

MARCELA DE ARAUJO PINTO

O que é um lar? Revisão do conceito histórico de nação em *Paradise* (1997), de Toni Morrison, e em *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz* (1997), de Heloisa Maranhão

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Giséle Manganelli Fernandes

São José do Rio Preto,
2014

MARCELA DE ARAUJO PINTO

O que é um lar? Revisão do conceito histórico de nação em Paradise (1997), de Toni Morrison, e em Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz (1997), de Heloisa Maranhão

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Giséle Manganelli Fernandes
Professor Adjunto II
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof.^a Dr.^a Lúcia Helena Costigan
Professor - Literatures and Cultures of Latin America,
Portuguese
The Ohio State University - Columbus

Prof. Dr. Osvaldo Copertino Duarte
Professor Adjunto
UNIR - Vilhena

Prof. Dr. Peter James Harris
Professor Adjunto
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Ricardo Maria dos Santos
Professor Assistente-Doutor
UNESP – Araraquara

São José do Rio Preto, 24 de fevereiro de 2014

Ao Miguel Cadu,
meu lar.

AGRADECIMENTOS

Ao essencial apoio financeiro da FAPESP, nas modalidades de Bolsa no País e Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior.

À atenciosa orientação da Professora Gisèle Manganelli Fernandes, desde a época do Estágio Básico.

À receptividade dos Professores Neil ten Kortenaar e Ricardo da Silveira Lobo Sternberg, no *Centre for Comparative Literature at the University of Toronto*, e suas importantes sugestões ao desenvolvimento desta pesquisa.

Às leituras atentas dos Professores Norma Wimmer e Peter James Harris no Seminário de Tese em Desenvolvimento e no Exame de Qualificação.

Ao carinhoso companheirismo do João.

Ao apoio incondicional da minha família: minha sábia vó, minha generosa mãe, meu super-pai, o alegre pessoal da Guaporé, a grande família Ferri-Pinto.

À constante companhia da Juliana, da Bruna, da Mariana, da Camila, da Priscila, da Patrícia, do Rodrigo, da Francielli, da Livia, da Maísa.

Aos sorrisos do Cadu.

We live on Earth, after all, which is every foreigner's home.

Toni Morrison

RESUMO

O estudo comparativo entre os romances *Paradise*, da autora norte-americana Toni Morrison (1997), e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, da autora brasileira Heloisa Maranhão (1997), apresenta a criação de imagens metafóricas de lar como forma de revisão da história oficial de formação nacional. Em ambos os romances, a construção de cronotopos subvertidos recria vivências internas do passado em lares inclusivos, elaborando espaços que revisam as características de externalidade associadas a identidades nacionais de formação histórica. A “história compartilhada” de vivências internas constrói locais de atuação para personagens que vivem à margem da sociedade, marcando a existência dessas vidas dentro do panorama geral de grandes eventos históricos ocorridos nos Estados Unidos e no Brasil. Com a subversão da história oficial, os romances históricos reformulam o entendimento sobre o passado e o presente, reformulando as identidades sociais compostas por determinações históricas.

Palavras-chave: Heloisa Maranhão. Lar. Literatura e História. *Paradise*. *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*. Toni Morrison.

ABSTRACT

The comparison between Toni Morrison's Paradise (1997) and Heloisa Maranhão's Rosa Maria Egipciaca da Vera Cruz (1997) shows how these two novels create metaphorical images of home as a way of revising the official history of national formation. By constructing subverted chronotopes, both novels recreate inner lives in inclusive homes, presenting spaces that revise external characteristics associated with national identities. The "shared history" of inner lives forms the ground for marginalized characters to participate in society, making it possible for these characters' lives to be registered in the broader panorama of historical events in the United States and in Brazil. By subverting official history, historical novels reformulate our knowledge about the past and the present, reformulating social identities determined by historical characteristics.

Keywords: Heloisa Maranhão. Home. Literature and History. Paradise. Rosa Maria Egipciaca da Vera Cruz. Toni Morrison.

