu projeto ficcional.

A intratextualidade manifesta-se ainda na evocação de um subtexto mítico de um deus Xhosa africano - Qamata - que, emergindo em *O amante da natureza*, se repete em *Uma mulher sem igual*, carregando tanto uma mensagem estética quanto política, como veremos posteriormente. Também a visão futurística e apocalíptica da integração multirracial presente na obra *O Pessoal de July*, entra na composição do quadro temático do romance em análise.

Finalmente, assim como no romance *A Guest of Honour*, a política nacionalista africana constitui-se num dos focos temáticos principais de *Uma mulher sem igual* existindo numa correlação com outro aspecto, a exploração do amor, particularmente do amor familiar, como microcosmo a refletir o macrocosmo das ligações políticas. É a sexualidade colocada na base de uma exploração da psique racista, consubstanciando a tese de que o amor, mesmo o sexual, está sempre próximo do poder. Assim, ao trazer a discussão da

sexualidade para o âmbito da linguagem, num paralelo implícito entre repressão física e lingüística, a questão da culpa colonial subordinada ao aspecto sexual desencadeia mais um foco polêmico de discussão a se processar no decorrer de nossa análise.

Na exploração das raízes do racismo que sustentam a base do *apartheid*, observamos um sistema discriminatório que ocorreu por longos anos, minando as relações entre brancos e negros na África do Sul porque, nos dizeres de Clingman, uma maioria da população constituída de negros “sofre sob um dos sistemas mais complexos destinados à opressão racial e à exploração econômica” (GE, p. 14), sistema esse exercido por uma minoria de brancos que o praticam em função de seu próprio benefício. Segundo o autor, existe mais um grupo nessa relação, os brancos liberais, que se opõem ao sistema, na medida em que desejam uma união com a verdadeira maioria do país.

Acontece que todo esse panorama contextual não pode (e não deve) ser visto na sua transparência, mesmo porque a operação mediadora realizada pela escrita ficcional filtra essa matéria histórica para devolvê-la transformada numa substância outra, portanto mais que os conteúdos em si mesmos o que se desvela são as estratégias de construção para perspectivá-los. Trata-se, no fundo, de uma (des)construção, em que a projeção contínua de história e ficção ganha uma espessura graças à “poética” que as coloca em correlação.

É por meio dessa poética, por exemplo, que Gordimer faz coexistirem em seu discurso, diversas modalidades de visão: ora uma projeção bipolar das duas raças, retratando a visão tida como paradigmática de uma família branca burguesa ao lado de outra família branca pseudo-liberal, a versão do estrangeiro em solo africano, ora a visão de negros que assumem distintas posições, às vezes a de passividade, outras vezes a de uma rebeldia que os faz sofrer as conseqüências do exercício de domínio branco.

Mas, seja qual for a visão predominante, o que singulariza a narrativa da autora é a presença constante de reflexões reveladoras de posicionamentos diversos: preconceitos, incertezas, suspeitas, suposições, má consciência, crítica mordaz, sentimento de culpa - tudo isto faz com que o discurso ficcional se preencha de afirmações intercaladas e intervenções na condução do relato, acentuando-se o jogo com a voz narradora como, por exemplo, na passagem em que o narrador relata uma experiência de vida da personagem Hillela, de forma a lhe disfarçar a própria voz, através da ocorrência de um discurso indireto:

O equilíbrio entre ter abandonado a todos, todas as vantagens que lhe ofereciam - liberdade, colocando-os numa posição em que tinham de afastá-la e conseguindo sem eles o que duas famílias haviam oferecido. Olga na certa aprovaria uma carreira artística na indústria moderna da publicidade e o amante era alguém que poderia ter levado à casa de Pauline. Mas não levou. Nem queria levar. (1989, p. 123)

Cria-se um constante movimento que põe em jogo (su)posições contrastantes que vão desde o que a personagem pensa de si mesma, o que imagina que outros possam pensar a seu respeito, até o que pensa mas não ousaria dizer; mascaramento e desmascaramento, pensar e fazer, dizer e calar são mecanismos que transparecem no relato e que acabam também por denunciar formas de defesa criadas pela instância narradora.

É também por meio da ótica de Hillela, que a autora traz à tona o universo ideológico do espaço africano, focalizado na sua singular composição híbrida.

Há uma passagem no romance em que a protagonista circula pela cidade, à maneira do *flâneur* baudelaireano, “olhando, escutando, cheirando, provando” (1989, p. 143). Mas também flagrando, como a objetiva de uma câmera, a multiplicidade de apelos visuais ali concentrados na sua natureza mais contrastante: “Os homens negros de pele brilhante com mantos de algodão agaloados e barretes com bordado de crivo, as mulheres árabes com todo seu ser nos olhos (...), as crianças indianas, muito magras e com roupas

enfeitadas demais (...) e os comerciantes libaneses com ternos de fazenda macia (...) sentados como divindades nas suas lojas escuras e abafadas” (1989, p. 143). Trata-se de um cenário marcado pela coexistência de culturas e interesses distintos e que, de certa forma, confirmam a incongruência de se questionar uma identidade para a África do Sul, país repleto de etnias autóctones e as originárias da Europa e Oriente, todas dividindo um mesmo espaço territorial e manifestando, paralelamente, seus específicos interesses políticos e intelectuais. Enfim, o que a personagem exercita é uma espécie de visão carnavalizada do mundo, no verdadeiro sentido proposto por Bakhtin. Ou, como o próprio narrador afirma: *“A velha cidade era um carnaval para ela, todos com fantasias que não podiam ser roupas de uso cotidiano em nenhum lugar”* (1989, p. 143). Ora, essa abolição das fronteiras para uma aproximação entre diferentes classes sociais e costumes, a excentricidade das vestimentas grotescamente reunidas num espaço comum e exageradas na sua ostentação, a presença dos contrastes, como elevado e o baixo, o sagrado e o profano, desmitificando as hierarquias rígidas, enfim, toda essa *mésalliance* possibilita a experiência de trocas dialógicas e instaura um mundo dinâmico de vozes que convivem num alegre festim, característica essencial do espaço carnavalesco. Nesse emaranhado de elementos nativos e estrangeiros, em que o sincretismo se oferece como realidade mais forte, a própria diversidade acaba impondo uma “identidade” que desafia qualquer tentativa de busca da unidade.

O confronto de vozes, travado em várias esferas da narrativa pode ser percebido através do discurso do narrador e demais personagens, considerando-se as diferentes formas com que a ótica se dá, ora pela presença direta, ora pela intervenção do narrador, ora pela distância. E mais ainda. Essa diferença também se dá pela posição social ocupada pelas personagens, já que ela é reveladora de valores ideológicos, lembrando-nos, mais uma vez com Bakhtin, para quem a linguagem não pode ocultar sua dimensão social.



Como afirma o teórico do dialogismo: “É justamente graças ao romance que as linguagens se esclarecem mutuamente, a linguagem literária torna-se um diálogo de linguagens que se conhecem e se compreendem umas às outras”⁹. Como enfatiza Irene A. Machado, há uma “preocupação fundante da teoria de Bakhtin: o processo de valorização da voz como representação de um contexto cultural mais amplo”¹⁰.

Em Olga, personagem branca e burguesa, podemos detectar o ajustamento ao regime colonial opressor e a perpetuação da política discriminatória: “*Para viver aqui devemos obedecer as leis do país*”(1989, p. 75). A cega obediência à legislação, sem que haja um questionamento de sua natureza e propósitos, parece retratar uma concepção egotista das relações interpessoais marcada pela crença de que “assim é que tem que ser”, sem considerar as conseqüências (e inconseqüências...) dessa autoridade que subjuga e neutraliza o outro. Podemos, também, a partir da ótica do narrador, inferir os traços da personalidade de Olga fortemente impregnada pelos valores materiais que a prendem às convenções burguesas do poder e ao exibicionismo social:

Fora um engano pensar que Hillela precisava ser resgatada do mundo de objets d'art de Olga, do biombo japonês que Olga usava para esconder o monte de lixo cheio de excremento e pedaços de plástico, da tapeçaria de Olga, Nu reclinado (mesmo com sua origem apenas “atribuída a”), substituindo os negros que não serviam para qualquer tipo de trabalho e que dormiam sob os arbustos. (1989, p. 53)

A atitude alienada de Olga, que a distancia da realidade de seu momento histórico, mostra-a no prazer hedônico do deleite, despreendida do universo dos problemas sociais em que a multidão de desfavorecidos luta apenas para a sobrevivência. Sua preocupação com as artes, a moda e o bem-estar parece encerrar um cunho surrealizante, constituindo-se numa presença descontextualizada da paisagem. A própria necessidade do narrador em utilizar em seu discurso expressões estrangeiras, como “*objets d'art*” e seus

títulos, funciona como signo do absurdo de tal preocupação, acentuando-lhe o artificialismo.

Esse posicionamento engajado apenas nas suas necessidades e interesses próprios, portanto desvinculado de um contexto maior ou de uma consciência coletiva, é enfocado sob outras perspectivas, como a da personagem Pauline, por exemplo:

— *Olga pretendia fazer compras com você esta tarde? Hoje? – Pauline sorriu, balançou a cabeça pensando na irmã, na sua irmã – centenas de pessoas estão sendo presas, mas é claro, são negras, e no que se refere a negros, Olga só conhece seu valioso Jethro, sua valiosa cozinheira e seu valioso jardineiro. (1989, p. 72)*

Nesse diálogo que Pauline trava com Hillela evidencia-se o teor crítico da sua fala, ao ironizar a posição confortável de sua irmã Olga, acomodada aos valores materiais que lhe asseguram as sensações de posse e domínio, sejam objetos ou pessoas. Note-se como a reiteração final do qualificativo “valioso” funciona como construção irônica que reafirma uma falsa noção do conceito de valor; entre o valor real e o que satisfaz à conveniência pessoal há uma diferença que Olga não percebe, ou que não convém perceber.

Cabe também considerar, dentro dessa análise do discurso, as falas dos negros, como dissemos, ora servis e submissas, ora rebeldes, com sua tentativa de estourar o cerco da prisão a que estão submetidos em seu próprio país pelos brancos, que procuram inibi-los, fazendo-os acreditar numa falsa superioridade branca, destruindo-lhes, assim, a auto-estima ou impondo-lhes, com o apoio da “lei”, as normas de conduta consideradas convenientes.

Dessa hierarquia da dependência ou “hierarquia violenta” de domínio imposta pela classe dominante nos fala J. Derrida, que esclarece ser uma relação artificial, envolvendo uma série de complexidades, em que se dá uma espécie de imposição dupla da autoridade do ‘patrão’ sobre o ‘escravo’: “não apenas o ‘patrão’ é dependente das habilidades

práticas do 'escravo', como sua completa posição de autoridade ou domínio depende de que o 'escravo', através de sua inferioridade assumida, confirme-o nessa posição, formando-se assim ligações de dependência mútua que têm consequências inatingíveis".¹¹

A tentativa dos brancos de se considerarem a norma ao submeter os outros grupos sob a denominação de "não-branco" cria um tal círculo vicioso que acaba por impor um tipo de discurso ou posicionamento com poderes para abafar o outro, na medida em que está apoiado em instrumentos de cobrança, interpelação e coação.

A própria alusão aos outros como não-brancos corresponde a um artifício retórico que, no âmbito da semiótica estrutural de Greimas, se caracteriza pela contradição: por meio da negação do contrário ou dessa incorporação do elemento negativo a própria contradição se intensifica, de modo que a exclusão do outro acaba concretizando-se na forma da linguagem.

Parece se firmar, nessa expressão (não-branco) o discurso monológico da brancura, como se este cortasse não apenas a possibilidade de o outro (o não-ser) figurar como ser e reatar sua referencialidade vital com o mundo como também a de não figurar no próprio discurso, já que apagado da nomeação.

Trata-se, portanto, de um apagamento do outro emblematizado na própria linguagem. Exclusão, negação ou apagamento, qualquer termo aqui convocado aponta para o mesmo fim; trata-se de um fracasso imposto pelo sistema, que leva o indivíduo ao estado de alienação de si mesmo através da perda de sua identidade própria. Se o sujeito (ego) é apenas definível em termos do outro, a motivação real por trás da busca do dominador pode apenas adquirir auto-definição pela negação do outro.

Na figura da personagem Alpheus, um jovem negro sob a tutela de uma família branca liberal, a de Pauline, está patente a atitude submissa, conforme evidenciam as

falas diretas:

– Obrigado.

(...)

– O que foi que ele agradeceu? A informação?

Ele é sempre assim. Se todos os negros fossem como ele, nada mudaria jamais. Se Joe não mandasse, Alpheus não teria sequer apoiado a greve. Talvez tenha sido um erro afastá-lo da condição de seu povo. Já não sei mais. (1989, p. 73-4)

A contenção e brevidade da fala de Alpheus, reduzida ao mínimo possível apenas para cumprir sua função comunicativa da boa educação, parece construir o sentido de inferioridade que marca a personagem num contexto em que a ousadia e o despreendimento são valorizados como atitudes necessárias para se romper com o preconceito. Entretanto, nesse comentário feito por Pauline um outro “preconceito” se instala. Essa necessidade da não obrigação, por meio de uma espécie de apologia da desobediência ou da rebeldia enquanto valores que devem se impor a todo custo, não deixa de ser também uma visão preconceituosa do branco em relação ao que é esperado do negro. Enfim, é uma visão também apoiada em estereótipos ou clichês, transparentes, por exemplo, nessa imagem de que braços cruzados não mudam o mundo, ou a de quem nasce numa condição não deve ser afastada dela.

Manifestando um ponto de vista totalmente oposto, outro negro, Donsi Masuku, é visto por Pauline como “*um daqueles cujos seguidores diziam coisas agora, como as que ela havia lido em voz alta: quero que eles nos chamem de baas. Suas mulheres vão lavar roupa para as nossas. Não quero ser igual aos europeus. Deixamos o Congresso Nacional Africano porque vimos europeus entre nós*” (1989, p. 85). Donsi representa o movimento da consciência negra - iniciado na década de 70 - ao retratar a posição de recusa dos negros na aceitação da participação dos brancos em seus destinos:



Seu nome começou a aparecer como líder regional dos que abandonaram o Congresso porque não queriam se misturar aos brancos enquanto (...) o poder branco não fosse derrotado (...). Sua gente não queria dançar nem sentar com os brancos. (1989, p. 89)

A recusa de Donsi em compactuar com o sistema vigente de exploração e domínio branco soa como a voz de repúdio e alerta de um povo que durante séculos teve suas bocas amordaçadas, suas vozes desapropriadas pelo colonizador europeu que os destituiu até mesmo da liberdade de transitar, de ter o espaço que escolhessem em seu próprio país, impingindo-lhes como única alternativa os *guetos* e os *homelands* na periferia da sociedade, enfim, sequestrando-lhes o direito de qualquer autonomia.

A liberdade de ir e vir, que deveria garantir o direito de todo e qualquer cidadão independente de sua raça, cor ou nacionalidade, tal como prevista nos códigos das leis de cidadania em âmbito mundial, passa a ser ostensivamente burlada pela sociedade branca sul-africana que usa não apenas sua força política para derrubá-la, mas também a instituição escolar como veículo de perpetuação da discriminação doutrinária na manutenção do racismo, como veremos posteriormente.

Assim, por meio de discursos diretos ou, dissimuladamente, através dos discursos indiretos e do discurso indireto livre, em que a voz do narrador se infiltra e incorpora à fala dos outros, é veiculada a problemática colonial e a racial. Mais uma vez, é preciso lembrar aqui a importância de Bakhtin para nosso campo de análise, pois o que a narrativa de Gordimer põe em cena é justamente a circulação de diferentes saberes num jogo de conflitos cujo propósito parece ser o de ressaltar as contradições e choques, mas não para vê-los como totalmente negativos e sim como tensões necessárias à percepção do múltiplo. Se, como reconhece Bakhtin, “a palavra é a arena onde se confrontam os valores sociais contraditórios”¹², isto é, onde se desenvolve a luta de classes (e de etnias, acrescentaríamos),

então o dialogismo criado pela enunciação discursiva é uma resolução narrativa ideal para refletir essa matéria ideológica.

As reflexões sobre o racismo a partir do ponto de vista de uma família liberal branca, a de Pauline, mescladas às falas do narrador, põem em xeque o enclave sedimentado da base burguesa que procura, sob as mais fúteis alegações, manter o subdesenvolvimento sistemático dos negros por sua dependência ao empreendimento colonial e imperialista.

Por outro lado, a personagem Sasha, filho de Pauline, num contraponto polifônico, tenta desmascarar as concepções de sua família, sugerindo a existência de um ranço de falso liberalismo em sua atuação ideológica e social. Ao acusar a mãe e o pai, Sasha põe em questionamento toda uma estrutura discursiva liberal, desestruturando-a em suas bases e instigando-os a refletir sobre a legitimidade das relações de comprometimento dos brancos liberais com a causa negra:

*(...) Só você sabe como se deve pensar, como se deve viver. Todo mundo tem de ser igual a você. Só é direito o que convém a você. Do contrário é estupidez, é merda. Nem todo mundo tem de ser igual a você e a papai. Vocês **compreendem** o que os outros precisam, nunca perguntam. Sabem o que os negros devem ter (...) Me mandaram para a escola com negros porque é assim que devia ser aqui mas não é, **não é** e **vocês** não precisam entrar para o exército depois, para matar os negros, só eu, eu tenho de fazer isso, eu tenho de fazer o que é errado, não vocês (1989, p. 47)*

Sasha desencadeia dúvidas sobre a emancipação da consciência liberal, uma vez que esta não consegue concretizar ou viabilizar para o outro o direito de liberdade; o que a personagem faz é desnudar-lhe o caráter ambíguo, denunciando as contradições nocivas desse sistema de pensamento. O inconformismo de Sasha não é com o sistema em si mesmo mas com a maneira impositiva e radical com que ele é colocado para os outros.

Questionando sobre esse difícil impasse acerca das posições de brancos e negros, a própria escritora Nadine Gordimer, num ensaio com o título provocativo de *“Onde é que os brancos se encaixam?”* mostra os incômodos da atitude liberal:

Mesmo aqueles de nós que não querem ser o patrão (ou melhor, o baas) já estão acostumados a mandar. Estamos acostumados a assumir a liderança ou pelo menos a posição de instrutor, mesmo que seja apenas em campanhas liberais para garantir aos africanos o direito ao voto e a falar por si mesmos. (GE, p. 45)

Novamente aqui, assim como nas palavras indignadas de Sasha, mas agora com a serenidade da perspectiva histórica, desponta a percepção extremamente consciente dos perigos ou riscos da posição “autoritária” que brancos ou negros acabam assumindo, mesmo quando pretendem promover o estado libertário; é uma liberdade imposta pelo desejo de se firmar a todo custo.

São constantes as indagações que emanam do universo da classe liberal ressoando nos limites de seu próprio espaço de atuação: “que reservas de forças emocional e intelectual são necessárias para que se enfrente a realidade do próprio privilégio enquanto se procuram meios de aboli-lo?” (GE, p. 14), analisa Clingman lavantando questões sociais e políticas africanas.

Os diferentes paradigmas ideológicos são ilustrados na própria história da personagem Hillela que, pela elasticidade e abrangência de sua percepção, vai acompanhando as múltiplas posições e formas de consciência manifestadas pelas diversas “visões” da cultura e do povo africano em contraponto. O que move a sua relação com o espaço é o jogo de tensões entre essência e aparência. Percebendo a distância entre as duas realidades ou o uso de uma para mascarar a outra, Hillela investe nesse jogo, mesmo correndo os riscos de sua

exclusão. Assim ocorre, por exemplo, no internato da Rodésia, ao se envolver com um “*um rapaz de cor*”. E, embora educada numa “*escola liberal para meninas de alto padrão moral*” (1989, p. 19), a personagem sabe que esse liberalismo de fachada não atende a suas necessidades interiores rumo a uma educação autêntica, a qual só pode se construir por meio de gestos subversivos. Uma subversão que ocorre dentro e fora de si mesma: a luta não é só contra o meio em que circula e que a oprime, mas também contra os valores projetados em seu interior. Há uma imagem de Hillela que vai sendo construída pelos familiares, a imagem de idealidade, como se ela pudesse (e devesse) devolver aquilo que dela esperam. Uma espécie de jogo de reflexos em que a transparência significaria a obediência e harmonia. Mas é contra essa imagem enganosa que a personagem se volta.

Pelo matiz irônico discursivo, a relação de enfrentamento incorporada pela personagem, para não sucumbir ao jogo das pressões familiares, desenha metonimicamente a resistência africana em aceitar os modelos culturais e ideológicos da metrópole, impostos arbitrariamente à colônia pelos colonizadores. Sem a sua consciência, a hierarquia da dependência ou hierarquia violenta, de que nos fala Derrida, não teria qualquer chance de reversão. É essa consciência que se manifesta, por exemplo, em uma daquelas seqüências da obra destacadas com diferente tipo gráfico, compondo um texto que se caracteriza pelo que poderíamos chamar de poética do estranhamento; é o dizer que enfrenta seus próprios riscos e se afirma com a força de sua exposição metafórica:

A felicidade dançando numa vitrine, atrás do vidro, enquanto a multidão faminta, lá fora, assiste. Não por muito tempo. O vidro explode e os braços se estendem para arrastar, para exigir. O único amor que conta é o que lhes é devido. (1989, p. 252.

Curiosa alegoria essa criada pela personagem narradora para configurar a oposição entre o mundo de fora e o de dentro, em que a vitrine figura como metáfora da

refração operada no real, deslocando e desinstalando os oprimidos de modo a que não façam parte do espaço privilegiado. Para eles a única solução ou o único caminho historicamente possível de existir é estilhaçar essa separação.

Outro foco de interesse para a análise, de que emanam relações de dependência entre personagens brancos e negros, é o núcleo familiar em que se movem Olga e seus serviçais ou o de Pauline e seus “protegidos” negros.

A primeira experiência de Hillela com sua tia Olga, representante da burguesia européia arcaica, faz com que tome contato com o universo das ostentações, das preocupações fúteis com os objetos de arte e da manutenção dos valores tradicionais da metrópole comercial. É dessa aprendizagem que brota o espírito crítico para perceber o absurdo de um mundo que contrasta violentamente com o outro, em que a maioria negra da população agoniza na luta pela sobrevivência.