Sumário

Introdução: A “história compartilhada” das vivências internas	9
1 A composição do romance histórico contemporâneo.....	35
1.1 O referente histórico desvelado no espaço ficcional	35
1.2 A metáfora: imagens literárias para ilustrar semelhanças históricas.....	47
1.3 O espaço e o tempo subvertidos das vivências internas	59
1.3.1 O espaço afro-americano entre excêntrica inclusão e rígida exclusão	62
1.3.2 O espaço brasileiro entre lembranças africanas e criações literárias.....	75
2 Os lares subversivos	85
2.1 Formas de subversão histórica nos romances contemporâneos	85
2.2. As históricas imagens nacionais.....	101
2.3. Lares literários: espaços internos, vivências históricas	115
2.3.1 Lar, o espaço do viver junto	118
2.3.2. Os três lares de <i>Paradise</i>	124
2.3.3 Um lar para Rosa Maria	138
2.3.4 Sagradas vivências internas.....	146
Considerações Finais.....	172
Referências bibliográficas	175

Introdução: A “história compartilhada” das vivências internas

Poderíamos considerar-nos como vizinhos de alguém diferente sem um esboço topográfico?

(Paul Ricoeur, 2007, p.59)

Em 1990, visitei a senzala da Casa dos Contos, edifício construído em 1784, na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais. Eu tinha oito anos. Senti-me sufocada. Não entendia de datas, de locais, de sequência dos eventos, de colonização, ou de impérios, mas eu sabia que estava me sentindo sufocada e que aquele espaço estava longe de ser adequado para as pessoas morarem. Ao pisar nos paralelepípedos escuros e ver a frestinha de luz do sol entrando pelas grades, compartilhei um pedaço da história do país com aqueles que foram encarcerados naquele espaço séculos antes. Nem sempre há um espaço histórico para ser visitado e vivenciado. Porém, sempre temos a possibilidade de recorrer à literatura para a criação de espaços de compartilhamento histórico, que mostram o local onde “*Isinglass holds yesterday’s light and patterns walls that were stripped and whitewashed fifty years ago*”¹ (MORRISON, 1999, p.4), ou indicam sensações, como “Sento-me na minha boa cadeira, tão velhinha, tão antiga, mas ainda em forma e que pertenceu ao Engenho de Cunhaú, no Rio Grande do Norte” (MARANHÃO, 1997, p.20). A sensação de sufoco da garota de oito anos dentro da senzala resumia a história do Brasil colônia, nação nascente, de Portugal metrópole, nação poderosa, e da África, de povos devastados. Senti-me ligada às vidas anteriores daquele espaço, mesmo sem entender como tinham sido essas vidas. Toni Morrison aponta, em uma entrevista,² que “as raízes são menos uma questão geográfica do que um sentimento de história compartilhada; estão menos relacionadas com um lugar do que com o interior das pessoas”.³ A “história compartilhada” literária delineada nesta tese mostra como os romances históricos *Paradise*, da autora norte-americana Toni Morrison (1999), e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, da autora brasileira Heloisa Maranhão (1997) são capazes de recriar as vivências internas do passado, na elaboração de espaços que revisam versões oficiais das histórias nacionais ao formular lares imaginários inclusivos e habitáveis, por meio de metáforas e cronotopos subvertidos.

¹ “janelas de mica guardam a luz de ontem e iluminam formas nas paredes que foram despidas e caídas cinquenta anos atrás”.

² “*roots are less a matter of geography than a sense of shared history; less to do with place than with inner space*” (RUSHDY, 1999, p.45).

³ Todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas por mim e incorporadas em português ao texto da tese, sendo mantidas as citações originais em notas de rodapé, conforme explico ao fim da Introdução. Há a exceção no caso do romance *Paradise* e do livro *A Poetics of Postmodernism*, conforme também detalho ao fim da Introdução.

Diante de *Paradise* e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, deparamo-nos, primeiro, com um romance com uma senhora alcoólatra, vivendo em uma mansão abandonada pela lei, próxima a uma cidade exclusiva para negros, em Oklahoma, nos EUA, rodeada por mulheres sem rumo, dotada por um dom de prolongar a vida, com sua capacidade de manter acesa a luz que consegue ver dentro das pessoas, e, em seguida, temos um romance com uma mulher capaz de viver por séculos, acompanhada por vozes que ouve e pela entidade espiritual que invoca ao necessitar de ajuda, caminhando de Pernambuco a Minas Gerais, no Brasil. Classificados como romances históricos contemporâneos, ambos acendem a indagação sobre como o resgate da história oficial pode acontecer em meio a personagens surreais e situações místicas.

Na indagação a respeito da forma possível para realização do resgate histórico em narrativas sobre mulheres com superpoderes, há o pressuposto afirmativo de que ambos os romances apresentam o passado, embora sejam obras ficcionais. A investigação suscitada entende, seguindo a análise feita por Linda Hutcheon (1988, 2002a), que as obras ficcionais são capazes não só de resgatar mas também revisar os acontecimentos do passado, contrariando Fredric Jameson (2007), que acredita ser impossível a existência de uma forma literária que pudesse ser designada como romance histórico contemporâneo, ou pós-moderno. Ao reavaliar o passado, esses romances recuperam uma forma histórica e contribuem para a formulação da consciência histórica, assim como Perry Anderson (2007) defende. Segundo Anderson, a ressurreição do romance histórico, trinta anos após a Segunda Guerra, trouxe uma nova forma para o gênero. Produto do nacionalismo romântico, o romance histórico surgiu como exercício de construção nacional após a expansão napoleônica na Europa, variando em cada contexto nacional, de acordo com Anderson. Na segunda metade do século XIX, o romance histórico ainda era muito lido na Europa, mas estava se tornando um gênero de entretenimento, perdendo a participação no exercício de construção nacional. Nesse período, passou a ser entendido como gênero secundário, embora algumas obras ainda fossem consideradas exemplares de romance histórico “elevado”. Nas últimas décadas do século XX, o romance histórico reapareceu, renovado em sua forma:

Entre outros traços, o romance histórico reinventado para pós-modernos pode misturar livremente os tempos, combinando ou entretecendo passado e presente; exibir o autor dentro da própria narrativa; adotar figuras históricas ilustres como personagens centrais, e não apenas secundárias; propor situações contrafactuais; disseminar anacronismos; multiplicar finais alternativos; traficar com apocalipses. (ANDERSON, 2007, p.217).

A transformação do gênero corresponde a diferentes produções do romance histórico no mundo. Segundo Anderson, na América Latina, a reinvenção do passado na literatura ganha nova forma após o período de violenta expansão das ditaduras militares. Nos Estados Unidos, a revisitação ao passado possui como cerne a problemática racial de exclusão social e as complicações originadas do posicionamento imperialista em relação a outras nações. Na Europa, o horror do Holocausto estimula a necessidade de redescrição do passado. Anderson sugere que o romance histórico pós-moderno constrói sua forma a partir desses temas. As características formais, tais como mistura de tempos, os finais alternativos, as situações contrafactuais, constituem “uma tentativa desesperada de nos acordar para a história, em um tempo em que morreu qualquer senso real dela” (ANDERSON, 2007, p.219).

A nova forma do romance histórico pós-moderno⁴ recebe de Linda Hutcheon (1988) a denominação de “metaficção historiográfica”, por sugerir que o acesso ao passado histórico real é sempre mediado pelas estruturas dos discursos que o retomam. O entrelaçamento de tempos, o autor dentro da própria narrativa, as situações contrafactuais, os anacronismos, os múltiplos finais alternativos, todo esse conjunto de recursos indica uma linguagem literária preocupada em demonstrar a validade do acesso mediado ao passado como forma de construir o conhecimento histórico, enquanto conscientiza o leitor acerca dos limites e possibilidades dessa forma de conhecer o passado e alerta para a atuação dos discursos mediados do passado na definição de identidades no presente. A densidade presente em narrativas potentes, como as de *Paradise* e *Rosa Maria Egípcíaca*, suscita o questionamento de como seus enredos combinam e excedem os recursos citados acima para revisar eventos que “nos acordam para a história”, como Anderson (2007) descreve.

A tese aqui exposta mostra que *Paradise* e *Rosa Maria Egípcíaca* revisam a história oficial de formação nacional por meio de imagens metafóricas de lares inclusivos e afetivos construídas em cronotopos subvertidos que dão forma à vida interna de personagens femininas marginalizadas. A concepção de lar elaborada nesses romances permite sua classificação como “metaficção”, em razão de as metáforas dos cronotopos constituírem uma das marcas de mediação da linguagem, e como “historiográfica”, em razão da revisitação à história de formação da nação, possibilitada pela redefinição do conceito de lar do ponto de vista feminino.

⁴ O termo “pós-modernidade” designa aqui um período histórico de mudanças sociais, culturais, econômicas, políticas, ocorridas após a Segunda Guerra Mundial. A produção artística desse período é assinalada aqui pela palavra “pós-modernismo”. Os termos “pós-moderno(s)” e “pós-moderna(s)” são usados aqui como adjetivos ao que se refere tanto à “pós-modernidade” quanto ao “pós-modernismo” (definições baseadas em leituras de ANDERSON, 1999; EAGLETON, 2003; FERNANDES, 2009).