A manutenção das atitudes de cultivo da aparência exterior que Olga tenta reproduzir em Hillela, como atributo valioso, é enfatizada pela ironia com que o narrador retrata esse comportamento, ao desmascarar seu artificialismo.

Olga continuava a estudar hebraico (rindo da sua tentativa de falar a língua em suas visitas a Israel), mas em vez da gramática, agora lia um manual sobre isometria que uma amiga trouxera de Nova York. (1989, p. 13)

Note-se como a observação entre parênteses denuncia, por meio do discurso indireto livre, a própria fragilidade da personagem, como se o narrador não a poupasse de sua exposição ao ridículo; o sério se transforma em futilidade cômica.

À aprendizagem do mundo, do artifício e da aparência, assegurado por uma ordem forjada, contrapõe-se a aprendizagem da desordem, o contato com outras regras, a do comportamento liberal, que Hillela passa a experimentar em outro núcleo familiar – a casa de

Pauline. Nem a “*ordem institucional do internato*”, nem “*a ordem estética*” da casa burguesa, mas uma mistura caótica de objetos em meio à qual era possível às adolescentes exercitarem, com liberdade, sua privacidade.

A condição de “hóspede” permanente permite a Hillela a posição confortável de não estar condicionada pela família e a de permanecer do lado de fora das normas culturais de sua terra natal, recriando-se, a cada vez, ao “mudar a pele” nas sucessivas transformações. Essa singular maneira da personagem de pairar acima da realidade concreta, estando simultaneamente dentro e fora das situações, pode ser metaforizada na bela imagem do “*pássaro protetor invisível*” tal como é descrita no início de uma sequência do capítulo “*Mala Diplomática*”: “*em certas épocas, em alguns lugares, a harmonia paira sobre um núcleo humano como asas de um pássaro protetor invisível*” (1989, p. 180). Harmonia instável e provisória, porém intensa na sua precariedade, porque os apelos do vôo para transcender os limites do espaço em que está imersa são tão intensos que a paz deve ser rompida. Ganhar espaços é uma necessidade tão forte que nenhuma harmonia, por mais instalado que se esteja, consegue refrear; as asas de Hillela não se detêm e se recusam a conservar um estado que sabe ser insatisfatório. É esse impulso que a leva a uma auto-recriação permanente, como se movida mais por diretrizes instintivas que ideológicas e por necessidades que atendam à sua natureza sensual. Uma espécie de ideologia do prazer, em que instinto e racionalidade se complementam para a conquista do mundo.

Como vê J. Newman, no meio da crueldade que é a África do Sul, o amor individual é visto como algo egoísta, enquanto o “amor fraternal” se torna uma idéia incorporada e defendida pelas aparências, assim como o “fazer amor” de Hillela com seu “irmão” demonstra a liberalidade de sua concepção de família. Segundo a autora, “apenas

o amor sexual permanece como uma pedra de toque de integridade, tanto pessoal quanto política. Na África do Sul, as leis que governam as vidas humanas são baseadas no corpo (cor da pele, grossura relativa dos lábios) e por isso têm que ser combatidas através do corpo. Se há uma força motriz que transforma as aventuras picarescas de Hillela, em uma procura proposital é o desejo de seus apelos instintivos de uma relação erótica”¹⁴, instilando na família um traço radicalmente diferente.

Assim, há que se considerar, nas posições em tensão focalizadas pelo romance de Gordimer, a conjugação entre política e sexualidade. Tanto num campo quanto no outro, o que está em causa é a afirmação de poder, de modo que aproximar-se do outro não significa apenas desejo mas também manipulação para a satisfação de interesses. A história da África e a de relacionamentos amorosos se inter cruzam, possibilitando que o contexto sócio-político se infiltre no universo individual, e o que a ficção exhibe é um tecido em que o coletivo, o individual e o histórico estão entrelaçados.

O retrato da África do Sul funciona como metáfora política para fazer aflorar outro retrato: o de uma mulher em luta com seus valores, quer ideológicos, quer psicológicos. O sentido de exploração, de que resultam inúmeras oposições – falsidade x autenticidade, egoísmo x solidariedade, liberdade *versus* aprisionamento, respeito x desrespeito etc-, está presente tanto nas relações sociais quanto nas afetivas e é essa dualidade que torna problemático o entendimento e instáveis ou volúveis os valores. Em meio a disfarces, fingimentos, ameaças e suspeitas fica impossível saber o que é verdadeiro, pois a própria autenticidade perde seu sentido, passando a fazer parte do jogo dos diferentes interesses.

Se o confronto entre branco e negro está marcado pelas habituais (e históricas) interdições de natureza racial devidas aos preconceitos, tal embate se intensifica



com mais uma forma de interdição: a sexual. É que a proibição passa a funcionar como instrumento de excitação e estimulação do desejo. A atração pelo objeto proibido, seja este a raça ou o sexo oposto, se oferece como arma poderosa àqueles para quem convém acirrar as diferenças, manipulando ambigualmente a proibição que se transforma num agente estimulador do jogo entre censura e permissividade. É o que observamos, por exemplo, nos primeiros capítulos do romance de Gordimer, nos quais se dá a focalização do ambiente escolar para retratar a infância e adolescência da personagem Hillela.

A escuridão levava as meninas, com risos nervosos e urgentes, para aquela outra escuridão do Só para brancos, senhoras e cavalheiros, separado do Nannies para as amas negras que levavam as crianças no parque. Quando as meninas saíam finalmente do senhoras, os meninos da outra escola saíam do cavalheiros, fingindo que não estavam à espera delas. Desaparecendo na fecundidade da selva municipal, as meninas usavam os cheesecutters dos meninos, provocavam lutas amorosas, fumavam, jogando o maço proibido no meio da poluição proibida, saltavam sobre pequenos lagos, batiam uns nos outros com a mão aberta, espantando mosquitos, um pretexto para a carícia e – uma ou duas ‘experientes’ – sempre encontravam um lugar isolado para vrey. (1989, p. 14)

Uma vez ou outra, uma daquelas meninas muito experientes ia longe demais (...) Foi flagrada pelo pai de uma delas (...) vista com o uniforme do colégio, com as coxas abertas, “grudada nas costas de um rapaz” (1989, p. 15)

Leviandades, brincadeiras com a intimidade, ousadias de excitação mútua, desafios propostos maliciosamente entre meninos e meninas – tudo isso faz parte da prática denominada *vrey*, termo africâner que todos os adolescentes sabiam usar e abusar para desafiar as convenções. Trata-se, afinal, de uma reação de afronta às proibições que se efetiva na subversão e não-obediência das leis que, arbitrárias, são promulgadas para atender à voz dominante.

Ao longo do romance vai se presentificando esta mescla de permissividade e



censura, trabalhada pelas mais diversas situações e quase sempre veiculada por reflexões densas, nas quais se confundem os pontos de vista e os posicionamentos das personagens. O questionamento da situação política vem entretecido na relação amorosa, como se uma fosse pretexto para abordar a outra, e isso revela a intensidade com que as marcas do sistema estão impregnadas no corpo, exterior e interior, dos seres.

A linguagem recriando a relação de amalgamento entre os seres e o mundo que os abriga, reproduzida em imagens sensoriais, olfativas, constrói um elo indissolúvel entre o comportamento ético-moral, as responsabilidades de todos os cidadãos, e os feitos, os compromissos, com que se empenham na causa social. É o que se observa, por exemplo, no envolvimento de Hillela com o embaixador francês, de quem se torna amante:

Todos que têm escolha têm moral, diz ele, depois de fazer amor, o cheiro da terra natal na carne, o odor doce e rançoso de assoalhos encerados e rosas cuidadas por jardineiros, o cheiro de couro das garagens para os três carros da família ao lado de quartos no quintal com sua aura clandestina de cerveja e mingau frio. O cheiro de todas as coisas perdidas e repugnantes, que era a pátria, e que deviam ser destruídas(...). Quem é inocente, depois de mais de 12 gerações de pessoas que receberam por seu trabalho uma sacola de farinha de milho por mês, que foram espancadas, presas, banidas, que sofreram fome e que foram mortas? Aqueles que podem escolher um candidato ao parlamento, esses podem ter moral. O outros não têm outra escolha senão enfrentar a violência sofrida durante três séculos (...)

Não ter causa é não ter lar. Ali deitada, aprendi isso. Sem uma causa é não ter razão para existir. (1989, p. 178-9)

A antítese presente no odor doce e rançoso, a mistura repugnante da cerveja e mingau frio, a carência reproduzida pelo racionamento da farinha, a repressão a criar uma imagem de repulsa onde os sentimentos de culpa e inquietação se misturam, enfim, toda essa profusão de elementos contraditórios provoca o despertar de uma nova consciência: a certeza de que sem uma causa, sem o comprometimento com a realidade social, com o outro,

a existência não tem sentido.

Na verdade, a mistura de vozes antitéticas no contexto narrativo, a dos opressores e a dos oprimidos, acaba por revelar ao leitor, seja pela ironia a impregnar a voz branca, ou pelo grito de revolta e dor, muitas vezes abafados, na voz negra, a necessidade de se repensarem as relações humanas e, mesmo que julguemos impossível atingir estados de idealização plena para elas, só a utopia é que poderá alimentar a chama da vida. É assim que Sasha se manifesta, embora utilizando um meio indireto de expressão como o texto que escreve para si mesmo, sem saber exatamente o que seria aquilo, se carta, se diário:

O impulso original pode se modificar – até mesmo ficar confuso – no resultado, mas tem de existir, não importa o quanto o resultado se afasta da utopia. a utopia não pode ser alcançada. Sem colocá-la como objetivo final - sem arriscar? - jamais podemos esperar sequer chegar perto dela. (1989, p. 204)

Trata-se de uma visão consciente das possibilidades traçadas pela utopia, ou seja, mais do que o apego apaixonado e delirante a um espaço de idealidade, o que o personagem revela é a necessidade de se percorrer o caminho de riscos cujo resultado poderá ser totalmente diferente do que se imaginara conquistar. Mas é esse impulso imaginativo (“sem a utopia a imaginação não funciona”) que o leva a abraçar a causa do outro, fazendo explodir o paradigma que construímos em relação à alteridade.

Talvez até como um estímulo a esse “projeto irrealizável”, a utopia da perfeita comunhão entre as raças, é que a oposição branco e negro é “resolvida” nas relações amorosas, em que o desejo sexual e a busca de união anulam as diferenças de cor:



Deitada a seu lado, olhando para mãos pálidas, quadris, barriga, vendo a si mesma como inacabada, abandonada, em algum lugar. Ela examina minuciosamente o corpo dele sem embaraço, ele acorda, surpreendendo-a neste ato, e sorri sem dizer por que: ela é a primeira que não finge que as cores e as texturas diferentes dos seus corpos não a fascinam e espantam. (1989, p. 194)

Para Hillela, enfrentar o outro não comporta necessariamente a atitude de fingimento ou disfarce; ao contrário de outras mulheres, ela aceita (deseja?) experimentar as diferenças em relação ao outro, transformada em prazer. Mesmo que seja um prazer feito de fascínio e espanto como transparece na ótica do amante embaixador que a observa, na passagem transcrita. É interessante destacar a maneira singular com que é focalizada a relação entre eles por uma linguagem ficcional que (con)funde fetichismo e consciência, paixão e razão: a aproximação carnal tece suas próprias “leis” e razões, mas também se oferece como meio para a discussão de outras leis. Assim, metáforas e metonímias do corpo constroem outro corpo – o da política racial: *“Leis feitas de pele e cabelos enchem os livros dos estatutos de Pretória, as cores vivas da selvageria pintam os corpos dos diplomatas africânderes sob os ternos de corte americano e as gravatas de seda italiana. (...) Pele e cabelo. Mais importante do que qualquer outra coisa no mundo. (1989, p. 194). Aparência que trai a essência, intenções encobertas, diplomacias enganosas – eis o que sustenta esse universo africano retratado pela autora.*

E o meio utilizado pela escritora para acionar sua intervenção é a linguagem questionadora, a que subverte a ordem normal para virá-la do avesso, fazendo despontarem as dualidades: *“O fetiche malcheiroso feito com pedaços de pele de cores diferentes e cabelos, o escalpe de milhões de vidas, pende da cruz no lugar de Cristo” (1989, p. 194).*

Como afirma Roland Barthes¹⁵, “só uma escrita” invertida”, apresentando ao mesmo tempo a linguagem reta e a sua contestação (...) pode ser revolucionária”. A



revolução, nesse caso, não vem do ímpeto ou transparência mas da sugestão, engenhosamente construída pela força das metáforas – agentes poderosos na germinação dos sentidos: “*Agora a superfície da massa humana mudou, as cabeças foram substituídas por punhos erguidos ondulando como sementes aladas*” (1989, p. 372).

É aí, na busca do inverso para que se instale a relação dialética, que sentimos eclodir nessa linguagem sua inigualável força de construir “uma arte que provoque respostas mas que não as dê”.¹⁶



Notas

- 1 GORDIMER, Nadine. *Is there nowhere else where we can meet?* em *Selected Stories*. London: Penguin Books, 1983, p. 17.
- 2 KANFER, Stephan. *Restless White Conscience*. Time, June 26, 1989, pp. 32-4.
- 3 MACHADO, Irene A. *O romance e a voz*. Rio de Janeiro: Imago, 1995, p. 37
- 4 NEWMAN, Judie. *Nadine Gordimer* (Contemporary Writers). London: Routledge, 1988, p. 55).
- 5 IANNI, Octavio. *Revolução e cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 102.
- 6 Marx e Engels, apud Octavio Ianni, op. cit. 102
- 7 *Os escritores - As Histórias Entrevistas da Paris Review*. Seleção de Marcos Maffei. Trad. Alberto Alexandre Martins e Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 296 - 297.
- 8 NEWMAN, Judie, op. cit, p. 93.
- 9 MACHADO, Irene A., op. cit, p. 34
- 10 Idem, ibidem, p. 21.
- 11 RECKWITZ, Edward. *I am not myself anymore: Problems of Identity in Writing by White South Africans*. English in África 20 nº1 (May 1993), p. 1.
- 12 BAKHTIN, Mikhail (Volochnikov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1988, p. 14.
- 13 idem, ibidem, p. 47.
- 14 NEWMAN, Judie, op. cit., pp. 99 - 100.
- 15 BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 58.
- 16 idem, ibidem, p. 29.



3- *A intertextualidade como móvel da narrativa: citações*

*He finds himself by looking in the work of others.
François Mauriac*

Um dos aspectos inusitados do projeto estético de Nadine Gordimer são as relações intertextuais, possibilitadas pelas variadas epígrafes paratextuais, por dizeres oriundos do uso cotidiano e pela intercalação de textos de origens diversas. Juntamente com as reiteradas citações intratextuais, essa matéria verbal constitui um dispositivo intrincado da estrutura dialógica do discurso narrativo, o que exige do leitor uma competência especial para sua decodificação, na medida em que o texto põe em jogo mecanismos como a paráfrase, a paródia ou a apropriação, modalidades já teorizadas por certas linhas críticas de abordagem da ficção, com as quais procuraremos ilustrar nossas argumentações na presente unidade.

Também a presença, no romance, de textos destacados e com função singular, quer pela ótica e posição assumidas nesses momentos, quer por seu contraponto com o texto maior (o do narrador ou enunciador onisciente), requer uma atenção especial do leitor. São textos que acabam pondo em destaque a própria estrutura dialógica na medida em que confirmam a inserção de outras vozes na tessitura do discurso narrativo. O destaque é visível pela diferença do tipo gráfico dessas passagens em relação à estética normal da obra, e essa montagem cria diversos efeitos de sentido que a leitura pode (e deve) recuperar. São momentos em que o discurso narrativo não busca apenas relatar fatos ou expor referências mas, sobretudo, recolher a subjetividade num espaço para que ela possa vincar o relato de marcas pessoais e íntimas; nesses microtextos, o dizer se faz muito mais como necessidade interior ou fala recolhida, em luta com seus próprios caminhos em busca de definições.

Siglas, a linguagem do amor, Instituto Estados Unidos para Cooperação Afro-Americana, IEUCA; Comitê Terceiro Mundo para a África, CTMA; Comitê Coordenador para a África, CCA; Comissão para Pesquisa do Subdesenvolvimento, CPS; Fundação dos Povos Livres, FPL. A criança brinca com cubos alfabéticos no chão. Constrói casas com eles. Uma carreira pode ser construída de uma sigla. Todos aqui precisam ter uma carreira, nós nos realizamos com uma carreira, livros definem carreira, fazendo uma lista do que está disponível. Pauline ficaria feliz, estava mais disposta a me dar a vantagem de uma carreira, não importa o que Sasha dizia. Leonie não poderia fazer mais se eu fosse sua filha. (...) (1989, p.273)

No trecho citado, podem-se observar alguns mecanismos de elaboração da linguagem como, por exemplo, o discurso indireto livre, que permite a visualização de uma estratégia dissertativa de camuflagem da figura do sujeito da enunciação, que existe por trás de qualquer enunciado, mas que a objetividade de terceira pessoa acaba encobrindo. De qualquer forma, é aquele o responsável pela argumentação implícita do texto, como podemos inferir dos estudos de Tacca sobre o narrador¹, recurso que se complementa com a presença do texto em itálico, intercalado à sequência linear pela interrupção do discurso do narrador, por meio da apropriação sutil da voz pelo personagem. Nesse ato de interceptação da voz ocorre uma ação paralela, desta vez ligada ao destinatário, com a função de “despertar” ou “desviar” a atenção do leitor do compasso linear da exegese narrativa, o que provocará um efeito de estranhamento na leitura e induzirá a uma reflexão mais atenta sobre o motivo do subterfúgio discursivo.

Note-se, ainda na citação, como o uso dos pronomes pessoais no plural (nós) e no singular (me), ligado à relação de intimidade na citação de pessoas que fizeram parte da vida da personagem, a afirmações de cunho pessoal e à enumeração de dados concretos de maneira enciclopédica, enfim, toda essa colagem escritural acaba por colocar em jogo as posições estáveis de narrador e personagens. A própria afirmação “*Leonie não poderia fazer mais se eu fosse sua filha*” parece recuperar a consciência da filha que Hillela foi para Olga, no passado, que alegava uma maternidade não assumida: “*Oh! esta é a filha*



que eu não tive” (1989, p.9), e que é retomada ironicamente por Hillela em “*Eu sou como a filha que ela não teve*” (1989, p. 17) para enfatizar seu abandono.

Já a evocação das instituições e suas subseqüentes reduções as siglas, indicam uma visível diminuição da proporção de suas finalidades e seu real valor. Assim, no desafio ao leitor - “*Descubra a sigla para sua verdadeira família*” - há o questionamento desta como instituição: um convite à reflexão sobre a estrutura familiar que, no percurso narrativo do romance *Uma mulher sem igual*, é colocada em xeque inúmeras vezes: “*A verdadeira família, cheira mal*” (1989, p. 274).

O questionamento de Hillela sobre as siglas que representam as instituições é reafirmado por outra personagem, Sasha, no que diz respeito à nomenclatura de certos sistemas de crenças:

(...) eu digo que existe um propósito invencível expresso na horrível mistura de marxismo, castrismo, gandismo, fanonismo, demonstrações Hyde Park (herança colonial), Deus - do - nosso - lado (herança missionária), a linguagem da Conscientização Negra, sandinismo, teologia cristã da libertação (...) (1989, p. 343.)

O que a personagem exhibe é uma retórica, como ele próprio reconhece, que se apropria do excesso justamente para revelar a inadequação dos excessos que levam, de alguma forma, à saturação e opressão social. Até mesmo a linguagem extravagante dos discursos utilizados na ação sindical nada mais faz que ratificar esse artificialismo, eis o que a consciência crítica de Sasha consegue enxergar.

Os textos intercalados que aparecem sob as mais diversas formas no romance (cartas, panfletos, citações, poemas, confissões) modalizam, com sua inserção deslocada na sequência narrativa, uma espécie de digressão a criar novas tensões na leitura.

Se há momentos em que o leitor é arrancado da mera posição de receptor para desafiá-lo a uma ação reflexiva sobre a questão da violência impetrada à África durante séculos, por exemplo, há também momentos em que a interação com o texto se dá sob a forma de envolvimento catártico, em que a emocionalidade se sobrepõe à reflexão crítica; a distância cede à aproximação:

Eles a amam. Dizem que a amam. Len quando fazia a expedição necessária da Rodésia porque aquele menino era mestiço, Olga quando a entregou para Pauline, Joe - querido Joe - quando deu o dinheiro para fugir deles. (...) amou, deixou amar. Usou o que tinha para amar, sabia? Está aí, você sente, acontece com você, dentro de você sem diferença entre você e com quem você o faz, não precisa tentar alcançar, ajudar, ensinar - não pode mentir, espionar ou mentir, então o que pode haver de errado nisso? (1989, p. 155)

A própria utilização da interrogação no discurso, aliada à presença do “você” reiterado, convoca a participação do leitor para uma espécie de cumplicidade compreensiva e silenciosa com as divagações da personagem.

Outros textos, extraídos de uma imensa galeria de escritores, filósofos e políticos, ajudam a tecer uma composição literária que, pelo resgate de diferentes ideologias, reelabora sua própria postura étnica e ideológica no exame das relações humanas. Esse artifício lingüístico, sustentado pela apropriação de arquitextos ou textos-fonte que se sucedem numa interrelação dialógica e dialética, afirma-se como tendência da escritura de Gordimer. Sondarmos os ecos das vozes que se instalam em seu discurso, nesse processo, significa não só apreender-lhes o sentido, sem o qual a essência da criação estética estaria truncada, como também averiguarmos a extensão de seu ecletismo.

As trilhas epigráficas conduzem a caminhos diversos, indagam, cogitam, sugerem, tentam uma resposta. Têm algo em comum: discutem a razão de ser.



De W. B. Yeats, Gordimer retira a epígrafe e o título de seu primeiro romance, *The Lying Days* (1953).

Though leaves are many, the root is one;
Through all the lying days of my youth
I swayed my leaves and flowers in the sun;
Now I may wither into the truth.

Federico Garcia Lorca fornece de seu poema 'Ode a Walt Whitman' uma epígrafe para *Um mundo de estranhos* (1958): "Quiero que el aire fure de la noche más honda quite flores y letras del arco donde duermes y nino negro anuncia a los blancos del oro la llegada del reino de la espiga".