A “história compartilhada” forma-se em ambos os romances com as vivências internas registradas nos lares criados. As “raízes”, mencionadas por Morrison ao falar de “história compartilhada”, relacionam-se tanto à atuação do tempo na conceituação de lar, na forma de uma sequência de gerações, quanto à vinculação direta a terra, a um terreno, um país, pela fixação em um mesmo lugar. O termo “raízes” denota a ancestralidade de um povo em relação ao seu país, ou a ancestralidade familiar de uma pessoa nas gerações passadas em relação a um lar. Entretanto, para Morrison, essas origens ancestrais não se ligam necessariamente a um espaço geográfico específico, seja o território de um país ou de uma casa, pois elas são menos uma questão geográfica do que um sentimento de pertencimento. A própria noção de espaço se altera, o lar desprende-se da ideia de espaço fixo e determinado e relaciona-se ao interior das pessoas. O espaço exterior, demarcado pela geografia, deixa de conservar as origens, sendo o espaço interior dotado da capacidade de conservar a história e desenvolver um sentimento de pertencimento. Esse espaço interior guarda a possibilidade de pessoas distantes compartilharem o mesmo sentimento de pertencimento, por estar vinculado a vivências em comum.

A “história compartilhada” se forma quando o “eu” consegue explicar a história do “outro”, que vive em outro espaço geográfico, por meio da própria história, ao vincular as vivências internas em comum. Os espaços geográficos determinam diferentes histórias, originárias de grupos de diferentes identidades, quando atrelados ao conceito de formação nacional dimensionado pela história teleológica. A “história compartilhada” redimensiona a capacidade de compreender a história nacional do outro por meio da minha história nacional ou explicar a minha história nacional por meio da história nacional do outro. As aproximações entre grupos distintos deveriam ser sempre compreensíveis, a despeito das diferenças, unindo em vez de segregando as pessoas ao redor do mundo. Encontrar as semelhanças entre diferentes histórias não significa adotar o conceito de história total, em que todas as nações possuem uma mesma história linear evolutiva, diferenciando-se apenas por encontrarem-se em pontos diferentes desse desenvolvimento. Ao contrário, a “história compartilhada” significa a superação dessa noção, principalmente por considerar as vivências internas em detrimento dos grandes acontecimentos externos em territórios nacionais.

Com a “história compartilhada”, o lar assume a forma de espaço íntimo e privado, foco de resistência política feminina. Designado como espaço de atuação feminina, o lar, em um primeiro momento, parece estar separado da participação política pública. No entanto, ao fornecer à mulher a função de cuidar da casa, o sexismo não diminui a participação política feminina, de acordo com bell hooks (1990). Hooks explica que a resistência política exercida

pelas mulheres negras nos Estados Unidos realizou-se por meio da formação de lares de carinho e respeito em meio à realidade brutal da opressão racista do espaço público. O lar torna-se uma forma de resistência por fornecer um espaço de crescimento pessoal de sujeitos, invertendo a posição de objetos relegada aos negros no espaço público, o “mundo lá fora”, onde o ódio racial deixa pouco espaço para os negros aprenderem a amar a si mesmos. No afeto do lar desenvolvido pelas mães, os negros encontram formas de amar a si mesmos, originando uma forma de resistência e liberdade baseado no amor. Essa característica política do lar precisa ser mantida, segundo bell hooks, em face da imagem de lar que apaga a importância de atuação feminina no mundo:

mulheres negras em massa, muitas das quais não possuíam educação formal, puderam no passado desempenhar uma função vital na luta pela liberação dos negros. Na situação contemporânea, com os paradigmas de domesticidade na vida negra espelhando as normas brancas burguesas (nas quais o lar é conceitualizado como um espaço político neutro), os negros começaram a ignorar e desvalorizar a importância do trabalho feminino no ensino da consciência crítica no espaço doméstico. Muitas mulheres negras, independente da classe social, reagiram a essa crise de sentido imitando noções sexistas de classes ociosas do papel das mulheres, focando suas vidas em um consumismo compulsivo sem sentido. (1990, p.47).⁵