Por outro lado, Pasternak, Thomas Mann e Albert Camus são citados em *Occasion for Loving* (1963). De Pasternak a escritora extrai o título da obra: "We have all become people according to the measure in which we have loved people and had accasion for loving".

Em seu quinto romance, *O falecido mundo burguês* (1966), Gordimer exhibe duas epígrafes:

Existem, certamente, possibilidades para mim. Mas,
embaixo de que pedra?
Franz Kafka

A loucura dos corajosos é a sabedoria da vida.
Máximo Górkí

Já Turguéniev e 'Che' Guevara são contemplados em *A Guest of Honour* (1970). Do primeiro, "An honourable man will end by not knowing where to live"; do segundo, "Many will call me an adventurer - and that I am, only of a different sort - one of those who risks his skin to prove his platitudes."

Do poema “*The tattooed desert*”, de Richard Shelton, é extraído um excerto para ser incorporado em *O amante da natureza* (1974), sexto romance de Gordimer:

I must have been almost crazy
to start out alone like that on my bicycle
pedalling into the tropics carrying
a medicine for which no one had found
the disease and hoping
I would make it in time
I passed through a paper village under glass
where the explorers first found
silence and taught it to speak
where old men were sitting in front
of their houses killing sand without mercy
Brother I shouted to them
tell me who moved the river
where I can find a good place to drown

Claude Lévi-Strauss (“Sou eu o lugar no qual algo ocorreu.”) e Wang Yang-ming: (“Saber e não agir é não saber”) são citados em *A filha de Burger* (1979).

A noção do interregno das *Cartas do Cárcere* (Prison Notebooks), de Antonio Gramsci, inspira Gordimer em *O pessoal de July* (1981): “O que é velho está morrendo e o que é novo não consegue nascer; nesse meio tempo surge uma enorme variedade de sintomas mórbidos.”

De uma definição de verbete no *Oxford English Dictionary*, nasce a epígrafe do romance *Uma mulher sem igual*, objeto de nossa análise: “*Lusus-naturae - sport of nature. A plant, animal, etc., which exhibits abnormal variation or a departure from the parent stock or type... a spontaneous mutation; a new variety produced in this way.*”, texto que funciona como uma moldura dentro da qual se percebe a *mutação espontânea* da personagem protagonista da história, Hillela Kim, conforme já analisamos.

A citação epigráfica contida em *A história de meu filho* (1990) é retirada do *Sonnet 13* de Shakespeare: “You had a Father, let your son say so.”



E para seu décimo primeiro romance, *Ninguém para me acompanhar* (1994), a escritora cita Proust e Bashô, poeta japonês do século XVIII:

Não devemos nunca ter medo de ir muito longe,
porque a verdade fica mais adiante.
Marcel Proust

Ninguém para me acompanhar no caminho: crepúsculo
no outono. Bashô.

Todos esses dizeres epigráficos - além de outros gêneros como as novelas, cartas, discursos, mistura de verso e prosa - formam, como entende J. Kristeva², um “mosaico de citações(...)”, cuja significação estrutural é denotar as distâncias do escritor em relação a seu texto e aos textos.”

Por outro lado, a utilização das epígrafes pode constituir-se num artifício estratégico de persuasão argumentativa, pois convoca outros discursos para a função de sancionar conceitos pluridimensionais. É que, ao trazer outras vozes para sua escrita, o narrador assume um papel múltiplo, como se desdobrado em diversos emissores endereçando sua mensagem ao destinatário.

Inúmeras vezes, Gordimer reconheceu seu débito para com outros autores como Chekhov, Maupassant, Eudora Welty e Katherine Mansfield, entre centenas de outros, por permitirem, através de suas obras, uma ampliação de sua visão de mundo e por despertarem, graças ao espelhamento das dúvidas nas diversas realizações estéticas, o surgimento de uma nova consciência, calcada no rigor ético em defesa da justiça e equidade social para todos, o que levou a escritora a mudanças perceptíveis em seu trajeto existencial. A autora confessou ter sido guiada “*mais por Kafka do que por Marx*” em seu trabalho de criação e ter seguido o grande exemplo de Turguéniev, ao tentar transmitir “*a vida como ela é*” (GE, p. 13).

Assim, é através das relações intertextuais que a autora cria um jogo de tensões, pela prática do exercício polifônico, o qual instiga o raciocínio do leitor para a percepção da variedade de vozes que dialogam e manifestam diferentes perspectivas. O elemento dialógico constitui-se num dos componentes imprescindíveis da narrativa de Gordimer, na medida em que contribui para formar a argamassa de sustentação estrutural do discurso que embasará uma de suas vertentes mais polêmicas: a questão da alteridade, como veremos posteriormente.

Algumas reflexões teóricas sobre a noção de intertextualidade que compreendem pressupostos importantes para a compreensão das obras da autora são oferecidas por J.U Jacobs em seu artigo *Nadine Gordimer's Intertextuality: Authority and Authorship in My Son's Story*.³, em que o autor usa os estudos de Michael Worton e Judith Still para consubstanciar seu próprio trabalho. Eles entendem que um texto “não pode existir como um todo hermético e, portanto, não funciona como um sistema fechado. Isto por duas razões. Primeiramente o escritor é um leitor de textos (no sentido mais amplo) antes de ser um criador de textos e, por conseguinte, o trabalho de arte é, inevitavelmente, bastante misturado com referências, citações e influências de todo tipo; em segundo lugar, um texto é exequível unicamente através de um processo de leitura”, o que os leva à argumentação de que, assim, o texto sofre interferências de todos aqueles que o leitor lhe trouxer no momento da leitura. Desse modo, a leitura será tanto mais profunda quanto mais consistente e amplo for o conhecimento do leitor empenhado no deciframento dos códigos intertextuais, pois, a intertextualidade requer a apreensão do sentido de seu constructo, sua recriação a partir de outras matrizes.

No romance de Gordimer, a inserção de um panfleto utilizado de fato durante os dias de agitação social, no confronto entre negros e brancos, com a função de

convocar à rebeldia, atua no sentido de provocar no leitor de ficção a sensação de que esse relato (narrativa) é muito mais que uma história imaginária.

Todos os sul-africanos amantes da liberdade são convocados para fazer das próximas seis semanas um tempo de protesto ativo, demonstração e organização contra a república Verwoed. (1989, p. 71)

Desse panfleto proibido, editado pelo Conselho Representativo dos Estudantes do Soweto, de junho de 1997 e inserido no romance *A filha de Burger* (1979, p. 395), ao panfleto elaborado por ocasião de uma greve geral convocada por Nelson Mandela durante os movimentos de resistência negra na África do Sul, transcrito na obra *Uma mulher sem igual*, em todos esses intertextos ressoa a ligação entre a ficção e a história que a fez / faz nascer.

A incorporação de documentos históricos constrói, na verdade, um dos artifícios linguísticos mais fortes da escritura de Gordimer criando a polifonia, ou seja, o discurso múltiplo, que permite a manifestação de vozes diferentes na reflexão dos problemas africanos para lhes conferir um caráter mais intenso de verossimilhança. Devemos entender por verossímil, aqui, não propriamente (ou necessariamente) aquilo que se assemelha à verdade ou procura retratá-la, mas aquilo que é constituído de forma a erigir sua própria verdade, justamente pela força persuasiva e consistente com que elabora seus conteúdos. Pôr em cena diversos dizeres e referências é construir uma realidade que só pode ser apreendida pela pluralidade de seus aspectos e pela complexidade de perspectivas geradas por esse universo compósito. Não se trata apenas de refletir um espaço histórico feito de contradições e lutas sociais, mas de construir um “espaço” em que a história somente ganha espessura graças ao poder da escritura em dimensioná-la.

Dois outros autores analisam a questão da intertextualidade em Gordimer: Alan Lombery e Margaret Daymond⁴. O primeiro oferece subsídios para a análise textual, enfatizando o uso dos empréstimos diretos ou das paráfrases efetuados pela escritora a partir de E. M. Foster e Albert Camus, apontando a evidência de um parentesco intelectual e emocional entre eles, o que implicará a constituição da tradição literária da escritora. Por sua vez, Daymond defende um ponto de vista polêmico que insiste no “ato de ilegalidade” da autora quando ela incorpora documentos históricos reais em seus escritos ficcionais, do que discordamos veementemente por considerarmos uma concepção equivocada em relação à natureza do texto ficcional. Esse autor parece defender uma posição centralizadora e autoritária em relação à história e a ficção. Não entendemos como ilegal a incorporação dos fatos ou documentos históricos na ficção, uma prática comum na literatura pós-colonial contemporânea e que, ao mesclar a matéria ficcional da obra à realidade histórica, busca apenas instalar uma dialética em que os fatos possam se confrontar e permitir, como a própria escritora enfatiza, “explorar possibilidades presentes mas inimagináveis no curso de uma única vida” (GE, p. 10).

Outra modalidade de texto, intercalada ao discurso ficcional da autora, são os textos de natureza poética extraídos de poemas e narrativas de outros autores. Podemos ler Rudyard Kipling, por exemplo, em *Uma mulher sem igual* (1987, p. 18) que recolhe uma passagem de seu poema “If”:

*Se és capaz de falar com a multidão e conservar
tua virtude. Ou caminhar com reis - sem perder o contato
com o homem comum; Se nem inimigos nem amigos
podem te ferir; Se todos os homens são importantes
mas nenhum demais para tua atenção; Se és capaz de encher
o minuto inescapável com 60 segundos de caminhada,
Tua é a Terra e tudo que há nela, E - o que é mais -
serás um Homem, meu filho!*

A presença dos versos de Kipling se justifica por exibir um conteúdo que mantém afinidade com as preocupações de Gordimer, oferecendo-se para ilustrar uma constante na temática focalizada por ela: a natureza humana e o reconhecimento de que na integridade do caráter, na humildade, se encontra a redenção do homem. Trata-se, como se vê, de uma apologia da autodeterminação e da consciência como caminhos de afirmação pessoal.

A idéia da dor inconcebível e do desejo do homem em se sentir miserável para glorificar outra miséria são temas comuns a várias obras de Gordimer, como *Occasion for Loving*, *Um mundo de estranhos* e em *Uma mulher sem igual*. Na verdade são temas calçados em outros arquitextos, como é o caso de *Os irmãos Karamazov* de Dostoiévski ⁵, que funciona como hipotexto para as reflexões sobre a gratuidade e inconcebível capacidade para a crueldade, presentes nas relações humanas e sugeridas em diferentes momentos nas citações do autor russo. Sasha, personagem de *Uma mulher sem igual*, cita Dostoiévski na passagem em que Fiódor Pavlovich Karamazov, frente aos filhos, desnuda seu âmago:

Chegou então a um trecho que o envolveu e o isolou completamente. 'Eu sou esse irmão, eu especialmente. Todos nós, Karamazov, somos esses insetos e em você, anjo que é, ele vive também, e provocará uma tempestade no seu sangue. Tempestades, porque o desejo sensual é uma tempestade! A beleza é uma coisa terrível, assustadora. Terrível porque nunca foi e jamais será compreendida, pois Deus só nos dá enigmas. Aqui as fronteiras se encontram e todas as contradições existem lado a lado. Não sou um homem culto, irmão, mas penso muito nisso. É terrível a quantidade de mistérios existentes! (1989, p. 98)

As reflexões de Fiódor parecem espelhar as tensões e dúvidas de Sasha frente aos enigmas de uma existência edificada por um universo de contradições em que as emoções e os desejos desencadeiam um ritmo sôfrego para uma busca que não pode jamais ter fim, onde tudo se acha e se perde: o mistério. Sasha, em alguns momentos, características de

um outro personagem de Dostoiévski, Aliócha; o nome russo Sasha e o revela traço introspectivo que o autor russo atribuiu a seu herói parecem assemelhar-se ao personagem de Gordimer:

Na sua infância e na sua mocidade, era concentrado e até mesmo taciturno, não por timidez ou selvageria, pelo contrário, mas por uma espécie de preocupação interior tão profunda que o fazia esquecer-se dos que o cercavam.⁶

Sasha, na verdade, experimenta em sua vivência dois paradigmas opostos: o dos brancos e o dos negros e, assim, procura emancipar-se de qualquer radicalismo como diz Judie Newman⁷, “por todo o romance Sasha representou os horrores dos pais opressores. Sua colega de escola grávida se enforca, com mais medo dos pais do que da morte. A reformista Pauline abriga o negro Alpheus, mas desaprova seu casamento e filhos. Quando ela discute o problema com Sasha ele comenta rispidamente “castre-o” (1989, p. 68), impaciente com os adultos “que sempre sabiam o que os filhos deviam fazer” (1989, p. 69).

A narrativa da escritora sul-africana é problematizada de ponta a ponta pela alternância entre a focalização interna, através do processo metonímico da habitação humana como edificação da própria narrativa que justifica a inclusão textual autoreflexiva de cartas incompletas, não entregues e não lidas, e uma evidência do primeiro plano narrativo na forma de relatos, fotografias, relacionamentos com amigos, conhecidos e amantes que contribuem para a reconstrução da vida de personagens como Hillela e Sasha.

Sasha acaba por tornar-se a voz da consciência a questionar o universo de valores em que brancos e negros se confrontam. Suas reflexões são endereçadas a Hillela, numa carta que ela não recebe, mas o leitor lê como seu “destinatário”, em que Sasha cita dezenas de pessoas (reais e ficcionais) e fatos que abordam questões ideológicas latentes nas relações humanas.

Eles podem ir embora por causa do que está acontecendo agora, mas jamais poderão fugir do modo que vivemos durante muitas gerações. Em pequenas ilhas flutuantes, existe ainda aquela vida como retalhos de Jacinto aquático azul que costumavam encher os rios, soltos das amarras agora e sendo carregados para fora pelo mar alto. (a frase parece estranha porque, na verdade, é o começo de um poema que tentei escrever; separe os versos e vai ver que não é tão ruim)(1989,

Note-se como, para além do cunho reflexivo da mensagem, centrada na realidade social, há a presença de um emissor preocupado também com o próprio processo de sua escrita; nesta, a metáfora das ilhas flutuantes sugere não apenas a massa humana em fuga, mas a própria matéria polimórfica e plural da narrativa em seu percurso discursivo, dialógico. Uma narrativa que também vai despreendendo suas ilhas e blocos móveis de focalização, ao longo de sua trajetória. A sugestão do leitor virtual, de que o texto pode ser transformado em poema dependendo do trabalho de recriação que dele se fizer, é mais um sinal de ênfase ao jogo enunciativo proposto pelo narrador.

A busca de fontes científicas para a elaboração de seu relato é mais um artifício utilizado por Gordimer para colocar em jogo as relações entre ficção e realidade histórica. É o que acontece, por exemplo, com o assassinato do bôer Piet Retief pelo rei zulu Dingane, inspirado em dados extraídos da Enciclopédia Britânica. Mas, ao ficcionalizar o fato real, dotando-o de perspectivas móveis e diversificadas, ele passa a existir como a outra realidade, porque descolado da ordem ou sistema opressores e de uma visão imposta para ser visto, compreendido por novos olhares.

Outras personagens reais são citadas ao longo narrativa, como o chefe Luthuli que aparece subentendido na figura do hóspede de Pauline (1989, p. 49), Bram Fischer, com o qual Sasha se identifica: “*sinto, como Bram Fischer, que, se eu tiver de ser julgado vai ser perante um tribunal cuja autoridade não reconheço, por leis feitas por uma minoria do governo dos brancos*” (1989, p. 346) e que formam, junto com as personagens

ficcionais, o conjunto de vozes polifônicas a contrapor os diversos valores e ideologias da sociedade sul-africana.

O espaço da prisão em que Sasha se encontra, apesar de seus limites naturais, é favorável ao exercício de vozes que se cruzam em sua consciência – único espaço não redutível a nenhum confinamento. É então que a fala para si mesmo, tentando entender sua própria condição, se mescla a outras falas extraídas de leituras que restabelecem para a personagem o fio comunicativo, recuperando também um sentido para a existência; são os ecos de Gramsci e Dostoiévski que lhe chegam pela vertente da intertextualidade:

Estou incomunicável, portanto acho melhor chegar até você (...) suponho que existam prisões iguais a esta, aí onde você está também (...) certamente deve haver. Todo poder precisa isolar aquilo que o ameaça – é aí que se encontram as causas justas e as injustas” Tenho lido tanto – do Conde de Monte Cristo a Dostoiévski e a Gramsci! (1989, p. 342)

alusão que remete à citação epigráfica num outro romance de Gordimer, *O pessoal de July*. Com suas *Cartas do Cárcere*, Gramsci reflete sobre o poder das classes dominantes sobre as massas: a repressão como resultado do estabelecimento do patriarcado autoritário ⁸.

O processo de (re)composição da personagem pela alternância autoconsciente entre a focalização interna e a externa é também utilizado pela polícia na constituição do dossiê de evidências contra Sasha dentro de um dossiê mais amplo que a própria narrativa está juntando ao redor de Hillela. Ao se chamar, repetidamente, a atenção para as muitas lacunas, ausências e silêncios da narrativa, as áreas vazias onde não se pode aproximar a verdade da personagem, cria-se a imagem do vazio e do que se perdeu no próprio momento histórico pela omissão e alienação dos que fazem a história: “*Nas vidas dos grandes existem essas lacunas – Cristo e Shakespeare desaparecem das crônicas fornecidas*

pela memória e depois reaparecem” (1989, p. 112).

É como se nesses desaparecimentos e reaparecimentos estivesse metaforizado o movimento cíclico da própria história em que uma geração nasce, vive e desaparece para dar lugar a outra que reaparecerá de seus medos e esperanças: o próprio ciclo da vida, em cujo movimento o homem se locomove procurando entender o início no fim.

Dostoiévski é evocado novamente na dialogia intertextual. O prefácio escrito pelo autor russo a seu livro *Os irmãos Karamazov* justifica a criação de seu herói, como um ser patologicamente (mas curiosamente) diferenciado, cuja estranheza é também sedução: “De fato, embora o chame de meu herói, sei que ele não é um grande homem... ele é um homem estranho, original.”⁹

A singularidade do caráter, os mistérios que envolvem a natureza humana, o lado excêntrico do comportamento são marcas absorvidas pela leitura que Gordimer faz da obra de Dostoiévski, incorporando-as em seu personagem. A idéia de um ser excêntrico, não só pela diferença mas também porque está fora do centro / eixo da normalidade e, portanto, pleno de originalidade, é a substância de Hillela Kim, heroína de *Uma mulher sem igual*. A definição da “*Lusus Naturae*” que lhe enquadra atributos incomuns parece semelhante à da “*confusão da natureza*” atribuída ao filho do empregado Gregory, personagem dos *Irmãos Karamazov*¹⁰, que nasceu com seis dedos e é rejeitado pelos pais pela aberração de sua característica física:

(...) seu próprio filho só o alegrou pela esperança da expectativa, quando Marfa Ignátievna estava grávida. Quando ele nasceu, foi tomado de pesar e de horror, porque aquele menino tinha seis dedos, vendo o que ficou Gregório tão acabrunhado que não somente guardou silêncio até o dia do batizado, mas foi expressamente calar-se no jardim.

A intertextualidade de estrutura palimpséstica, cuja natureza é fundada, de

acordo com Genette¹¹, em textos sobrepostos que guardam uma identidade comum, pois construídos sobre a matriz arquetípica a sustentar outros modelos sucessivos pode ser verificada na narrativa de Gordimer. Em seu romance, conforme estamos analisando, as analogias com textos anteriores (o romance de Dostoiévski, por exemplo) não constituem um ato de repetição ou mera reapropriação; elas promovem a discussão, por parte do leitor, de suas referencialidades e o instiga à recriação original para que possa entender o processo do diálogo.

De Worton e Still¹² podemos extrair também reflexões sobre texto palimpséstico: “Inevitavelmente um fragmento e deslocamento, toda citação distorce e redefine a ‘primeira’ afirmação ao recolocá-la dentro de um outro contexto lingüístico e cultural(...) a citação como fragmentação sem dúvida gera centrifugalidade na leitura, mas também gera centripetalidade, focalizando a atenção do leitor sobre o funcionamento textual ao invés da hermenêutica”.

Como entendem os autores, o exercício do texto palimpséstico não leva ao simples ato da interpretação mas ao trajeto duplo de distanciamento e aproximação da “primeira” afirmação – o texto arquetípico – no sentido do “garimpo” de sua natureza arquetônica, o que nos permite a sondagem de todos os componentes retóricos dos textos envolvidos na configuração das estruturas narrativas.

Também como componente da estrutura palimpséstica podemos incluir a passagem do romance em que Sasha é introduzido na ambivalência da natureza humana, aí onde os limites se encontram e todas as contradições coexistem. Na fala de Sasha: “Podemos amar nosso semelhante à distância, mas muito perto é impossível. Sabe quem disse essa verdade? Quem disse isso por mim? Um homem chamado Ivan para o irmão Aliósha, num livro chamado *Os irmãos Karamazov*” (1989, p. 160), as considerações da personagem estão

moldadas no hipotexto *Os irmãos Karamazov*, por meio da alusão às palavras de Dimitri para seu irmão Aliósha. No jogo relacional entre as reflexões de Sasha e as de Ivan é reiterado o questionamento sobre as mazelas do mundo e do homem expressas na metáfora do amor irrealizável.

Outros autores fornecem um hipotexto para *Uma Mulher sem Igual*. É o caso, por exemplo, da personagem central de “*The Darling*”, conto de Chekhov, que parece em sua essência servir de esboço para a personagem Hillela, como analisa Jacobs¹³: ambas se debatem no dilema de uma existência fragmentária em busca de uma identidade. Aqui, não se trata mais da incorporação textual de passagens do texto-fonte, mas do aproveitamento de *motivos* estruturadores da narrativa como, por exemplo os traços configuradores da personagem ou modalizações de suas ações.

Para uma completa compreensão da citação ou microtexto, inseridos no texto maior, a atividade do leitor, como já dissemos, é de extrema importância pois ele deverá perceber que a citação, muito mais que um dito, encerra um acontecimento. Assim, ele entenderá que Gordimer, nas citações breves ou hipotextos narrativos mais longos em estilo palimpséstico, isto é, na marcação de um paratexto sobre seu próprio hipertexto ficcional, quer desafiar a história como tradição determinante e questionar noções de originalidade e diferença. Nesse sentido, a incorporação de outros dizeres / saberes não se faz como confirmação de uma autoridade a ser reverenciada, mas como verdades reatualizadas por uma nova consciência crítica, capaz de transformar seus sentidos para deles obter outros e novos efeitos. Ao desfazer a história como sequência e convenção, Gordimer dinamiza dialogicamente também o seu discurso narrativo.

Portanto, o diálogo gerado pelo uso intertextual de citações mina a cronologia através do efeito de sua *presentificação*, ou seja, ao trazê-las para uma realidade

atual a escritora desfaz, como vimos, noções convencionais de historicidade enquanto, paralelamente, aponta para o funcionamento textual em relação a contextos históricos que podem ser observados na dialética gerada pelas tensões do fenômeno.

Além das marcas intertextuais manifestas na narrativa de Gordimer há que considerar a própria relação autotextual ou intratextual, presente na reiteração de núcleos temáticos deslocados de uma obra para outra como uma motivação recorrente no projeto estético da escritora. Isto ocorre com os temas da dor inconcebível e do desejo do homem em se sentir miserável, de que falamos anteriormente, para glorificar outra miséria, presentes em *Occasion for Loving*, *Um Mundo de Estranhos* e *Uma Mulher sem Igual*.

Já a focalização das relações entre pais e filhos feita pela autora em seu primeiro romance, *The Lying Days*, em que a personagem central, Helen Shaw, quando adulta faz um retrospecto de sua infância e lembra-se de ter observado, numa ocasião, a mãe mirando-se no espelho e tenta recuperar o mesmo gesto para conscientizar-se de sua própria pessoa, de sua independência e desligamento da imagem dominante da mãe. - (“*Eu vi aquele perfil num espelho refletido em outro espelho(...)*” (1979, p.19)), - é um artifício narrativo que retorna em *Uma mulher sem igual*. Neste romance o espelho e a fotografia servem como refratores de identidade, como se pudessem cortar ou deformar aquela imagem indesejável mas que fora moldada por condicionamentos e imposições familiares. Aqui a ação desenvolve-se através da ação de um narrador externo que focaliza a personagem Olga a observar sua sobrinha Hillela enquanto esta, por sua vez, examina a fotografia da mãe, Ruth, que a deixara e fugira para Moçambique com um amante português. A mãe, que é registrada na vida de Hillela como uma ausência, reflete em sua fotografia “olhos de uma mulher mirando-se num espelho” (1989, p.10). Assim, o ato imaginativo de um ser que reflete e é refletido, que observa atentamente e é ele próprio espelhado, marca também a personagem

Hillela que, em outro momento, espia sua imagem no espelho do cabeleireiro:

(...) Mas é difícil olhar nos olhos. São a própria escuridão; sobre eles estende-se uma tênue película de cores que parece nadar numa poça de óleo escuro derramado no chão da garagem. Reagem sob a própria visão, como pupilas à luz do oculista; mas duplamente: a alteração observada é sentida também como uma mudança de foco. Nada pode ser mais exato do que uma imagem vista por si mesma. (1989, p. 13)

O ato obsessivo de olhar para a própria imagem refletida, situação que se desdobra na narrativa, parece funcionar como um “correlativo objetivo” (segundo a concepção de T. S. Eliot) da sensação de escoamento da identidade ou da perda de sua nitidez. Daí que recortá-la por esse gesto metafórico é um modo de lhe conferir uma singularização. Acontece que os olhos, elementos destacados nessa focalização, acabam por trair qualquer possibilidade de enquadramento, pois se movimentam inquietos e reagem à sua tomada pelo outro e é essa “rebeldia” que leva o narrador à constatação final, transcrita na citação. Ou seja: não há nenhuma mudança de foco que possa captar com exatidão aquilo que sempre se esquia à fixação. Na verdade, tal fuga dos olhos para o inapanhável atua como metonímia da própria personagem Hillela, por sua constante mutabilidade em seu percurso existencial.

É interessante notar que essa imagem de espelhamento, por meio da qual é criada uma relação aproximativa entre as personagens, metaforizada no ato de olhar para seu reflexo, pode existir em homologia com outro espelhamento: aquele criado entre os textos incorporados ao próprio discurso ficcional da autora. O processo intertextual também constitui um jogo de espelho, no qual os reflexos e ressonâncias entre os diversos discursos criam uma projeção dialógica rica de significados.

Um outro núcleo temático, discutido por Jacobs¹⁴ e que cria uma ponte intra-textual no projeto estético de Gordimer, é a libertação dos filhos dos moldes paternos, motivo presente em *Uma mulher sem igual* e que é recuperado em *Occasion for Loving*, obra

que narra fatos da infância de Jessie Stilwell, filha única de uma viúva que torna a se casar. De seu pai Jessie tem apenas uma velha fotografia, um único ícone a admirar. A relação estabelecida com ele é a mesma que firmada com Morgan, filho de um casamento seu: um espelhamento provocado pela inabilidade ou desinteresse de penetrar em sua realidade. Apalpando sua maquiagem frente ao espelho várias vezes ao dia, Jessie procura recompô-la, ato que revela a preocupação em permitir que um novo semblante, uma expressão diferente lhe assomasse ao rosto ocupando uma abertura que nunca lhe fora permitida antes.

A questão do pai ausente sublinha também o relacionamento entre Elizabeth van Sandt, personagem de *O falecido mundo burguês*, e seu filho, Bobo. Seu marido que estava preso comete suicídio. Dessa forma, a ligação de Bobo com o pai é truncada e sua ausência desencadeia a construção de uma identidade órfã no filho. Na obra *O amante da natureza*, o motivo da ausência paterna se verifica na relação entre a personagem protagonista Mehring e o filho Terry, enquanto que Rosa Burger, em *A filha de Burger*, experimenta dificuldades na definição de uma identidade para si mesma dentro do espaço emocional e político demarcado por seu pai, Lionel Burger, primeiramente no espaço doméstico de sua casa, depois na prisão quando assume o legado político que seu pai lhe transmitira ao morrer. A protagonista Rosa sublinha, em determinado ponto da narrativa, o desejo de trazer à tona sua própria face, sua própria identidade: “Quando eles me viram do lado de fora da prisão, o que enxergaram?” (1979, p. 18) pergunta a personagem e responde: JAMAIS SABEREI, reconhecendo o quanto sua auto-imagem se assemelha à do pai. A ausência dos pais é questionada em diversas circunstâncias de *Uma mulher sem Igual* por Hillela, pelo narrador e por Pauline, ironicamente: “Pauline estava agitada e cética, e uma vez ou outra respirava profundamente pelo nariz, os olhos negros inquietos como à procura de um público invisível. ‘Os pais são tão importantes’” (1989, p. 28).



como se a importância de suas presenças fosse criada pela ótica dos filhos que os buscam como modelos e suportes, mas que nem sempre encontram neles o que buscam.

A reincidência temática de que falamos é admitida e justificada pela própria autora, na introdução de sua obra *Selected Stories* (1975, p. 9), para quem “*tudo o que se escreve é parte de uma história inteira(...) há algumas histórias que vou continuar a escrever repetidamente por toda minha vida (...) porque eu parei de fazer a revelação de novas percepções através de técnicas diferentes que elas demandavam.*”

Um outro aspecto da intertextualidade em Gordimer, ainda de acordo com a nomenclatura de Jacobs ¹⁵, é a evidência na obra da escritora da permanência de marcas definidas como um “termo que é aplicado ao reaparecimento, numa pintura, de elementos originais de desenhos ou pinturas anteriores que o artista tentou obliterar pintando por cima, mas que começam a aparecer como fantasmas de pensamentos anteriores quando o pigmento que cobre a tela começa a transparecer com o passar dos anos”. Esse processo, próprio da pintura que utiliza a pigmentação, as cores para cobrir os esboços do desenho, poderia ser comparado, na escritura, com o processo do palimpsesto em que, originalmente, o papiro era reutilizado várias vezes para diferentes escrituras deixando transparecer, ao desbotar, as marcas da tinta original.

Denominado “pentimento”, essa temática pictórica se recria na narrativa pela mistura das palavras, construídas nessa linguagem singular, de obras cujos autores revisitam a mesma temática e deixam em suas escrituras as marcas do texto recriado. Por mais inovadora que possa parecer, a criação literária não consegue se desvencilhar de resquícios do passado, de outras vozes que deixaram seus ecos vivos no presente.

Assim é que a mudança ou tomada de consciência de Hillela, em *Uma mulher sem igual*, e seu despertar para uma nova realidade, em suas sucessivas mutações,

recriam os contornos da personagem Samsa, criada por Kafka, em *Metamorfose*, protótipo para as transfigurações das personagens ficcionais de Gordimer. Divergindo, porém, do autor citado, a narrativa de Gordimer não explora a imagem da desfiguração como componente de uma situação dramática em que a personagem mergulha, como vê Jacobs¹⁶. No caso de Hillela Kim, suas metamorfoses constituem antes uma estratégia de sobrevivência ou um modo maleável de ser, que se transforma justamente para burlar convenções e imposições do meio.

A ficção de Gordimer retoma também, de forma crítica, tópicos utilizados por determinadas estéticas, com o intuito de revisitá-los por meio de deslocamentos e metamorfoses. Assim, por exemplo, o “locus amoenus”, definido por Edward Lopes como “o espaço emblemático como lugar de ancoragem da cena do idílio clássico”¹⁷, pode ser vislumbrado na cena do romance *Uma mulher sem igual* em que Hillela, no exílio na costa leste africana, na praia de Tamarisk, encontra pela primeira vez Whaila Kgomani, com que se casaria posteriormente. Esse tópico guarda algumas relações intratextuais no projeto estético da autora: a mesma configuração do arquetípico “lugar ameno” aparece no encontro de Rosa Burger, em *A filha de Burger*, com Katya na residência provisória de Rosa numa comunidade de expatriados no Sul da França. Por outro lado, as marcas desse encontro podem ser também detectadas na obra *Occasion for Loving*, em que Jessie Stilwell vai para a casa de praia de sua mãe, na costa de Natal, e ali encontra Ann Davis e seu amante Gideon. Tal cena é semelhante àquela do encontro de Helen Shaw, em *The Lying Days*, com o filho de uma amiga de sua mãe a quem fora visitar num feriado, e que fazem da praia local seu “locus amoenus”.

Acontece que, diferentemente da mera função alegórica que esse espaço idílico desempenha na literatura clássica, como o reduto seguro para a relação amorosa, na ficção contemporânea de Gordimer essa fuga para o “locus amoenus” acentua ou intensifica

os conflitos tensionais entre utopia e realidade. Aqui, o refúgio no “locus amoenus” se oferece apenas como solução provisória para as tensões diante de um universo político opressor e de uma situação histórica que intensifica os antagonismos e os preconceitos, e não como cenário romântico de devaneios e fantasias.

A experiência de ser jovem, de construir uma vivência nas bases de acertos e erros, traço ou característica evidente na trajetória de Hillela, se repete no título de um ensaio da autora, “Uma rebelde e o verão invencível”, em *O gesto essencial* (GE, p. 27), o qual tem como tela ficcional o verão invencível do texto *A estrada para Tipasa*, de Albert Camus, marcado pelos mesmos propósitos em relação à trajetória da personagem.

A noção de metaficção historiográfica de L. Hutcheon¹⁸, sobre a natureza discursiva da realidade histórica, resultante do impacto crítico mútuo entre história e ficção na problematização da *autoridade*, ajuda a explicar a oposição discursiva de Hillela às tias Pauline e Olga, cujas vidas e comportamentos determinam os traços da própria história da África: Pauline em seu pseudo-liberalismo inicial e Olga, pela manutenção dos padrões burgueses europeus, ambas rejeitadas no constructo ficcional de Gordimer, principalmente pela ironia com que os discursos enunciativos reportam suas vozes. Essa tipificação social que reproduz uma estratificação de classes e leva a um certo realismo historiográfico opera com um grau paródico no contexto ficcional da escritora, por revelar um teor completamente negativo da história da resistência política da África do Sul no século XX. Os elementos metaficcionais são abundantes não apenas nesse romance da autora mas também em outros, os quais tecem a estrutura entre o real e o fictício e, ao se amalgamarem, constroem uma obra que se auto-questiona justamente por ser costurada por uma linguagem altamente emblemática onde as margens da história e ficção se (con)fundem. Esse entrecruzamento é perceptível em outras passagens do romance *Uma mulher sem igual*, como a da prisão de

Sasha: aqui, o motivo ficcional se faz como reprodutor de exemplos do estilo de prisão sul-africana que a própria personagem traz à tona:

(...) pensei que tinha um Baedeker das prisões de segurança máxima na cabeça, conhecia o caminho para todas as celas de 2x2 (...) E o camundongo ou a barata que seriam meus amigos. (Fontes: de Ruth Primeiro a Jeremy Cronin e Breitenbach) (1989, p. 343)

A questão do “descobrimento” da África pelo empreendimento de uma viagem de aventuras fantasiada pela imaginação e reveladora de uma realidade desconcertante é ilustrada no percurso de Hillela por diversos países africanos e insinuada no exercício da intertextualidade pela citação da obra *Tartarin de Tarascon* (1989, p. 69) que, pela ótica exterior e pelo artifício da paródia, empreende a viagem a partir do território europeu para a África. Aqui também o autor, Louis-Marie-Alphonse Daudet, trabalha as vertentes do realismo e da ficção, ao construir uma narrativa que descreve minuciosamente ambientes e personagens, na qual figuras imaginárias pontilham de humor e ironia a trajetória “real” do herói francês, caricatura do grande viajante em seus empreendimentos mirabolantes na conquista da África..

Hillela, em sua trajetória pelas terras africanas, se defronta com uma realidade não presente em suas fantasias de adolescente e que lhe é trazida por uma consciência que brota à medida que se aprofunda na descoberta de si própria e de suas raízes no continente europeu.

Centenas de outras inferências intertextuais poderiam ainda ser mencionadas no romance em análise e que constituem, com aquelas já citadas, um conjunto de vozes que refletem os conflitos existenciais. Embora pareçam circunscritas a um âmbito individual, tomam, no decorrer da narrativa, um caráter de universalidade e transcendência espaço-temporal, evocando o mistério do ser, do Homem à procura de revelações escondidas em sua



origem arquetípica, no mito da criação, o mito primal. Certamente com base nessa transcendência é que afirma Derek Wallcot ¹⁹: “A história que eu escrevo, o lugar de que falo, estão ligados a uma voz épica. O meu trabalho ainda é trazer à tona os ecos dessa voz para o presente”.



Notas

- ¹ TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983, pp. 87-8.
- ² KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.64.
- ³ JACOBS, J. U. *Nadine Gordimer's Intertextuality: Authority and Authorship in my Son's Story*. English in Africa 20 nº 2 (October 1993). Grahamstown (South. Africa): Institute for the Study of English in Africa - Rhodes University, p. 33.
- ⁴ Idem, ibidem, pp. 34 - 5.
- ⁵ DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Os irmãos Karamázovi*, Livro III. Os Sensuais. Capítulo III. Nova Cultural, 1995, p. 94.
- ⁶ Idem, ibidem, p. 20.
- ⁷ NEWMAN, Judie *Nadine Gordimer* (Contemporary Writers) London: Routledge, 1988, p. 102.
- ⁸ JACOBS, J. U., op. Cit., p. 38
- ⁹ DOSTOIÉVSKI, Fiódor M., op. cit., p. 9.
- ¹⁰ Idem, p. 84.
- ¹¹ JACOBS, J. U., op. cit., p., 35.
- ¹² Idem, ibidem, p. 35.
- ¹³ Idem, ibidem, p. 37.
- ¹⁴ Idem, ibidem, pp. 28 - 9 - 30.
- ¹⁵ Idem, ibidem, p. 31.
- ¹⁶ Idem, ibidem, p. 32.
- ¹⁷ LOPES, Edward. *Metáfora - da retórica à semiótica*. 2ª ed. São Paulo: Atual, 1987, p. 3.
- ¹⁸ Linda Hutcheon, citada por J.U. Jacobs, op. cit. P. 37.
- ¹⁹ MACHADO, Irene A *O romance e a voz*. Rio de Janeiro: Imago, São Paulo: Fapesp, 1995, p. 15.



4- Metáforas e índices: aparência e essência

O papel espiritual da metáfora é, precisamente, o de expressar as semelhanças das coisas que não podem ser objeto de generalizações teóricas.

T. Vianu

Os índices e metáforas presentes no discurso narrativo de Nadine Gordimer direcionam o sentido de sua linguagem e ideologia para uma vertente não-isotópica, conduzindo-as a um contexto de plurissignificação. É essa multiplicidade de sentidos que impedirá a instalação de um discurso monológico, possibilitando ao leitor participar do processo de fruição do texto no ato de sua decodificação e criação de sentidos.

Exatamente por ser uma linguagem permeada por “desvios” ou figuras, ela exige uma leitura atenta para que se possa resgatar da obscuridade dos signos a transparência com que deve ser apreendida uma escritura que se propõe a absorver e retratar “*a vida como ela é*”, através da modalização ficcional.

Assim, o discurso ficcional da escritora está impregnado de uma variedade expressiva de estratégias lingüísticas e estilísticas para contemplar, em sua dialética, diversas reflexões que se impõem ao desvendamento de uma experiência existencial em que valores de ordem social, cultural, moral e política se contrapõem. Esse emaranhado de fios superpostos a tecerem uma realidade complexa se conjuga a outra urdidura, também densa em sua estrutura, a da linguagem narrativa que demanda, tanto quanto o outro tecido, uma desmontagem cuidadosa para sua compreensão.

Bem vistas as coisas, são as figuras, os signos, as metáforas e seus correlatos que alinhavam essa fiação tão essencial para a criação da linguagem poética e que



retratam as relações humanas em seu macrocosmo: só elas são capazes de proporcionar essa multiplicidade de visões do mundo inerentes à vida e ao devir. Sem elas a linguagem dificilmente abarcaria todas as sensações e emoções necessárias à sua compreensão.

Via metaforização e, portanto, graças ao desvirtuamento de sentidos, conseguimos o distanciamento desejado para entendermos as armações do jogo dissimulado da linguagem, tentando quebrar o “sigilo”, presente na escritura. Da mesma forma, é esse jogo que permite a manifestação das idéias interceptadas, das vozes caladas, reprimidas, como meio de ludibriar a força opressora, de manipular-lhe o poder, de representar o que não se pode ou não se quer dizer de maneira explícita. Trata-se de um processo lúdico que camufla, nos espaços recônditos da opacidade, “verdades” que se realizam quando desvendadas pela leitura.

Como veremos, Gordimer utiliza-se largamente do procedimento lingüístico da metaforização, para realizar a apreensão do fenômeno desejado, muitas vezes só possível pela ruptura do discurso linear “programado”. Pelas artimanhas da enunciação, pelas vozes dissimuladas e pelas imagens, a autora vai construindo suas indagações sobre o homem e o mundo, através do instrumento que o torna humano: a linguagem.

Do ponto de vista teórico, isto é, buscando mostrar como a construção lingüística das imagens emancipa a linguagem das amarras do poder dominante, a concepção de J. Cohen pode nos ajudar a compreender essa questão. Para ele, a violação do fundamento da norma lingüística da não-contradição na linguagem linear acarretaria a quebra de uma obra semiótica e “originaria a manifestação de uma figura (metassemema ou tropo) que se denuncia no efeito da leitura que o leitor sente como um típico estranhamento”.¹

Dessa forma, as imagens operariam como desautomatizadoras da percepção e cognição linear, provocando a atenção do leitor para a comutação do enunciado. E aqui

caberia retomar, trazendo para novo contexto teórico, as colocações de Chklovski sobre o procedimento artístico – sem dúvida, ponto de partida necessário para as conceituações que se foram construindo com o tempo.

De acordo com Edward Lopes², “sempre que traduzimos um dado segmento discursivo por meio de um paradigma inesperado, pouco familiar, utilizando-o no lugar do paradigma esperado, programado em nossa memória, estaremos produzindo uma metáfora”.

Violação, quebra da normalidade, estranhamento, desautomatização, desvio, irrupção do inesperado, todos esses mecanismos operados na linguagem para fazê-la gerar novos significados e relações apontam, afinal, para o funcionamento poético do signo, seja qual for o nome que se dê à figura por ele construída. O que nos interessa, no entanto, não é examinar as figuras como recurso retórico em si mesmo ou enquanto produtos de uma teorização sobre Poética, mas tomá-las como instrumentos específicos de uma linguagem ficcional em que elas passam a atuar com função singular. Que efeitos de sentido são desencadeados pelas metáforas utilizadas na narrativa de Gordimer, em *Uma mulher sem igual*? Eis o que nos cabe verificar.

Segundo ainda a visão teórica de Edward Lopes, a metáfora desvia o sentido do discurso para uma nova isotopia, um outro plano enunciativo, instituindo, nesse processo, um discurso artístico “cujo estatuto epistêmico permanecerá inquestionável porque ele não declara no fundo, nem uma verdade nem uma falsidade, declara, antes, um mistério, algo que os incrédulos interpretarão sempre como mentira, mas que os temperamentos artísticos interpretarão como a expressão do ser verdade, a despeito de exprimi-la ao modo de não-parecer (...)”³.

Como se vê, no processo metafórico está em jogo uma série de tensões aproximadas justamente para que desponte a intersecção ou a zona feita das projeções mútuas:



verdade e mentira, semelhança e diferença, revelação e ocultamento, essência e aparência.

Vejamos, então, como isso se realiza no texto. As reminiscências da infância de Hillela, protagonista do romance em análise, introduzidas pela técnica do *flashback*, são recuperadas pelas imagens metafóricas que buscam reconstruir o momento da puberdade e a sexualidade que a envolve.

As metáforas surgem, então, como uma linguagem em que ocultar e revelar são impulsos que coexistem para dar corpo às incursões libidinosas das personagens. Na concretização figurada do desejo, é fundamental o processo analógico que (con)funde a natureza vegetal e animal e a própria personagem num mesmo habitat: a África.

*Nas tardes de sábado, quando não havia competições esportivas, o **songololo** ia a um dos parques da cidade de Salisbury. Na terminologia escolar tradicional, importada da Europa, a fila de alunas era chamada de crocodilo, mas os meninos da escola correspondente usavam o nome africano da grande lagarta de curvas brilhantes na malha flexível, que é parte do vocabulário de todas as crianças brancas da África do Sul, mesmo as que desconhecem qualquer outra palavra dessa língua. A imagem criada pelos meninos baseava-se em observação atenta. (1989, p. 14)*

O *songololo*, o crocodilo, a grande lagarta de curvas brilhantes na malha flexível, a designar o grupo de alunas perfiladas, tem a forma fállica e uma versão moralizante: é a imagem do libertino que, embora contagiado pela volúpia, respeita as leis e parece irrepreensível, leva secretamente uma vida desenfreada, como o crocodilo à noite na água.

O despertar da libido, da sexualidade implícita no movimento do *songololo* e na sua característica fállica, é expresso nas brincadeiras do *vrey*, uma atividade de excitar-se, mutuamente, sexualmente, com beijos e intimidades:

Hillela inventou o brinquedo de enfiar o uniforme da escola para dentro da calça e entrar num pântano de água verde cheio de plantas e limo. Desafiaram os meninos a fazer o mesmo. As calças deles, cinzentas e justas, não subiam além da metade da perna; um deles foi dominado por meninos e meninas, que, como grandes formigas vermelhas atacando um besouro ou mariposa, seguram-no e tiraram suas calças. Depois o empurraram para a água onde Hillela e o nervosismo provocou uma ereção. (...) Cobriram com folhas de lírio-d'água a pobre coisa cega que Hillela viu ereta sob a cueca folgada. (1989, p. 15)

A referência ao órgão sexual masculino por meio da linguagem eufemística e da imagem das folhas de lírio d'água a envolvê-lo, recria, juntamente com a imagem da lagarta, do crocodilo e do desejo dos corpos adolescentes, outra espécie de “sexualidade”: a da própria natureza, com seus movimentos que emanam do sol, marcado pelos atributos de virilidade, calor, domínio e a penetrar com seus raios o viçoso lírio que, na iconografia cristã, é o símbolo do amor puro e virginal, como aquele que desponta nos primeiros desejos do adolescente.

O cheiro do humo excitava as adolescentes, assim como os perfumes gotejantes da vegetação e dos bosques de palmeiras, que brotavam, criavam esporos, que morriam, samambaias da altura de um homem e trepadeiras sufocantes entre as quais o sol não podia entrar e folhas de uma espécie de lírio que se transformavam em pálidas e pegajosas cabeças de cobra. (1989, p. 14)

A simbologia erótica está ligada à cobra, à serpente, e à sugestão de pureza e virgindade metaforizadas pelo lírio: “as serpentes fogem dos lírios que emanam um perfume revigorante”⁴, *assim como a o songololo (com suas meninas em diferentes fases de maturação sexual “alacremenente (as menores), cautelosamente (as de 10 anos, solenes de mãos dadas), sorrateiramente (as adolescentes, práticas em insubordinação disfarçada”)* (1984, p. 14) a fugir para a escuridão do parque “*com risos nervosos e urgentes*”, tensas, instigadas pelo

desejo, com a natureza orquestrando ao fundo o movimento de sua própria dança erótica:

*A professora que acompanhava o songololo lia, sentada num banco, erguendo os olhos uma vez ou outra para a sombra luxuriante da árvore **mnondo** que parecia um sino de vidro da era vitoriana. Era a única que via a beleza gigantesca do parque, numa estação, as nuvens tempestuosas de jacarandá cor de malva, na outra, o flamboyant violento com seu brilho agressivo no sol, ou as tulipas e **bauhínias** que, no seu tempo, tremeluziam, os esqueletos de tronco e galhos, formas compostas de pétalas animadas por enxames de abelhas, como um corpo reanimado pelos vermes. (1989, p. 14)*

Note-se como, na caracterização descritiva da paisagem natural, desponta a tensão entre a agressividade (pelo monstruoso e gigantesco dos elementos) e a contenção ou delicadeza - uma relação tingida por traços de erotismo mas filtrada por uma ótica repressora. Essa erótica atribuída ao espaço funciona como um correlativo objetivo de outra erótica - a que se manifesta entre os adolescentes. O *flamboyant* traduzindo a imagem do macho dominador, imponente, que faz as *bauhínias* tremeluzirem, agitarem suas pétalas, como que reanimadas pela força do desejo.

O curioso, porém, é que todo esse cenário aflora justamente porque despertado pelo olhar da professora, figura que exercita a dupla função de liberar o desejo, configurá-lo imgeticamente, mas também reprimi-lo, ao conferir às imagens uma adjetivação pesada (“gigantescas”, “tempestuosas”, “violento”, “agressivo”, “corpo reanimado por vermes”). É como se a ótica castradora da mestra não pudesse se permitir totalmente o prazer: é preciso refreá-lo, condená-lo. O adjetivo “vitoriana” é central para confirmar essa posição autoritária de policiamento em relação à sexualidade.

A natureza como pano de fundo, como um espaço aberto à manifestação da sexualidade, acolhe outras analogias que recuperam o símbolo fálico, a cobra e os perigos que representa:

É possível que a moça tenha dormido algumas noites em Tamarisk, certa de que a areia quente e o ar pesado significavam segurança, completamente ignorante do perigo, como as crianças daquelas histórias que brincam com cobras venenosas. (1989, p. 144)

A sexualidade reaparece, em outros momentos, na descrição metaforizada das genitálias femininas:

O corpo rosado mergulhado na água tinha os mesmos círculos graciosos em volta da cintura e em volta do pescoço, com marcas características de um pequeno animal. O triângulo de pêlos finos tingidos de louro, mas castanhos na raiz, como o cabelo, era um adorno entre as pernas. (1989, p. 20)

Ele beijou os seios molhados deixando a água passar para seu rosto. Ajoelhou e encostou os olhos fechados naquele musgo molhado (...) (1989, p. 98)

e no orgasmo a satisfazer o desejo:

Foi levado como as conchas vazias na baía, que giravam e giravam na água e eram carregadas para o fundo. (1989, p. 40)

A questão da feminilidade não é apenas enfocada pela vertente da sexualidade, mas ironizada e metaforizada em suas relações com os estereótipos da beleza e superficialidade:

Olga levou Hillela ao cabeleireiro como se fosse sua irmã (...) Tudo era ritualisticamente confortável, mimado, protegido, naquele ideal de feminilidade criado pelas mulheres que o freqüentavam. Olga dava dinheiro para a menina sair e comprar balas; ela voltava silenciosa e feliz, antecipando a satisfação do doce na boca, enquanto se embalava cantarolando baixinho ou murmurando, na companhia das mulheres surdas sob aqueles crânios de aço (1989, p. 12-3)

Os secadores, transformados em crânios de aço, aludem não apenas à carga,

“ao fardo” que a mulher tem de suportar na manutenção de seu ideal de beleza como, alegoricamente, traduzem toda a opressão social a que está sujeita pela condição de sua sexualidade. E mais ainda: o peso que abafa as mulheres se conjuga à alienação ou a um não querer ouvir que parte delas mesmas, dessas “mulheres surdas” que Hillela vê secando os cabelos; uma surdez literal e figurada, portanto, atuando com dupla significação e criando figurativamente a imagem de desligamento ou de um “ligar-se” apenas a coisas superficiais. Eis uma crítica, habilmente construída pela autora cuja perspectiva transfere à personagem adulta, a comportamentos acomodados e amoldados a convenções que precisam ser destruídas. É por esse viés irônico, jogando inversamente com essência e aparência, que a verdade se desoculta: o mimo e a proteção daquele espaço “ritualisticamente confortável” para acolher a personagem são formas enganosas de manipulação, porque neutralizam a revolta, abafam a consciência.

Os símiles estão disseminados por todo o discurso narrativo e, graças à sua construção característica que torna mais transparente o processo comparativo, recuperam sentidos que legitimam a denúncia da realidade social realizada pela escritora em seu projeto ficcional:

Carole erguia a cabeça como um gamo alertado para alguma coisa – o que, não sabia – que os animais adultos haviam notado (...) (1989, p. 69)

A figura do gamo dócil, alheio às coisas e assustado quando alertado para algo, constrói a imagem da adolescente inocente, alienada no mundo dos adultos e a depender de um estímulo exterior para reagir à situação de inércia.

O estado de passividade feminina é ainda estampado em outro símile: “A senhora estava acomodada na cadeira como uma bela borboleta de coleção” (1989, p. 74).

Aqui, a beleza feminina é tratada sob a conotação dupla de exibicionismo e de aprisionamento, além do recorte irônico a denunciar o machismo que rotula a mulher como objeto de coleção: as asas presas a impedem de alçar vôo, é beleza sem movimento, mutilada e cativa. Só a agilidade e domínio do espaço aberto poderiam livrá-la da moldura que a envolve.

É preciso entender, entretanto, que todo o processo metafórico engendrado pela escritora em seu romance atende a uma significação mais ampla que subjaz a seu projeto literário. Para Nadine Gordimer, o espaço físico, a terra sul-africana, existe como ponto de referência iniludível, um universo ou “corpo” de linguagem do qual é inevitável extrair elementos para a configuração de sua visão crítica. Assim é que tanto o mundo vegetal como o animal se oferecem como fontes primordiais para a construção imagética da relação entre homem e terra, uma relação visceral, entranhada na sintaxe entre realidade e linguagem, corpo do mundo e corpo do homem. A sexualidade, a feminilidade, as relações familiares e sociais, a educação, o amor, como vimos, surgem, em *Uma mulher sem igual*, apoiadas em metáforas e outras construções figuradas em que uma espécie de conaturalidade entre homem e espaço existe como necessidade vital.

Mas, por conaturalidade deve-se entender não uma aceitação passiva de convivência e sim o reconhecimento de impulsos que devem ser respeitados ou propósitos que devem ser buscados, exercitando-se formas de defesa mútua. É assim, por exemplo, que são retratados os *slogans* impressos nas roupas de manifestantes em assembléias públicas, “*que se identificam com as causas dos pobres e oprimidos, assumindo suas características, como uma espécie de mariposa finge que não está viva, mantendo-se completamente imóvel, exibindo o desenho de uma caveira nas asas abertas*”(1989, p. 278). Mais uma vez, o animal surge como elemento de comparação: a tática de dissimulação da mariposa mimetiza a mesma estratégia

utilizada na causa política, conjugando-se os planos real e figurado, inocência e astúcia enredadas nas malhas do fingimento. Eis uma tática válida não só para lidar com a realidade, mas também com a própria linguagem em seu funcionamento estético-ficcional.

Apontando mais diretamente para as questões raciais, a visão crítica das condições sociais a que estão submetidos os negros em seus *homelands* também se vale de comparações. Por exemplo, a que se estabelece entre as moradias e o *cemitério* ironiza as condições subumanas, agonizantes do Soweto: “as casas distantes do Soweto, em forma de cubos, pareciam fileiras de lajes num cemitério” (1989, p. 73). Esse enquadramento dos negros nos “cubos” parece se reiterar no enquadramento de Sasha na prisão: “*Estou incomunicável, portanto acho melhor chegar até você (...) Esta cela, neste momento, parece repleta com minha pessoa, transbordando, esta cela vazia está mais cheia do que todos os quartos que já tive*” (1989, p. 352).

A antítese criada pelos termos “repleta” e “vazia” remete à ambigüidade do estar dentro e fora. Em outras palavras, revela a relação conflituosa entre interioridade e exterioridade circunscritas ao âmbito das ligações emocionais da personagem e do sistema político vigente, sugerindo que o espaço não consegue enquadrar uma consciência sem paredes / limites. Mesmo que emparedado fisicamente o ser, suas idéias voam soltas e também as palavras que nem ao corpo da estrutura linear da narrativa se prendem; afinal trata-se de uma carta, um texto solto inserido nessa narrativa.

A metáfora da prisão representa, assim, várias isotopias na narrativa de Gordimer e demonstra sua densidade significativa ao induzir a interpretação de sua simbologia para sentidos diversificados.

Walter de Castro diz que “a metáfora não é só um meio expressivo, ou estético, ou poético, mas também é um procedimento de criação lexical e estilística, que afeta



o conjunto da linguagem, escrita e falada”⁵. Assim, nessa amplitude de raio de ação, é que ela busca sua gama de significados, o que Ezra Pound⁶ vê como seu ponto nevrálgico: “E o bom escritor escolhe as palavras pelo seu significado. Mas o significado não é algo tão definido e predeterminado como o movimento do cavalo ou do peão num tabuleiro de xadrez. Ele surge com raízes, com associações e depende de como e quando a palavra é usada ou de quando ela tenha sido usada brilhante e memoravelmente”.

Esse sentido isotópico da linguagem que está presente em variadas composições figurativas, aparece também sugerido pelos mais diversos índices, como podemos observar na passagem retirada do capítulo “Um perfeito Círculo de Areia” do romance em análise:

Na praia sentiam-se completos, Hillela, seu homem e o bebê dos dois, na sombra quente, dentro daquela grande vasilha de areia cujo círculo não tinha entrada para ninguém, nem saída pela qual a pudessem expulsar. E cada domingo encaixava-se no anterior, num círculo contínuo e invisível. (1989, p. 210-11)

Esse “círculo” que parece vedar a entrada de estranhos não indicia apenas o espaço completo (e fechado) em que estão imersas as personagens, mas também esse outro espaço, o de um texto que só pode ser penetrado pela leitura atenta que vá desocultando significados. A necessidade de resguardo ou proteção contra investidas manipuladoras exteriores é ao mesmo tempo um traço singularizador do convívio familiar e uma metáfora da relação entre texto e leitor, na qual os gestos de entrada e saída (aproximação e afastamento) devem se respeitar mutuamente.

Ao longo do romance de Gordimer, no entanto, a recorrência da imagem do círculo parece ir construindo sentidos relacionados à personagem central da narrativa, convém lembrar, uma figura feminina. Na passagem acima citada, por exemplo, o círculo é uma forma

de metaforização da redoma com que a personagem deseja realizar a magia de impedir a saída da felicidade vivida com Whaila e a filha. Aproveitando Campbell, ao falar sobre o mito, “o mundo todo é um círculo. Todas as imagens circulares refletem a psique, de modo que há uma relação entre essa forma geométrica e a real estruturação de nossas funções espirituais. Quando um mago quer realizar sua magia, traça um círculo ao redor de si mesmo, e é dentro desse círculo limitado, dessa área hermeticamente fechada para o exterior, que os poderes, até aí perdidos do lado de fora, podem ser postos em jogo”⁷.

A forma circular reincide em outras passagens da narrativa:

O pai havia feito um ninho para ela entre as caixas, com tapetes manchados de refrigerantes e sorvete que a menina deixava cair. (1989, p. 11)

Roupas, livros escolares, escovas de cabelo, revistas, cremes faciais, latas de coca-cola (...) - tudo se misturava, formando o ninho dos adolescentes, que não era perturbado por ninguém. (1989, p. 26)

O ninho como espaço circular representa, como diz Campbell, a totalidade. “Tudo dentro do círculo é uma coisa só, circundada e limitada. Esse seria o aspecto espacial. Mas o aspecto temporal do círculo é que você parte, vai a algum lugar e sempre retorna. O círculo sugere imediatamente uma totalidade completa, quer no tempo, quer no espaço. Sem começo, sem fim.”⁸ Também analisando esse espaço de intimidade, mas com outra visão crítica e postulando uma “poética do espaço”, Bachelard faz curiosas observações sobre o ninho e suas significações simbólicas. Assim como a concha, o ninho traça para o ser a imagem de primitividade, devolvendo-o a uma dimensão espaço-temporal prazerosa marcada pela sensação do “encolher-se no seu canto”, pois tece, “no âmbito dos sonhos, a tela forte da intimidade.” A “textura macia” da modelagem com que o ser trabalha o seu espaço de aconchego e segurança, eis o que essa imagem singulariza. A volta é resguardo e fidelidade ao

espaço: “Este signo do *retorno* marca infinitos devaneios, pois os retornos humanos se fazem sobre o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta contra todas as ausências através do sonho. Sobre as imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente de íntima fidelidade.”⁹.

A idéia de Jung¹⁰ sobre ser o círculo “uma das grandes imagens primordiais da humanidade e que, ao nos determos sobre esse símbolo, estamos analisando o próprio eu”, e sobre seu funcionamento como uma mandala (ao compô-la, está-se tentando coordenar o círculo pessoal com o universal) leva-nos à reflexão de que, nesse sentido, o que a personagem estaria realizando em torno do seu ninho é a busca de equilíbrio de seu eu com o meio circundante. Novamente o ser e a natureza se encontram; a natureza com suas formas circulares na amplitude do horizonte, na imagem do sol, como vimos anteriormente. As formas arredondadas descritas nos elementos da natureza constroem, também, uma analogia com o próprio corpo, as formas arredondadas da mulher:

*(...) mascando chiclete, vendo lá fora o ondular a faixa
rolante das rochas (-) (1989, p. 9)*

*Nas manhãs de verão, passava óleo no corpo todo,
inclusive entre os dedos dos pés, curvando o pescoço onde
ondulava um colar de pérolas (...) (1989, p. 11)*

*O songololo a passar o corpo ondulante pelos
obstáculos. (1989, p. 14)*

A imagem recorrente da ondulação não sinaliza apenas para a forma exterior ou feminina, mas para um modo de ser ou traços interiores, configuradores da postura da personagem Hillela diante do mundo. Ondular é escorregar pelas coisas, esquivar-se à captura, deslizar pelos fatos e circunstâncias com flexibilidade e movimentos sinuosos, furtivos e hábeis. Enfim: passar ondulante pelos obstáculos, sem se deixar apanhar.

Ainda dentro do contexto mítico e também apontando para essa natureza ambígua, deslizante da personagem, encontramos a imagem da sereia:

Nenhum dos dois a viu afastar-se, a sereia virando a cauda amarela e mergulhando para longe dos navegadores das rotas do mundo (...) (1989, p. 154)

No capítulo quinto do romance, “Oportunidades”, a presença do mito também está inserida no contexto da narrativa, pois se dá a alusão aos Deuses africanos, como por exemplo xhosa, figuras míticas que alimentam o fervor, e chamá-los ao texto é uma estratégia de encorajamento para a resolução dos problemas africanos. Whaila, como seu arquétipo Xhosa, o deus ligado aos clãs patriarcais dos agricultores bântu, doa sua vida para um povo, cria em torno de si um mito. Segundo Campbell, esse mito é construído sobre a crença de que “da vida sacrificada nasce uma nova vida (...), um novo caminho de ser, de vir a ser”¹¹. Whaila, esse “deus obsidiano das ondas” (1989, p. 235), que surge como uma lava escura da água; herói da causa africana, morre mas continuará a guardar o sentido da imortalidade na memória de Hillela.

A conjugação das entidades ser – natureza atende também a um princípio próprio do universo mítico. No romance tal osmose se dá, por exemplo, com o ser metaforizado na forma de árvore: “Na cama, no quarto cheio de totens sexuais sentimentais de jovens estudantes que freqüentavam boas escolas, Hillela ouvia o ribombo e as notas estridentes do ritual adulto, produzidos por uma preocupação e uma paixão muito distantes dos desejos, das loucas perspectivas, dos temores que não vêm de fora mas crescem como carne e osso, na árvore do nosso ser” (1989, p. 79). Aqui se cria uma analogia entre elementos naturais e a sexualidade, como se ao germinar daqueles correspondesse o brotar

desta, tão natural ou instintiva quanto aqueles: temores, desejos e perspectivas crescem, para a jovem Hillela, como corpos que é preciso saciar. Assim como a árvore, o ser abriga ciclos e impulsos vitais, força e formas que irradiam ou ramificam sentidos; a sua verticalidade não só simboliza o eixo do mundo, unindo o alto e o baixo, mas também representa, a imagem fállica.

Outros signos aparecem como índices que remetem à ambigüidade de sentidos, como o vocábulo sombra, que figura no título de um dos primeiros capítulos do romance: “A sombra de uma palmeira.” A tranqüilidade sugerida pela imagem alusiva a um tempo passado, a infância da personagem Hillela, trazido ao tempo da enunciação por uma fotografia é desmentida ou “perturbada” pelo contexto de emoções tensas que invadem a personagem no momento atual, isto é, o da difícil convivência com as tias.

Do ponto de vista simbólico, as sombras não são apenas o signo de uma luz protegida, mas também obscuras entidades dotadas de vida própria. São sócias misteriosas dos homens e muitas vezes consideradas imagens de sua alma, como define Biedermann ¹²: “para a psicologia profunda, a sombra é um símbolo das camadas inconscientes da personalidade, que podem ser incorporadas e transformadas na complexa estrutura da experiência apenas mediante um processo de individuação”.

Na verdade, a tranqüilidade aparente só pode funcionar como ironia, pois existe em desacordo com os verdadeiros movimentos e impulsos interiores da personagem. Nesse sentido, a “sombra da palmeira” é menos o retrato fiel do espaço natural em que se encontra Hillela que uma pré-figuração de estados sombrios que irão se delinear posteriormente.

Sombras de uma palmeira espalham-se pelo chão. O cabelo longo e despenteado está preso no alto da cabeça e as plumas estão cobertas de placas de areia.

– Onde eu estava?

– Oh, na praia.

– E Lourenço Marques? - Hillela procurava marcas no foco amador da paisagem onde sempre as torres se inclinam e monumentos históricos não são incluídos (...)

– *Sim, sim. deve ser Lourenço Marques. A descoberta (revelação) de que fora abandonada pela mãe, a qual a trocara*

por um amante, e a sensação do ser excluído são marcas que a fazem buscar um foco que se ajuste a si mesma ou a projeto

inteiramente – atitude metaforizada na procura de marcas “no foco amador da paisagem” e na observação da não inclusão de momentos históricos em tais fotos. (1989, p. 55).

Os indícios que remetem à idéia do abandono estão ainda presentes em outras passagens da narrativa como, por exemplo, no capítulo “Um crush para minha queridinha”.

Na oferta do refrigerante alaranjado que Len oferecia a sua filha Hillela, quando criança, não há nada de estritamente carinhoso ou familiar; a ironia que impregna o termo queridinha com que ele se dirige a ela reverte o sentido do diminutivo para conotações contrárias, inversão confirmada pela ação subsequente do pai: ele abandona a filha no primeiro momento de (in)conveniência.

A metaforização de expressão irônica se dissemina pelo texto de Gordimer, buscando questionar, nas interrelações e atitudes humanas, toda uma série de aspectos que escapam a uma definição lógica, racional, para os quais é necessária outra “lógica” construída pela linguagem. Assim, num diálogo entre Hillela e Arnold na praia de Tamarisk, refúgio dos expatriados da África do Sul, afloram as tensões nas relações entre brancos e negros:

Que espesso roseiral circundava a inteligência dos brancos, adormecida pelo efeito da droga do poder? Mesmo arrastada para fora através dos espinhos por um príncipe em potencial que virou traidor, ela era incapaz de reconhecer a lição dos fermentos. (1989, p. 52)

Note-se como é construída figurativamente a imagem da inteligência: uma flor viçosa rodeada de espinhos, com suas pontas afiadas de preconceitos e autoritarismos,

impenetrável à razão, à emoção e ao humanitarismo. Não é sem razão que esse capítulo intitula-se “Inteligência.”

Ao analisarmos algumas metáforas e índices constitutivos do discurso narrativo de Nadine Gordimer, nossa preocupação não foi aprofundar o estudo da linguagem figurada em seu vínculo com a retórica poética; o exame de momentos do romance em que despontam construções metafóricas procurou atender aos sentidos gerados pela ficção da autora sul-africana em sua arquitetura ou motivação interna para construir sua visão de mundo, a partir de uma operação singular do próprio discurso ficcional. Não foi a simbologia, em sentido genérico e amplo, o que norteou nossas reflexões, mas o modo específico com que o simbólico adquire configurações na narrativa de Gordimer. Isto equivale a dizer que o simbólico faz despontar o sentido na medida em que está entretecido à conjugação, na obra, entre a mulher e o espaço histórico em que ela atua. A percepção dos difíceis e contraditórios nexos entre o universo humano e o político-social ganha uma forma inusitada de representação, graças ao poder plurissêmico da linguagem enunciativa do romance. A plurissignificação engloba o dito e o interdito, o explorável e o recôndito, o particular e o universal, enfim, os domínios duplos do sentido e do não-sentido. Caminhar para o sentido é também se saber distante dele. Não será esse o “sentido” de uma afirmação como esta do final do romance?: *“Talvez seja verdade também que uma vida está sempre em movimento – sem perceber, sem saber o que será aquele momento e seguindo um caminho não acessível a outros – na direção de um momento?”*



Notas

- ¹ J. Cohen, citado por Edward Lopes em *Metáfora - da retórica à semiótica*. 2ª. ed., São Paulo: Atual, 1987, p. 8.
- ² Idem, ibidem, p. 25
- ³ Idem, ibidem, p. 31
- ⁴ BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. São Paulo: Campanhia Melhoramentos, 1993, p. 219.
- ⁵ CASTRO, Walter. *Metáforas machadianas*. 1ª. ed., Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S/A. 1978, p. 22.
- ⁶ POUND, Ezra. *ABC. da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970. p.40.
- ⁷ CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990, p. 224.
- ⁸ Idem, ibidem, pp. 225-6
- ⁹ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril cultural, 19, v., pp. 414, 420-421.
- ¹⁰ CAMPBELL, Joseph., op. cit., pg. 224-7.
- ¹¹ Idem, ibidem, p. 144.
- ¹² BIEDERMANN, Hans., op. cit., p. 353.



5- *A ironia: transparência e opacidade*

O traço básico de toda ironia é um contraste entre uma realidade e uma aparência.

Haakon Chevalier

A ironia sempre visa a ambos os lados, tanto à vida quanto ao espírito.

Thomas Mann

Quando Clingman afirma que “a pátria de Nadine Gordimer é o universo da ironia e da ambigüidade, relacionado à própria ambigüidade de sua posição” (GE, p. 15), está revelando uma homologia de funções entre os dois universos ou “textos” em que a autora se move: o histórico e o estético. Como escritora branca, de ascendência européia, vivendo as contradições de uma outra raça e cultura, a negra, em sua terra natal, a África do Sul, a experiência com o duplo não é uma componente apenas de sua posição frente à realidade cultural mas também de sua posição frente à própria prática escritural. Ser eu sendo outro(s), jogando lúcida e criticamente com sua identidade, esse conflito (que pode nos evocar outro semelhante vivido pelo poeta português Fernando Pessoa...) ultrapassa a dimensão histórica para ganhar uma configuração outra, realizada pela linguagem. É nesta que se “resolvem” os desacertos e as diferenças em relação ao mundo, graças à atitude corrosiva do espírito inquieto na manipulação irônica e ambígua dos sentidos.

O percurso existencial da escritora, permeado de heterogeneidades, diferenças e contrastes, moldou-lhe uma forte sensibilidade, um senso crítico aguçado e uma postura eminentemente analítica, em que a ironia parece se realizar não apenas como uma



construção de linguagem, mas como uma expressão estético-filosófica, enfim, como uma forma de refletir dialeticamente suas concepções de mundo.

Forjada na tessitura das contradições, nos jogos de dissimulação e na opacidade das ambigüidades, a ironia constitui um processo gerador de sentidos na narrativa de Gordimer, apoiando-se, em grande parte, nas categorias intertextuais e interdiscursivas.

Aproveitando-se a conceituação de Brait sobre a ironia, temos que esta se constitui:

como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário e que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados ¹.

Embora longa, a citação nos interessa por sublinhar traços essenciais para a compreensão desse artifício discursivo.

Uma dessas características é a meta-referencialização, sem dúvida, um dos mecanismos formais constitutivos da ficção pós-moderna, e que vem sendo discutida por diversos autores, entre os quais Linda Hutcheon em sua *Poética do pós-modernismo*, por exemplo. Inscrever as referências num processo enunciativo marcado pelo tratamento lúdico dado a elas, de forma a simultaneamente autorizá-las e desautorizá-las, aproximá-las e distanciá-las do sujeito emissor, enfim, torná-las objeto de uma consciência que abusa de seu próprio poder, eis o que caracteriza a meta-referencialização. Outra tática posta em jogo pela ironia é a de desmascarar e dessacralizar a objetividade do discurso oficial, instaurando a multiplicidade de vozes / posições no discurso. Se pensarmos em uma ficção cujo propósito é denunciar um complexo universo cultural cujas referências só podem ser vistas à luz de uma

visão extremamente crítica e “agressiva”, então compreenderemos por que esses procedimentos discursivos (ironia e ambigüidade) são utilizados pela escritora sul-africana.

Assim, na obra em análise, na passagem que finaliza uma das seqüências do capítulo “Credenciais”, por exemplo, podemos ler:

*Nossa cor. Ela não vê a dor que ameniza os traços dele, que fecha seus olhos e deixa somente a boca emoldurada pelas linhas laterais. Nossa cor. Uma categoria que não existe: ela a inventaria. Existem **hotnots** e mestiços, dois-cafês-um-leite, um pé na cozinha, branco puro, negro é lindo - mas uma criatura feita de amor, sem um rótulo, isso é uma anomalia.. (1989, p. 196)*

A maneira extremamente singular (e pessoal) de conceber a condição racial transparece na maneira também singular de operar com o discurso narrativo, singularidade que conta com soluções inventivas de construção do relato pelo eu narrador. O jogo que faz oscilar as posições da primeira e terceira pessoas (nossa / ela), numa troca súbita e sem mediações; a sugestão de uma leitura que incorpora “cor” e “dor” numa mesma rede semântica e sonora, termos aproximados no processo sintagmático do discurso; a retomada da afirmação “nossa cor”, esvaziando-a do sentido proposto inicialmente para vê-la como realidade impossível, fruto de uma “invenção” que a própria consciência se encarrega de desmitificar; a atitude mista de ironia e desencanto desse narrador camuflado mas que sabemos ser a personagem Hillela denunciando a impossibilidade de conciliação entre amor e convenções raciais, sentimento e rótulo, essência e aparência, todos esses artifícios de linguagem confirmam o tratamento irônico conferido à narrativa de Gordimer.

A polifonia, essa multiplicidade de vozes que ocorrem na narrativa de Gordimer, constrói um jogo cênico a sustentar uma estrutura dialética em que conceitos ambivalentes circulam no espaço da enunciação com sentidos que não se apresentam como algo preexistente na codificação do enunciado, mas como “enigmas” a serem decifrados.

Nesse procedimento surgem efeitos de sentido consubstanciados em construções irônicas que implicam uma interação entre produção e recepção, isto é, o enunciador precisa contar com a participação ativa do leitor na dimensão significativa do discurso pois, sem a presença deste e de sua capacidade de transcender a literalidade do texto, vislumbrando a ironia nas marcas deixadas no enunciado, essa forma de “representação pelo contrário”, como a vê Freud², não seria sequer passível de realização.

Seguindo ainda as pertinentes concepções de Brait sobre o processo irônico, vemos que ele

fundamenta-se na lógica dos contrários, na tensão entre o literal e o figurado e numa relação muito especial entre o enunciador e seu objeto de ironia, e entre o enunciador e o enunciatário. A ironia requer de seu produtor uma familiaridade muito grande com os elementos a serem ironizados, o que de imediato torna isomorfa a cisão constitutiva da ironia e a cisão constitutiva do sujeito, seu produtor. Naturalmente, essa é uma das dimensões que particularizam a ambigüidade irônica (...). Por outro lado, também o enunciatário espelha a cisão, na medida em que capta a sinalização emitida pelo discurso e, através dela, aciona sua competência discursiva, o que lhe permitirá fruir a ironia como vítima ou como parceiro de um ponto de vista do enunciador. De qualquer forma, o processo emite sinais de forma a acionar a memória discursiva, a contar com o distanciamento e, dessa maneira, prever a possibilidade de realização do efeito de sentido irônico.³

Por sua vez, ensina Muecke⁴, que “se entre o público de um ironista existem aqueles que não se dispõem a entender, então o que temos em relação a eles é um embuste ou um equívoco, não uma ironia, embora sua não-compreensão possa muito bem acentuar o prazer da ironia para o público verdadeiro”, isto é, para o receptor capaz de captar a ambigüidade inerente àquele discurso.

Ainda no esteio do processo receptivo da ironia, podemos ilustrar as argumentações concernentes às funções do leitor com um conceito de perspectiva analítica, que se estende além de uma abordagem lingüístico-discursiva e que atenta para determinadas representações subjetivas frente às descrições objetivas das formas lingüísticas, idéias

colocadas por Assoun⁵ em suas teorizações sobre a ironia: “é de fato no espírito do destinatário que a verdade irônica faz eclodir seu efeito, mas de maneira a estabelecer uma sequência de três elementos: o eu consciente, o outro e o eu inconsciente”. A relação entre eles, como salienta Brait, é calçada na concepção freudiana da ironia como um diálogo ou uma interlocução dos inconscientes: “É enquanto outro que o locutor irônico introduz o duplo sentido em seu discurso, o que é um meio privilegiado de penetrar no inconsciente do outro, funcionando no mesmo lugar que esse outro”, complementa Assoun.

Encerrando essa apresentação de considerações teóricas sobre a ironia, no intuito de compreender-lhe o funcionamento no discurso narrativo, retomamos algumas considerações de Brait ainda pertinentes a essa questão: “parece possível, a partir do instrumental oferecido por algumas linhas de análise do discurso, flagrar a ironia como categoria estruturadora do texto, cuja forma de construção denuncia um ponto de vista, uma argumentação indireta, que conta com a perspicácia do destinatário para concretizar-se como significação”⁶.

Na sequência das reflexões concernentes à conceituação do interdiscurso irônico, Brait o vê “como elemento estruturador de um texto cuja força reside na sua capacidade de fazer do riso uma consequência” e lhe atribui a função de possibilitar “o desnudamento de determinados aspectos culturais ou mesmo estéticos, encobertos pelos discursos mais sérios e, muitas vezes, bem menos críticos”⁷.

Um ponto comum a todas essas reflexões teóricas é a insistência no papel do leitor como sujeito ativo na recepção do discurso irônico; a “provocação” suscitada pela ironia estaria justamente no saber lidar com os referentes camuflados, o que significa desmascarar o jogo tramado entre o literal e o figurado.

A narrativa de Gordimer, como uma narrativa de estrutura complexa,

empreende “uma ruptura com o ideológico na sua versão do real e distancia-se do mítico para se desenvolver no imaginário-em-aberto. É a narrativa centrada em si mesma situando-se no pólo da conotação e do significante”⁸, tentando entendê-la sob a perspectiva teórica de Affonso R. Sant’Anna. Segundo ele, essa estrutura introduz “estranhamento nos aforismos, na construção das frases, na articulação das personagens e na disposição da massa narrativa”⁹. Continuando, afirma o autor, “desentranhando o absurdo que a normalidade de certas frases feitas contém, faz emergir o inesperado, o insólito ao mesmo tempo em que pratica uma ironia naturalmente crítica. Na ironia está a dualidade, através do confronto entre o que está implícito e explícito. O sentido verdadeiro oscila”¹⁰.

Essas concepções teóricas sobre a ironia podem explicar alguns procedimentos discursivos presentes na narrativa da obra *Uma mulher sem igual*, na qual tentaremos observar a realização desses referidos procedimentos em seu processo de geração de sentidos.

Por exemplo, o conceito de família é formulado em várias instâncias do romance, sofrendo o crivo das interferências da consciência crítica tanto do narrador quanto de algumas outras personagens, com o intuito de questionar-lhe os valores éticos e morais ultrapassados. Essa célula atomizada, em cujo cerne deveriam estar situados os laços de união e proteção, em sua concepção tradicional cristã, tem sua estrutura esfacelada pela força corrosiva da visão irônica. O arcabouço paternalista artificialmente sólido se vê desnudado pela ótica crítica, que lhe denuncia as mazelas e o absurdo de valores em desalinhamento anacrônico com as concepções atuais que regem as relações humanas nessa instituição familiar.

A figura materna como sustentáculo da família, nos moldes da maternidade tradicional, é subvertida pelo discurso irônico em que a mãe da personagem Hillela, que

abandona a filha e o marido para fugir com o amante e viver pelos cabarés de Moçambique, tem sua existência camuflada e a vida desregrada encoberta para salvar a “moral” da “família honesta”. As respostas que a filha recebe quando pergunta sobre o paradeiro da mãe são ambíguas e reticentes: “*tinha mudado de vida*”, “*vivia com ‘outro homem’*” (1989, p. 11) e constroem o efeito irônico quando o narrador insinua sobre a veracidade das respostas, dadas “*quando ainda tinha idade para acreditar que valia a pena as respostas dos adultos*” (1989, p. 11), ou suas mentiras.

Via discurso indireto, o narrador dá o tom de motejo ao pai “traído” que procura acobertar os fatos reais, o troco de Hillela para as respostas descabidas: “*O homem então de quem aquele era o outro devia ser seu pai; mas ela o chamava de ‘Len’, como conviria a quem era para alguém outro homem*” (1989, p. 11). A consciência do adultério, embora manipulada pela conveniência da família, não foge à compreensão da personagem. E devolve, pela voz do narrador, a consciência das artimanhas e dissimulações dos adultos: “*Os adultos falam e falam, durante toda a infância o monólogo jamais tem fim*” (1989, p. 23).

A autoridade do discurso familiar, “adulto”, é desconstruída (desautorizada...) pela ironia com que é emblematizado o vocábulo “*monólogo*” que, pressupondo a ausência do *diálogo*, remete à idéia do falante sem ouvinte, do discurso vazio, inócuo.

A desmistificação da autoridade continua na ironia insuflada num discurso que desnuda a insegurança dos adultos, mesmo quando parecem conhecer todas as verdades e procedimentos: “*Os adultos, que sempre sabiam o que os jovens deviam fazer, agora pareciam esperar que os filhos tivessem a solução ou a indicassem de algum modo. Para eles mesmos*” (1989, p. 69).

Extraída de uma parte do capítulo “Oportunidades”, a passagem citada marca, de certo modo, um contraponto ao título referido. A referência à liberdade de opção seguida de uma idéia de não-emancipação nas relações interpessoais entre adultos e jovens cria ambigüidade no discurso conduzido pelo narrador.

Como podemos observar, a estrutura dialética alimentada pelas antíteses verdade x aparência, transparência x opacidade, sustenta os níveis denotativo e conotativo dos signos, bem como aponta para as relações discursivas entre enunciados e enunciações, exigindo uma decodificação das marcas aí impressas para que o efeito irônico seja resgatado.

Embora possa parecer que a ironia objetive um pouco a pretensão da verdade, seu ponto positivo reside no estabelecimento de um discursivo de alerta que rompe com qualquer possibilidade de leitura ingênua ou alienada, ou seja, aquela que aceita passivamente ou busca verdades consagradas. Como discurso de alerta ela não se enquadra, em absoluto, no sistema de manipulação de valores e idéias cristalizadas, ao contrário, funciona como crítica a essas ideologias. A “ideologia” da ironia consiste precisamente na defesa de sua mobilidade tática de conteúdos.

Dentro do âmbito da família, a ironia é deflagrada ainda contra a “mãe substituta” de Hillela, sua tia Olga, figura que se constrói dentro de uma estrutura comportamental ambígua, cujos valores se prendem à vida social materialista e atitudes burguesas como representante do modelo colonial decadente europeu, cujo o legado é a frivolidade e a alienação em relação às condições existenciais dos negros. Essa figura contraditória “adota” a sobrinha “orfã” “*como se fosse filha*” (1989, p. 23), mas a rejeita no primeiro momento de inconveniência. O tom irônico que o discurso adquire é motivado pela ambigüidade com que o narrador descreve essa suposta “maternidade”: “*Ela era generosa: costumava dizer, nunca para a menina diretamente, mas para as visitas, despenteando a*

franja de Hillela, ou abraçando sua cintura' Oh, esta é a filha que eu não tive" (1989, p.9).

Note-se como o adjetivo “generosa” soa ambíguo, dado que a atitude aparentemente magnânima se insinua como um ato de exibicionismo para a platéia, por isso pouco convicto, dissimulado, não direto para a sobrinha. Em outra passagem da narrativa, a ironia se desenha pela reiteração maquinal de Hillela dos dizeres pouco convincentes da tia: *“Eu sou como a filha que ela não teve” (1989, p. 17).* Digamos que a fala de Hillela atua como uma meta-ironia, na medida em que faz ecoar a função enganosa da outra fala.

Por meio da personagem Olga é também ironizada a feminilidade moldada nos padrões de beleza e preocupação com a moda e as boas maneiras, fruto de sua formação burguesa. A surdez que ela adquire no salão de beleza, *“sob aqueles crânios de aço” (1989, p. 13)* ridiculariza a alienação aos “ruidos” provocados pelas manifestações de revolta dos negros vivendo em condições deploráveis naquele mesmo espaço geográfico.

O distanciamento dessa personagem burguesa do mundo negro que a cerca é visível e ironizado até nas supostas relações amistosas que mantém com seus serviçais: *“vocês são como filhos para Jethro” (1989, p. 12)* é uma fala que simula uma intimidade e familiaridade não condizentes com as condições em que vivia o empregado sob o mesmo teto, situação, aliás, que o narrador descreve com um realismo mordaz: *“Jethro ficava na cozinha com um longo sorriso mastigando os restos de salame deixados nos pratos tirados da mesa. (1989, p. 22).* A contraposição entre o sorriso (de resignação?) e a exploração do serviçal comendo restos de comida dos patrões é acentuada ironicamente pelo depoimento de outra personagem negra, Donsi, que expande a idéia da exploração do âmbito privado para o público: como ele, milhares de negros minguem pela falta de alimentos e pela crueldade dos brancos: *–“Sim, papa-de-farinha, papa-de-farinha, nada além de papa-de-farinha, a gente engorda, eles cevam a gente para a matança” (1989, p. 86).*

A generosidade em nada tem a ver com a atitude de alimentar os “dependentes” como porcos, assim o tratamento “humanitário” que Olga dispensa ao outro é grande embuste, o que explica a compreensão do enunciado invertido.

O comportamento alienado de Olga é também ironizado por sua irmã Pauline, uma personagem de atributos liberais e comprometida com as causas social e política da África do Sul: “(...) *deixe que, pelo menos uma vez, ela saia do século XVIII para o século XX.*” (1989, p.32).

A escola, como instituição, é outro elemento que não sai incólume do discurso narrativo irônico. Calcada nas estratégias dialógicas utilizadas como forma de subversão e dismantelamento de máscaras, a ironia incide sobre a função democratizante da instituição: a que deveria garantir, para todos os cidadãos, educação e instrução de forma imparcial e destituída de preconceitos: “*Educavam-se para seu mundo na África do Sul praticando os ensinamentos da prece matinal, amar o próximo como a si mesmo, antes das aulas nas classes só para crianças brancas*” (1989, p. 15).

Note-se, no exemplo citado, como o discurso se arma do dispositivo irônico para sugerir o funcionamento enganoso desse meio que ao mesmo tempo “ensina” o amor ao próximo mas o repele pela atitude racista de privilegiar o branco. Que prática de ensinamento é essa que sustenta um modelo autoritário de governo racista sul-africano? Desse modo, a escola como entidade acaba por acentuar ou alimentar mecanismos de poder, disfarçados sob o ideal da moralidade e bons costumes. A estratégia política da instituição é favorecer os interesses das classes dominantes, desenvolvendo no próprio aluno a habilidade viciosa (e malandra) de se valer também de interesses para conseguir favores, num discurso que se oferece pelo viés irônico: “*Por pequenas concessões como essa, (...) mantinham o status de confiança em troca de pequenos serviços prestados ao corpo docente*” (1989, p.15).



O posicionamento equivocado e suspeito da escola também se revela nas suas atitudes ambíguas, confundindo honestidade e conveniência, essência e aparência, encobrendo mais que revelando:

A diretora citou embaraçada todas as regras da moralidade (...) e depois, numa cumplicidade compreendida por ela e pela menina, disse que ia deixar passar dessa vez (...) porque a transgressão era aceita dentro do seu código de virtudes e vícios concomitantes. (1989, p. 15-16)

A tolerância e a omissão em relação à conduta das alunas brancas é visível não apenas quando elas cometem infrações à “moralidade” de sua própria raça como também quando as praticam contra as meninas negras. Essa moral de fachada, totalmente esvaziada de seus legítimos valores, só pode existir numa visão deturpada, para quem virtudes e vícios são acolhidos (e entendidos) em seu código com a mesma função.

Nessas circunstâncias, a tentativa de polemizar os conceitos ali cristalizados, inserindo questionamentos que lhes são completamente alheios: “*Devemos ter censura?*”, “*Deve haver padrões diferentes de educação para crianças brancas e negras?*” (1989, p. 29), satiriza as convenções sociais burguesas dominantes, transformando as frases assertivas (essas situações existentes na “realidade”, a censura a padrões diferentes de educação) em interrogações “com a finalidade de dar a entender ao interlocutor um desconhecimento ou a ausência de uma convicção em relação a um determinado tema”¹¹, tática de configuração irônica legada pela retórica socrática.

Na verdade, as indagações irônicas vêm acompanhadas de uma argumentação crítica que visa ao desnudamento do papel real que a escola desempenha no contexto político-social sul-africano, lembrando que, no período colonial, ela atuava de uma forma altamente reacionária e mantenedora do regime branco dominante. Essa manipulação equivocada do saber transparece na caricatura aos “*donos da cultura*” que, se por um lado,

permitem a leitura de *“histórias de detetives e bestsellers cheios de sexo”*, por outro, proibem em sua casa *“livros sobre a vida e as leis da África do Sul”* (1989, p. 29). Podemos ainda aqui incluir a ironia circunscrita à “cultura livresca”, à pseudo-erudição dissimulada no comportamento burguês, também jocosamente insinuado nas leituras de Olga, que se resumiam à revista *Vogue* e a um manual de isometria, enquanto amontoava os livros num armário do quarto de hóspedes; uma desordem que metaforiza a recusa em saber.

Por outro lado, a discussão bem humorada sobre as leituras de revistas, histórias de detetives e livros cheios de sexo, funciona com o intuito de valorizar a escritura e polemizar a diferença entre a boa e a má leitura, uma ironia construída pela evocação dos grandes clássicos da literatura, como Shakespeare e Dostoiévski, entre outros, e que formam um contraste visível entre conceitos como banalidade e erudição. Na verdade, a ironia que aqui se instaura parece mais uma subclasse de uma ironia mais ampla, cujo eixo conflitual é a questão da erudição que é, por sua vez, também questionada pela interferência que impregna o discurso narrativo: *“é preciso desmistificar sempre desmistificar”* (1989, p. 81).

A instalação do procedimento irônico, neste caso, se dá pelo apelo dado à paródia, uma vez que as personagens discutem sobre a violência da polícia política na África do Sul e conseqüente arbitrariedade provocadora de mortes, sobretudo entre os negros. O tom paródico se instala a partir do mote “matar ou não matar”, uma recriação da célebre dúvida shakespeariana sobre o ser ou não ser. À dúvida metafísica suscitada pelo renomado poeta inglês superpõe-se a certeza do narrador de Gordimer *“matar é matar. Violência é dor e morte”* (1989, p. 81), num discurso francamente contestador em que a certeza parece anular a dúvida. O tom provocador, que sugere o repensar da verdade instalada e cristalizada, acontece no discurso de alerta: *“é preciso desmistificar sempre desmistificar”*, ao que já nos referimos anteriormente. Nada é tão perfeitamente exato e inquestionável que não mereça uma contra-

argumentação.

Portanto, uma narrativa como esta, edificada com um suporte intertextual em que as estratégias de repetição, as citações explícitas e também aquelas sem referência precisa, citações sem tradução, palavras estrangeiras, paródia, trocadilhos, clichês e provérbios se oferecem como formas de exposição do discurso do outro, do já-dito, instaura efeitos irônicos em sua estrutura composicional, sem pensar nas numerosas possibilidades no âmbito semântico. Convém retomar as colocações de Brait que, assim como Bakhtin e Compagnon, entende que essas “formas de recuperação do já-dito com o objetivo irônico não assumem, como tal, a função de erudição, no sentido de invocação da autoridade e muito menos de simples ornamento. Ao contrário, são formas de contestação da autoridade, de subversão de valores estabelecidos que pela interdiscursividade instauram e qualificam o sujeito da enunciação, ao mesmo tempo em que desqualificam determinados elementos”¹². Argumentando ainda com Brait, vemos que as citações que ocorrem no discurso de Gordimer, provenientes das mais variadas fontes, assumem funções diversificadas que precisam, para serem compreendidas, não ser tomadas simplesmente como um deboche parodístico, mas, sobretudo, percebidas como elementos constituintes da narrativa para que, nos dizeres da autora, “o leitor passe do divertimento puro e simples para as pistas fornecidas por esse vasto conjunto de vozes”¹³. Podemos, então, observar que, na constituição do discurso irônico, o humor acontece pela apreensão simultânea de um plano literal e outro figurado de enunciação que promovem idéias contraditórias em espaços superpostos.

Tomemos, por exemplo, uma passagem do capítulo “A sombra de uma palmeira”:

*Havia um álbum de lembranças, com bordas douradas.
– Falar é prata, o silêncio é de ouro – sem dívida a
contribuição de uma professora, e o que me diz desta,
Quando neste livro você olhar, e nesta página franzir a testa,
pense na amiga que a estragou escrevendo de cabeça para
baixo. Para nós isso era o máximo do humor. (1989, p. 54)*

Trata-se de um diálogo entre Pauline e sua sobrinha Hillela, evocando lembranças de Ruthie (mãe de Hillela) junto com objetos oferecidos à menina para examiná-los. O texto ganha um matiz irônico porque cria, ao nível da enunciação, uma ligação jocosa entre o dito (já-dito) e a sua citação por um dizer que o ridiculariza – além de pertencente ao passado, o dizer corresponde a um provérbio, o que lhe acentua o desgaste, mas ainda porque complementando outra citação, agora de outra personagem do passado: a fala da amiga.

O tom irônico é também marcado nesse mesmo contexto pela fala de Pauline “*Há alguma coisa na sociedade colonial que nos trivializa*”, que remete à questão do discurso corriqueiro que reafirma o dito, em sua autoridade estabelecida, sem relativizar seu valor. Colocadas assim, as citações impregnadas de oralidade associam-se a uma interdiscursividade irônica, criando ambigüidades que funcionam como mecanismos de contestação de determinados universos de crença e valores, bem como algumas formações discursivas cristalizadas ou enraizadas no inconsciente coletivo como saber cultural estereotipado.

“Esse cruzamento interdiscursivo, que se serve de recursos da configuração do texto oral para problematizar a idéia da narrativa transparente e objetiva”, como afirma Brait¹⁴, é marcado também nas dezenas de palavras e expressões coloquiais dos idiomas nativos africanos que, não apenas interrompem o curso normal da sintaxe, mas instauram um novo sentido isotópico ao discurso.

O uso de vocábulos dos idiomas étnicos *africanos* (*baas, kaffir, umkhonto, etc*), além das expressões em africâner, como “*ek is 'n ware Afrikaner, plaas seutjie, maar*”

(1989, p. 157) parece atuar como uma manipulação lúdica do leitor no sentido de desafiar sua inteligência, e, por outro lado, simulam uma dificuldade de penetração, um distanciamento que remetem, pelo contexto, aos obstáculos de relacionamento entre as raças. Assim confessa a personagem Hillela:

— *Ele falava com as pessoas numa língua que eu não conhecia. Eu também não entendia uma palavra do que dizia o menino que carregava as caixas para dentro e para fora. É claro que Len falava africâner, e o menino nativo sua língua, fosse lá qual fosse. Desse modo, o inglês era nossa língua (...).* (1989, p. 11)

Há momentos também no romance em que a presença de termos africanos vem acompanhada de explicações do narrador sobre seu significado ou uso. Por exemplo, no capítulo inicial, momento em que é focalizado o passado (infância) de Hillela, surgem muitas referências a esse universo, despontando a palavra *songololo* e o narrador a define como uma palavra zulu: “*o nome africano da grande lagarta de curvas brilhantes na malha fexível, que é parte do vocábulo de todas as crianças brancas da África do Sul, mesmo as que desconhecem qualquer outra palavra dessa língua*” (1989, p. 14). Assim também com *Chiemeka*, nome com que a personagem Reneuel rebatiza sua esposa Hillela e lhe explica o significado: “— *Não é um nome da minha língua, vem de outro país, mas significa o mesmo que meu nome verdadeiro. ‘Deus trabalhou bem’*” (1989, p. 332).

Ao longo da obra de Nadine Gordimer vai se dando, portanto, a contraposição de vocábulos estrangeiros explicados àqueles mencionados sem nenhum esclarecimento, o que reforça a antítese entre aproximação e distanciamento, transparência e opacidade na produção / recepção do texto. Parece haver aí uma função irônica: a apreensão de sentidos remete à manipulação da dependência / independência do leitor para a compreensão do universo lingüístico.

A ironia centrada na incompreensão das falas nativas sugere a imagem de uma cultura colonial dominante, encerrada em si mesma, recusando-se a se comunicar com a nativa; o mesmo viés irônico alinha as relações políticas em que o poder imperialista dos brancos europeus nega-se a transpor as linhas delineadas pelo apartheid. Na verdade, pela ironia que aí se instala o que se pode decodificar é uma crítica implícita à falta de consenso nas relações humanas na África do Sul e a existência separada de dois códigos diferentes que se comunicam apenas primitivamente, com dissimulação ou com violência. Essa variação de línguas reflete também mudanças estratégicas de situação de comunicação, próprias para atender a interesses específicos: *“Faziam conclaves ali, em sua própria língua, mas usavam o inglês na presença dos que só falavam inglês. Hillela ouviu que referiam-se a Karel como ‘o herói da revolução’. Por que o chamavam assim?”* (1989, p. 245).

No procedimento de usar a ironia como forma indireta de argumentação para a reflexão sobre os problemas de origem sócio-política circunscritos à história africana, “o enunciador do texto, via narrador e demais artifícios para a construção de um texto irônico, estabelece a conveniência com o destinatário, no sentido de ambigüizar o relato oficial e abrir possibilidades, ainda que jocosamente colocadas, para novas leituras em torno do mesmo episódio.”¹⁵ É o que leva aos conceitos de dialogismo, bivocalidade e outros, de que fala Bakhtin.

Como afirma esse teórico, “o discurso bivocal sempre é internamente dialogizado. Assim é o discurso humorístico, paródico, assim é o discurso refratante do narrador, o discurso refratante nas falas dos personagens, finalmente, assim é o discurso do gênero intercalado: todos são bivocais e internamente dialogizados. Neles se encontra um diálogo potencial, não desenvolvido, um diálogo concentrado de duas vozes, duas visões de mundo, duas linguagens”¹⁶.

Podemos observá esse tipo de discurso em qualquer âmbito das relações humanas, de suas ideologias e instituições. Por exemplo, o enfoque irônico dado às religiões, como forma de questionar valores cristalizados ou uma maneira de desnudar a verdade de alguns cânones mantidos pela força da tradição ou poder institucional. Pelo processo de opacificação do discurso construído pela ironia, podemos observar, no diálogo mantido entre Pauline e Joe por ocasião de um incidente envolvendo a prática do racismo na escola em que Carole e Hillela estudam, como Pauline questiona, denuncia o autoritarismo do código de leis dominantes que ajuda a sustentação da discriminação e desigualdade:

*– Exatamente! (...) O racismo é livre. Mande as meninas para uma escola do governo; deixe que o enfrentem do modo que está no nosso glorioso código de leis, canonizados pela igreja, um **kaffir** é um **kaffir**, Deus salve a África do Sul - qualquer coisa, qualquer coisa menos o preconceito imundo e superior do dedinho erguido. (1989, p. 27)*

A atuação da igreja e, por conseguinte, a das “missões”, que durante todo o desenrolar da colonização tiveram papel fundamental na manutenção de valores éticos e morais fundados nas concepções culturais européias e, portanto, reforçando sua política de domínio, é marcada no discurso pela ambigüidade. É esta que convoca a atenção do leitor para um universo axiológico estabelecido em outras circunstâncias discursivas, em que aqueles valores são tratados diferentemente, como uma questão a ser polemizada diretamente, em suas funções na avaliação crítica histórica.

Por sua vez, o judaísmo também não passa incólume à visão crítica de Gordimer. Como reflete Ian Glenn¹⁷, essa questão temática é recorrente em vários momentos da ficção da autora e parece ocupar sua consciência até por conta de sua condição judia.

No capítulo “A sombra de uma palmeira” já mencionado quando Pauline dialoga com a sobrinha Hillela sobre reminiscências do passado de sua mãe Ruthie, enquanto

observam uma foto em que mãe e filha desfrutam a sombra de uma palmeira, o que vem à tona no diálogo é como que uma revelação, uma tomada de consciência sobre os motivos que levaram a irmã à fuga. A monotonia, o convencionalismo e o ritual enfadonho de determinadas práticas sociais e morais que cercavam Ruthie em seu ambiente familiar é que provocaram sua ânsia pela liberdade. Assim, a ironia passa a ser construída no contexto do discurso, sugerindo o dogmatismo, a ortodoxia de determinadas instituições que, em função da manutenção das tradições, tornam-se redutoras da liberdade e da espontaneidade. A fala de Pauline não poupa críticas a essa situação opressora: *“Havia os jantares da família às sextas-feiras, as vendas de doces para instituições sionistas e especialmente as mesmas antigas festas – casamentos, **barmitzvahs**; esses judeus tribais não sabem se divertir espontaneamente”* (1989, p. 55).

O uso do vocábulo “tribais” para referir-se a uma raça civilizada faz um contraponto irônico com o conceito de primitivismo que o termo sugere, ao mesmo tempo que promove uma blague ao sistema fechado e culturalmente marginalizado do povo judeu.

A ironização da concepção judia do casamento, ainda pela voz de Pauline (*“Você sabe, ela foi entregue a Len por nosso pai e lá estavam a mãe e as tias dele vigiando a cintura de Ruthie para ver se ela ficava grávida logo no primeiro ano, como devia ser. Era uma família de judeus ortodoxos(...)”* (1989, p. 55) constrói uma ponte dialógica com a experiência matrimonial de Hillela que, embora sob as circunstâncias de um relacionamento liberal, avesso aos dogmas, acaba por experimentar as situações rotineiras do casamento convencional. Seus vãos para fugir dos paradigmas sexuais convencionais trouxeram-lhe somente um círculo completo, limpar a casa para seu homem e manter a boca calada, como é sugerido ironicamente em sua fala sobre seu relacionamento com Rey, o jornalista com quem viveria depois de deixar a família:

Na verdade, Hillela não era independente nessa época. Retirava ainda a mesada depositada por "sua tia rica" como dizia seu amante, distanciando mais aquela tia, negando-lhe um nome. Justificava-se em parte sua descrição do namorado como escritor, mesmo motivada por uma gabolice de menina de 18 anos. A casa no quintal estava cheia de recortes de jornais. As malas, sob a cama, repletas de manuscritos e notas eram tão pesadas que Hillela não conseguia arrastá-las para varrer o quarto – movida por uma gratidão imensa, ela era uma dona de casa, e fazia tudo para ele, lavava camisas, pregava botões, serviços prestados aos homens, na casa de Olga, por empregados e na casa de Pauline (nos casos de botões e meias furadas) feitos por eles mesmos. (1989, p. 124)

As tentativas de fuga dos hábitos cristalizados e convencionais de base burguesa acabam por gerar, contrariamente aos propósitos iniciais, a instalação dos próprios paradigmas negados, o que cria uma configuração irônica. Não há como negar a dinâmica da história, nas relações dialéticas entre *status quo* e revolução; transformação e incorporação de valores são atitudes não excludentes e que acabam se espelhando.

Ao dar o nome de Nomzamo à filha, Hillela procura homenagear Winnie Mandela, esposa do grande herói da política africana, Nelson Mandela: uma homenagem a um símbolo de luta pela liberdade e amor à África. Dessa forma, a redução do nome Nomzamo, rebatizado de Noma, para se tornar modelo na Europa, constrói a ironia da adaptação ao sistema monopolizador europeu. O resgate é também reflexo da conscientização quanto à impossibilidade do apagamento do modelo; não sua rasura mas sim a absorção crítica.

A xará cresceu muito negra. Isso foi uma vantagem para Nomzamo, embora ela não viva na África, desde que apareceu a moda de modelos negros, criada esotericamente em Paris quando Ruthie, Olga e Pauline brincavam com bonecas Shirley Temple de cabelos dourados em Jolhannesburg, passou para os Estados Unidos e a Grã-Bretanha durante a descolonização da África (...) Cresceu também tão bela quanto a mulher de quem herdara o nome (...) A jovem, descrita no porta-fólio de uma agência como exótica, é conhecida (...) por um único nome Nomo (...) Para os ricos (...) ela é o símbolo da África, preferível àquelas crianças nas fotografias das organizações que pedem dinheiro, para que não morram de fome. (...) (1989, p. 213)

A própria configuração do texto em que se encontra a passagem acima é singular. Como parte final do capítulo “Um perfeito círculo de areia”, esse texto parece existir como corpo autônomo, (des)ligado da totalidade. Mas, se atentarmos para o título, o movimento circular que ele sugere, como metáfora do movimento de saída e volta de Hillela, então nossa leitura se amplia, recuperando aquela *Lusus Naturae* inicial num novo tempo: Nomzamo, uma africana exótica transitando pela área metropolitana européia, distante da África e que, por ironia, com sua exuberância desvia o olhar europeu da herança de miséria que, como colonizadores, legaram à África.

O nome africano Reneuel, que significa “Deus o fez muito bem”, e seu correlato feminino Chiemeka que é dado à Hillela, são, na verdade, etimologicamente utópicos. Há uma distância entre o que significam os nomes e o que a realidade os fez realizar. Trata-se da mesma ironia que observamos em relação ao nome Nonzamo – arquétipo e sua reprodução colocados em (des)acordo, eis o trato irônico construído pela ficção da autora.

Condicionada ao ato de leitura e, portanto, ao processo de produção de sentidos engendrados pelo texto, a ironia é um procedimento singularizador do discurso artístico, justamente pela carga de ambigüidade. Schlegel já dizia que “a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto incompreensível”¹⁸. Então, como conseguir uma neutralidade emocional para lidar com a vida sem que essa ambigüidade e dúvida transpareçam?

Como vê Muecke¹⁹, “o artista, sendo ele próprio uma parte da natureza, tem ao mesmo tempo uma energia criativa e uma des-criativa, uma inventividade entusiasta, irrefletida, e uma inquietação irônica, autoconsciente que não pode satisfazer-se com a finitude da realização, mas deve continuamente transcender aquilo que sua imaginação e

inspiração criaram”.

É esse estado de inquietação, gerador de uma energia sempre renovada diante das convenções, o que move a ironia. Colocar a realidade sob suspeita, desafiando sua estrutura e o modo de percebê-la ou de construí-la com o espírito crítico e a consciência, eis o propósito da ficção de Nadine Gordimer. Digamos que a ironia reside no ponto tensivo da articulação entre sociedade e escritura, dois universos que permutam significados mas também formas mútuas de defesa.

Voltemos a duas palavras-chave de nossas reflexões sobre a narrativa da autora: abertura e fechamento. Nesses dois impulsos outros também são movidos e talvez, possamos entender o intrigante e ousado título de seu romance. *Uma mulher sem igual* não é a afirmação de uma mulher superior às outras ou dotada de qualidades inigualáveis; é, antes, a afirmação de uma consciência feminina que ousou viver as tensões e a extensão dos riscos com que desafiou padrões e modelos. Uma natureza inquieta, aberta e livre para o exercício da reflexão e do questionamento, mesmo que estes não levem a uma radical transformação. Basta o percurso em que essa natureza se move.



Notas

- 1 BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas S.P.: Unicamp, 1996, p. 15.
- 2 Idem, ibidem, p. 45.
- 3 Idem, ibidem, pp. 129 - 130.
- 4 MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo. Perspectiva S.A., 1995, p. 54.
- 5 BRAIT, Beth, ed. cit., p. 46.
- 6 Idem, ibidem, p. 16.
- 7 Idem, ibidem, p. 16.
- 8 SANT'ANNA, Affonso R. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 7ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1989, p. 18.
- 9 Idem, ibidem, p. 23.
- 10 Idem, ibidem, p. 149.
- 11 BRAIT, Beth., op. cit., p. 21.
- 12 Idem, ibidem, p. 107.
- 13 Idem, ibidem, p. 127.
- 14 Idem, ibidem, p. 122.
- 15 Idem, ibidem, p. 62.
- 16 BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. 3ª. ed. São Paulo: Edunesp, 1993, p. 127-8.
- 17 GLEN, Ian – Nadine Gordimer, J. M. Coetzee, and the Politics of Interpretation. The South Atlantic Quarterly 93:1. Winter 1994. Duke University Press, p. 19.
- 18 MUECKE, op. cit., p. 18.
- 19 Idem, ibidem, p. 40.



CAPÍTULO IV

“Pertinência e compromisso”: ética e estética tecidas pela ficção

Cada vez que um homem contribuiu para a vitória da dignidade do espírito, cada vez que um homem disse não a uma tentativa de subjugar seus semelhantes, eu fui solidário com sua atitude.

Frantz Fanon

Neste capítulo final de nossa dissertação entendemos ser necessário operarmos uma volta ao início do trabalho, quando tecíamos algumas considerações sobre a interrelação de obra e realidade com respeito a Nadine Gordimer. Já naquele primeiro momento, pensávamos enfatizar suas reflexões e atividades como escritora, muito mais do que nos determos em detalhes de sua vida pessoal, já que é seu compromisso literário que a torna objeto de interesse para o trabalho de análise crítica.

Por outro lado, sentimos que se fazia imperativa uma avaliação, de nossa parte, do projeto ético e histórico dessa autora, atentando para a voz impregnada de um discurso forte e coerente, moldado por uma linguagem singular, existindo como reflexo do “gesto essencial” de sua participação na conscientização dos oprimidos e na luta pela emancipação e liberdade daqueles que, há muito, se calaram pela força do domínio de outros. Ao erguer sua voz contra a arbitrariedade e a manipulação do direito do outro, Gordimer mostra seu empenho com a causa africana, além de proporcionar a seu leitor a oportunidade de refletir sobre a complexidade das relações humanas e sobre a crise existencial que envolve o homem em suas indagações sobre o ser e o devir.



A resposta que Gordimer nos dá para a crise histórica em que mergulha o ser humano é a própria obra ficcional: só o compromisso ético com a verdade e a justiça, através do amor por uma causa social, em que se procure romper as fortes correntes das desigualdades e injustiças e atender à fidelidade aos próprios princípios, é que poderá nos levar à reelaboração e afirmação de conceitos como alteridade, respeito e fraternidade. Mas é uma afirmação que passa necessariamente pelo universo da escritura – espaço em que é possível recuperar os fragmentos e fraturas do real para reinscrevê-los noutra ordem, noutra “lógica”, com a ajuda da consciência manipuladora que sabe aliar razão e sentimento, desejo e percepção crítica.

O que nos surpreende na sua obra ficcional, entretanto, é o fato dela revelar que a resposta para os impasses entre o sujeito e a realidade em que vive não é possível, ou dito de outro modo, é uma resposta que mais inquieta e desequilibra do que apazigua e traz resoluções. O que mais incomoda a autora não são as desigualdades sociais e preconceitos, propriamente, mas o modo acomodado e condicionado de se colocar diante deles; é a não construção de caminhos ou vias de acesso à superação dos conflitos. E essa *construção* se realiza, no seu caso, pelo gesto duplo de participação na realidade prática e recolhimento na escrita – outra forma de práxis, tão transformadora quanto a primeira, desde que elaborada com maturidade. O ato de escritura não fornece soluções mas simula procedimentos e mecanismos formais de conhecimento do real em que diferenças e carências não são anuladas e sim postas em tensão para melhor serem iluminadas, compreendidas.

Como nossa avaliação do projeto estético e da atuação ética da autora acaba por coincidir com aquilo que ela própria vê como fundamental e pertinente em seu trabalho, decidimo-nos por uma alternativa metalingüística, isto é, dialogaremos com a avaliação que a própria escritora faz de seu trabalho e das circunstâncias que o envolvem.



Começemos por entender a simbiose lugar-consciência que marcou a trajetória de desenvolvimento e as mudanças no seu pensar e escrever, para compreendermos a pertinência de seu trabalho no meio que a inquietou e lhe forneceu temas para a literatura. Ainda que Gordimer faça questão de enfatizar que ler e aprender a escrever é que a fizeram mergulhar na história e cultura de seu povo, e não o processo inverso, sabemos que a natureza de seu trabalho não seria alterada pela ordem dos fatores, embora tenhamos convicção de que foi mesmo do ato de ler e escrever que lhe nasceu a aguçada sensibilidade e o olhar penetrante para apreender a alma humana. Somente desse ponto de solidão e distanciamento pode-se observar, muitas vezes, o que a proximidade nos nega: a imparcialidade para olhar, quando se está em meio ao processo.

A história da África e seu país, a África do Sul, estão presentes em todo o percurso literário de Gordimer mas, como dissemos, não o definiram. A própria escritora o reconhece: *“Eu teria encontrado meus temas quer tivesse sido uma escritora norte-americana ou inglesa. Eles estão por aí, se você sabe onde olhar (...) se você é movido de dentro”*¹. Trata-se de uma afirmação que põe em xeque, desse modo, as insinuações sobre sua obra se realizar em função dos fatos históricos, pois poderia encontrar outros temas sob circunstâncias diversas. Assim, quando indagada sobre a influência da política em seus escritos, Gordimer diz:

*A verdadeira influência da política em minha literatura é a sua influência nas pessoas. Suas vidas, e creio que até mesmo suas personalidades são modificadas pelas circunstâncias políticas extremas sob as quais se vive na África do Sul. Estou lidando com pessoas; aqui estão pessoas moldadas e modificadas pela política. Nesse sentido a minha matéria é profundamente influenciada pela política.*²

Mais do que buscar temas no universo dos acontecimentos sociais e políticos, a escritora está envolvida com a atividade criativa da linguagem que expressa, quando trabalhada com coerência e pertinência em relação aos seus próprios motivos, toda a gama temática de assuntos ligados a questões exteriores que aparecem como substratos dessa linguagem e, portanto, não a constroem mas são construídas por ela.

Para a escritora, “escrever é tentar entender a vida”, é lutar para “não perder a sensibilidade aguda (...), a agudeza de captar nuances de *comportamento* (*não na descrição porque à medida que você se torna mais madura isso entra no lugar*) e casá-las com sucesso a um talento narrativo”³, a fim de que você possa expressar “um ponto de como a vida é para aquela determinada pessoa e as pessoas ao seu redor e, por extensão, uma visão da própria vida”⁴. Eis o processo de conscientização de que falávamos e que acreditamos ser de completa pertinência na missão de qualquer escritor.

Precisamos encarar o fato de que a irmandade apolínea não é mais imune ao fratricídio do que qualquer outra, nos casos em que as lealdades se dividem pelas exigências da sobrevivência imediata. Estamos aqui para nos desafiarmos, sem hipocrisia. (GE, p. 153)

Enfrentando severamente o monopólio dos mandatários brancos na África, a escritora traz à tona a situação real do estado de coisas na produção da arte e cultura da África do Sul, mostrando que a discrepância de status entre brancos e negros é que desestabiliza a ordem da produção intelectual, possibilitando o domínio de uns sobre os outros. Dessa forma, para a reversão do quadro de desigualdades entre artistas negros e brancos, só a ocorrência de uma mudança nas circunstâncias das diferenças econômicas e uma equiparação de oportunidades poderiam estabelecer um campo de igualdade onde a arte aconteceria exercendo seu estatuto de liberdade, sem qualquer espécie de parcialidade, avalia Gordimer.

Também, para a escritora, a “pertinência” e o “compromisso” são dois aspectos básicos para a sobrevivência das artes; eles constituem “um elo pulsante entre o artista e a sociedade” e é da tensão dessa relação que “brota a criatividade do escritor. Pois a pertinência tem relação com os acontecimentos externos; e o compromisso vem de dentro” (GE, p. 156). Esse “dentro” não é apenas o mundo interior do sujeito, sua subjetividade ou identidade mais íntima, como também o “dentro” da própria escritura literária, o seu modo interno de operacionalização, ao construir a sintaxe necessária entre forma e sentidos. Ainda de acordo com Gordimer, o artista para ser artista, para responder às exigências que o povo faz, tem que “encarar sua própria realidade. Com isso ele terá interiorizado os padrões de pertinência estabelecidos lá fora (...) terá resolvido o problema social e o estético, situando-se num relacionamento significativo com a sociedade”. (GE, p. 156). Por outro lado, como vê a autora, o compromisso do artista negro “começa no ponto em que o mundo interior se funde com o exterior. Seu objetivo de dominar a arte e seu objetivo de transformar a natureza da arte, de criar novas normas e formas a partir de um povo que se está criando e, para ele, mesclam-se num único propósito”. (GE, p. 157). Enfim, esse duplo compromisso do escritor, para com a sociedade e com o próprio ato de escrever, é “seu gesto essencial enquanto ser social”. (GE, p. 325).

Sem uma intenção explícita de didatismo em seu trabalho literário, ainda assim consideramos seus textos ficcionais e não-ficcionais como uma postura modelar na estimulação de uma consciência voltada para a verdade: “Se existe algo que há de ajudar uma boa causa, isto só poder ser a verdade” (GE, p.), e é buscando avidamente esse objetivo que a escritora procura disseminar sua voz por todos os cantos onde possam ecoar suas palavras de alerta.

Acreditando na missão de seu trabalho e na sua responsabilidade para com o



outro, a autora procura explicar suas crenças:

Há na minha vida dois absolutos. Um é o de que o racismo é o mal — a perdição da humanidade no sentido do Antigo Testamento — e que nenhum sacrifício, bem como nenhuma concessão, pode ser grande demais na luta contra ele. O outro é o de que um escritor é um ser cuja sensibilidade esta fundida com o que Lukács chama de “dualidade do mundo interior e do mundo exterior”, e que ele nunca deve ser solicitado a separar essa união. A coexistência desses dois absolutos muitas vezes me parece incompatível numa única vida. (...) Na África do Sul dos nossos dias, eles têm de ter coordenadas para as quais é preciso que se encontre um ponto em comum. A moralidade da vida e a moralidade da arte escaparam das suas categorias no fluxo social. Se não as pudermos reconciliar, será impossível impedir que venham a se destruir mutuamente, dentro de nós⁵.

O que de mais significativo fica nas palavras acima é consciência da autora quanto à necessidade de conciliar exigências exteriores e interiores na construção da obra de arte; aproveitando o pensamento de Lukács que insiste nessa fusão, Gordimer se alinha a escritores para quem é imprescindível a presença da realidade social na trama estética. A tão recorrente expressão “pertinência e compromisso” vem significar essa coexistência, sublinhando a legitimidade de ambos os projetos – estético e ético – justamente porque tecidos pelas malhas de uma linguagem madura em seu operar ficcional.

Ao tentar chamar a atenção para questões relativas à situação da arte na África do Sul como forma de expressão e emancipação da cultura, Gordimer estabelece um paralelo entre a atuação dos escritores brancos e a dos escritores negros naquele país.

Numa conferência sobre o estado da arte na África do Sul, proferida para os estudantes da Universidade do Cabo, em 1979, a escritora diz que “a natureza da arte na África do Sul é hoje em dia basicamente determinada pelo conflito de interesses materiais existentes na sociedade sul-africana” (GE, p. 153) e lança um apelo para a conscientização dessa manipulação e tendenciosidade que sustentam a relação de poderes.



Seja conclamando os estudantes a reagirem contra a situação das artes, discursando em conferências ou escrevendo artigos provocadores em que desafia a ordem política dominante, Nadine Gordimer não se deixa intimidar pelo medo de enfrentar as forças opressoras. Como ela adverte, caso não se reaja à ditadura do “controle de criação”, “a criatividade inata pode ser falsificada, trivializada, desviada, condicionada, sufocada, deformada e até mesmo destruída pelo Estado e pelo estado da sociedade que ele rege” (GE, p. 154).

A escritora analisa com rigor e transparência a situação dos escritores negros e brancos na África do Sul, mostrando alguns caminhos que poderiam, pelo menos, amenizar a distância que os separa. Com palavras firmes e com o equilíbrio de quem transita pelos dois paradigmas, entende que o isolamento dos escritores negros e a preponderância do domínio da voz branca têm raízes históricas:

O artista negro vive numa sociedade que rejeitou sua cultura durante séculos a fio. Ele devolveu sua alienação àqueles que o rejeitaram e fez de sua falsa conscientização o inevitável ponto de partida em direção ao encontro de sua verdadeira identidade. O artista branco pertence à cultura branca que rejeitou a negra e é agora, ela também, rejeitada pela negra. O artista branco é o não-europeu, cuja sociedade ainda assim se recusou a reconhecer uma cultura autóctone e nela lançar raízes. (GE, p. 155)

Dialogando com Roland Barthes⁶, de quem aproveita afirmações sobre a escritura, Nadine Gordimer também entende a iniciativa de um escritor como intimamente atrelada à responsabilidade social. Ao se apropriar das palavras de Barthes sobre a língua (“corpo de prescrições e de hábitos, comum a todos os escritores de uma época”) e sobre o escritor, cuja obra define como seu “gesto essencial enquanto ser social” (GE, p. 325), a autora sul-africana compartilha daquela mesma noção que coloca em tensão dialética o

individual e o social, o *corpus* comum e a realização particular. Tal como o semiólogo francês, Gordimer reconhece que a “língua do escritor”, sua obra, é um ponto que intersecciona perda e encontro em relação ao objeto real, divisado pelo sujeito: ao dizer, ao olhar para a realidade (assim como Orfeu em seu gesto-limite), é impossível não perdê-la, pois é um gesto que existe num limite extremo – “a estável significação de seu andar e o gesto essencial de sua sociabilidade.”⁷

Mas, não obstante estar sob o peso dessa responsabilidade, ou (im)possibilidade, o escritor deve ter, segundo Gordimer,

Direito de manter e de tornar pública uma visão pessoal, profunda e intensa da situação em que ele encontra sua sociedade. Se ele quiser o melhor desempenho possível, deverá exigir (e receber) a liberdade de não seguir a conformidade pública da interpretação política, da moral e das preferências.
(GE, p. 119)

sem que com isso tenha que se submeter à qualquer categoria de retaliação ou censura: “*Pois a palavra, que nós escritores possuímos e que está sob nossa custódia, é nossa. Ela não é apenas protesto. É afirmação. É a palavra indestrutível*” (GE, p. 283).

Ao analisarmos o romance *Uma mulher sem igual*, objeto central desta dissertação, procuramos mostrar, por meio dos mais diversos níveis e procedimentos da estruturação narrativa, o quanto está presente nessa ficção “a palavra indestrutível” de que nos fala a escritora sul-africana. Indestrutibilidade significa permanência, não para sacralizar valores e princípios, mas para torná-los suscetíveis de transformação graças à consciência crítica neles projetada. Exibir contradições, colocar em jogo diferentes discursos, intensificar as tensões entre personagens, desmascarar símbolos desgastados, explorar a polivalência metafórica dos signos, fundir realidade histórica e ficção, investir nos labirintos da memória a – eis os caminhos pelos quais a escritura de Gordimer constrói um painel onde se sobrepõem

mulher, a história e a linguagem.

Considerando a leitura desse painel onde se constelam reflexões e imagens, não podemos deixar de perceber o quanto essa escritora contribui para a construção sensível da literatura, tornando-nos cúmplices desse trabalho que engloba entusiasmo e compreensão. É o que Nadine Gordimer espera do leitor, um desejo expresso com palavras tomadas de empréstimo a Philip Toynbee: *“A dádiva do escritor ao leitor não é o entusiasmo social, o aperfeiçoamento moral ou o amor pelo país, mas a ampliação da compreensão do leitor.”*



Notas

- ¹ *Os escritores. As histórias entrevistas da Paris Review*. [Seleção Marcos Maffei]. Trad. Alberto Alexandre Martins, Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 297.
- ² Idem, ibidem, p. 295
- ³ Idem, ibidem, p. 296
- ⁴ Idem, ibidem, p. 303
- ⁵ Idem, ibidem, pp. 314-5
- ⁶ BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974, p.12.
- ⁷ Idem, ibidem, p. 122.

BIBLIOGRAFIA

1- DA AUTORA

Coletâneas de Contos:

Face to Face: Short-Stories. Johannesburg: Silver Leaf, 1949.

The Soft Voice of the Serpent and Other Stories. New York: Simon & Schuster, 1952; London: Victor Gollancz, 1953; Penguin Books, 1962.

Six Feet of the Country. London: Victor Gollancz, 1956; New York: Simon & Schuster, 1956.

Friday's Footprint and Other Stories. London: Victor Gallancz, 1960; New York: Viking Press, 1960.

Not for Publication and Other Stories. London: Victor Gollancz, 1965; New York: Viking Press, 1965.

Penguin Modern Stories 4, with others. London: Penguin, 1970.

Livingstone's Companions. New York: Viking Press, 1971; London: Jonathan Cape, 1972; Penguin Books, 1975.

Selected Stories. London: Jonathan Cape, 1975. New York: Viking Press, 1976.
Sob o título: "No place like: selected stories". London: Penguin Books, 1978.

Some Monday for Sure. London: Heinemann, 1976.

A Soldier's Embrace. London: Jonathan Cape, 1980; New York: Viking Press, 1980; London: Penguin Books, 1982.

Town and Country Lovers. Los Angeles: Sylvester & Orphanos, 1980.

Something Out There. London: Jonathan Cape, 1984; New York: Viking Press, 1984.

Jump and Other Stories. USA: Farrar, Straus e Giroux, 1991; London: Penguin Books, 1992.

Why Haven't you Written? Selected Stories 1950-1972. London: Penguin Books, 1992.



Romances:

The Lying Days (Os dias de mentira). London: Victor Gollancz, 1953; New York: Simon & Schuster, 1953; London: Penguin Books, 1994.

World of Strangers (Um mundo de estranhos). London: Victor Gollancz, 1958; "Um mundo de estranhos". Lisboa: Difel, 1958.

Occasion for Loving (Oportunidade para amar). London: Victor Gollancz, 1963; New York: Viking Press, 1963.

The Late Bourgeois World (O falecido mundo burguês). London: Victor Gollancz, 1996; New York: Viking Press, 1966. "O fim dos anos burgueses". Lisboa: Difel; "O falecido mundo burguês". São Paulo: Art, 1985.

A Guest of Honour (Um convidado de honra). New York: Viking Press, 1970; London: Jonathan Cape, 1971. "Um convidado de honra".

The Conservationist (O amante da natureza). London: Jonathan Cape, 1974. "O amante da natureza". Rio de Janeiro: COBRECI, 1982.

Burger's Daughter (A filha de Burger). London: Jonathan Cape, 1979; New York: Viking Press, 1979. "A filha de Burger". Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

July's People (O pessoal de July). London, 1981; New York: Viking Press, 1981. "O pessoal de July". Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

A Sport of Nature (Uma mulher sem igual). London: Jonathan Cape, 1987; Penguin Books, 1988. "Uma mulher sem igual". Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

My Son's Story (A história de meu filho). São Paulo: Siciliano, 1990, 1992.

None to Accompany me (Ninguém para me acompanhar). London: Bloomsbury, 1994. "Ninguém para me acompanhar". São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Não-ficção

The Prison House of Colonialism. Times Literary Supplement, 15, August, 1980.

The Essential Gesture: Writing, Politics and Places. (1988) "O gesto essencial: literatura, política e lugares". Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

Writing and Being. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 1995.



2- SOBRE A AUTORA

BARBOSA, Frederico Tavares Basos. Sintomas de um mundo em decomposição. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 nov. 1988.

CALDWELL, Gail. Nadine Gordimer narra sofrimento familiar. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 08 fev. 1998. Caderno 2.

CATANI, Afrânio M. Uma África do Sul dos negros. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 maio 1989, Suplemento cultura.

CLINGMAN, Stephen R. *The Novel of Nadine Gordimer: History from the Inside*. London: Allen & Unwin, 1986.

GLEN, Ian. Nadine Gordimer, J. M. Coetzee, and the Politics of Interpretation. *The South Atlantic Quarterly* 93:1 Winter 1994 Duke University Press.

GUZIK, Alberto. Nadine Gordimer, no clube do bolinha do Nobel. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 04 out. 1991.

INOUE, Ryoki. A luta continua. Nadine Gordimer mostra a África do Sul pós-apartheid. *Veja*, São Paulo, 23 out. 1996, p.145.

JACOBS, J. U. Nadine Gordimer's Intertextuality: Authority and Authorship in My Son's Story. *English in Africa* 20 nº 2 (October 1993) Grahamstown (South África): Institute for the Study of English in Africa – Rhodes University.

KAKUTANI, Michiko. A Chronicle of a Land of Strangers. *The New York Times*, New York, October 04, 1991.

KANFER, Stephen. Restless White Conscience. Profile. *Time*, June 26, 1989.

MACHADO, Luiz. O pós – colonialismo e a África do Sul: reflexo do “apartheid” e da situação social no conto “Is there nowhere else where we can meet?”, de Nadine Gordimer. *Compêndio de Produção Acadêmica da Faculdade Ibero Americana*, São Paulo, agosto 1996, n. 4 p. 33.

NEWMAN, Judie. *Nadine Gordimer* (Contemporary Writers). London: Routledge, 1988.

NOBRE, Marcos. Mulher e o romance (?) de Nadine Gordimer. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 06 julho 1985.



ORICCHIO, Luiz Zanin. A luta de Nadine em ensaio e ficção. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 set. 1992. Caderno 2.

OS ESCRITORES. As históricas entrevistas da *Paris Review*. Seleção de Marcos Maffei. Trad. de Alberto Alexandre Martins e Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PAULA, Marleine. Nadine Gordimer e o racismo sul-africano. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 março 1996. Suplemento Cultura.

RAGHAVAN, Sudarsan et. al. "Hoje temos os mesmos direitos". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26 nov. 1994, p.3. Trad. Flora Holzman, Revista Newsweek.

RIBEIRO, Leo Gilson. A liberdade e a esperança. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 05 março 1988.

_____. A arte da denúncia. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 07 julho 1989.

S.A. *O Estado de São Paulo*. África do Sul veta circulação de livro. São Paulo, 07 de julho 1979.

_____. Pagu, Caio Prado, África, Callado e Cardoso. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 junho 1982.

SANTANA, José Carlos. Conversando com Nadine Gordimer. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 18 fev. 1995, p. 8.

SANTOS, Hamilton dos. Nobel para o anti-apartheid. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 04 out. 1991. Caderno 2.

SILVA, Janice Theodoro de. Gordimer entre o político e o poético. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05 out. 1991. Suplemento Cultura.

The New York Times. Fighting System from within. New York, October 4, 1991.

WHITNEY, Craig R. Nadine Gordimer is Winner of Nobel Prize in Literature. *The New York Times*, New York, October 4, 1991.

3- BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, Theodor. *Conferência sobre lirica e sociedade em Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

ASHCROFT, Bill et. al. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 1989.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Michail M. *Questões de literatura e estética*. 3ª. ed. São Paulo: Edunesp, 1993.

(Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1988.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Trad. Anamaria Skinnir. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. *O grau zero da escritura*. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Culturix, 1971.

BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CASTRO, Walter. *Metáforas machadianas*. Rio de Janeiro: Ao livro técnico S/A, 1978.

CHKLOVSKI, V. *A arte como procedimento em Os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Os irmãos Karamázovi*. São Paulo: Nova Cultural, 1995.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Selma Tannus Muchail. 2ª. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1981.

GOLDMAN, Lucien. *Sociologia do romance*. Trad. Luis Fernando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho, Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.



- GUIDICINI, Lucia Marilena. *Feminismo e linguagem. Uma relação signo – mulher*. Boletim nº 47. Curso de língua e literatura italiana 8. São Paulo: Nova Série. Universidade de São Paulo, 1987.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque (Organizadora). *Pós-modernismo e política*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- IANNI, Octavio. *Revolução e Cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- JOBIM, José Luis (Organizador). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LOPES, Edward. *Metáfora. Da retórica à semiótica*. São Paulo: Atual, 1987.
- LUKACS, George. *Teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa : Presença.
- MACHADO, Irene. *O romance e a voz*. Rio de Janeiro. Imago, 1995.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- RECKWITZ, Edward. *I am not myself anymore. Problems of Identity in Writing by White South Africans*. English in Africa 20 (May, 1993).
- SANT'ANNA, Affonso R. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1989.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Turbilhão e semente*. São Paulo: Duas cidades, 1983.
- SUBIRATS, Eduardo. *Paisagens da solidão*. São Paulo: Duas cidades, 1996.
- TACA, Oscar. *As vozes do Romance*. Coimbra: Almeida, 1983.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone – Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.