O lar entendido como espaço politicamente neutro resulta de uma concepção burguesa, como hooks aponta. Essa concepção ignora o trabalho político intenso exercido pela resistência feminina em formar pessoas que atuam como sujeitos no mundo. Trata-se de forma de resistência importante desempenhada pelas mulheres que não pode ser minimizada. Ao ignorar esse desempenho feminino vital, o lar burguês tradicional torna-se sufocante, sem a liberdade e o aconchego do espaço político destinado a desenvolver sujeitos fortes para as vivências no “mundo lá de fora”. A imagem desse lar sufocante é apresentada por Dionne Brand:

Lar sugere disciplina e rotina, tradição, família. A rotina de outra pessoa me impressiona como fascinante – na verdade, sufocante. Eu passava em frente àquelas mesmas casas, à noite, e sentia uma sensação de sufoco, aprisionamento, clausura. Casas com uma única luz, talvez o rádio tocando, a voz de uma criança; essas casas, tão seguras, pareciam asfixiantes. Era

⁵ *masses of black women, many of whom were not formally educated, had in the past been able to play a vital role in black liberation struggle. In the contemporary situation, as the paradigms for domesticity in black life mirrored white bourgeois norms (where home is conceptualized as a politically neutral space), black people began to overlook and devalue the importance of black female labor in teaching critical consciousness in domestic space. Many black women, irrespective of class status, have responded to this crisis of meaning by imitating leisure-class sexist notions of women's role, focusing their lives on meaningless compulsive consumerism. (1990, p.47).*

como se elas dissessem que não havia mais nada no mundo para acontecer, mais nada para conhecer. (2001, p.64).⁶

Oposto ao sufocante espaço doméstico burguês, o lar afetivo desvincula os aspectos tradicionais de formação do lar e da nação burguesa. O imaginário do lar burguês formou-se junto com o imaginário da república, fortalecido após a Revolução Francesa, instituindo o lar como espaço íntimo máximo, em oposição ao espaço público. A conceituação histórica de lar apresenta a transformação da ideia de intimidade da vida privada familiar ao longo de diferentes estruturas sociais.⁷ O conceito de lar modifica-se acompanhando as mudanças sociais, representando a forma de vida cotidiana de cada período histórico em relação às estruturas públicas políticas, econômicas e culturais. A partir da apreensão sobre diferentes estruturas de lar é possível identificar a formação do conceito de lar burguês baseado nos mesmos aspectos de concepção nacional de territorialidade, hereditariedade e religiosidade.

A organização espacial da casa ao longo dos séculos gradualmente expõe-se como delimitação de um espaço interior subjetivo, com a ruptura entre público e privado iniciada na Idade Moderna, a partir do século XV. A figura do casal ocupou gradativamente o centro formador do lar até a família alcançar, em um primeiro momento, a simbologia de afetividade e formação identitária, e, depois, a simbologia do bom funcionamento do Estado. Paradoxalmente, com a ruptura entre vida privada e vida pública, a imagem íntima da família passa a representar o Estado, após a Revolução Francesa. Embora o lar sempre tenha se relacionado a configurações políticas, como no caso romano, em que os encontros políticos aconteciam nas casas, a ruptura entre público e privado após a Revolução parecia sugerir um distanciamento entre a esfera privada, do lar, e a nação. Curiosamente, a ruptura trouxe a valorização do lar. Ao ser valorizado, o lar tornou-se símbolo da República e da nação. Com a escolha do lar e da mulher para simbolizar a república e a Revolução, a vida privada passava a ter relação direta com a nacionalidade. A imagem da mulher nesse símbolo representa a pureza do lar. O estranhamento em relação a essa imagem é o fato de que a mulher, confinada a casa, sem participação política, tenha virado símbolo político.

O interior da casa ocupou o posto representativo do interior subjetivo individual, após a Revolução Francesa. A vivência subjetiva individual passou a ser relacionada ao espaço em

⁶ *Home suggests order and routine, tradition, family. Someone else's order struck me as fascinating – truthfully, suffocating. I would pass by those same houses at night and feel a sense of suffocation, enclosure, cloister.*

Houses with a single light, perhaps a bit of the radio playing, a child's voice; these houses, so secure, seemed stifling. It was as if they said that there was no more about the world to happen, no more to know. (2001, p.64).

⁷ O panorama aqui esboçado fundamenta-se nos textos da coleção *História da vida privada*, dirigida por Philippe Ariès e Georges Duby, com volumes organizados por Paul Veyne (1990), Georges Duby (1990), Roger Chartier (1991), Michelle Perrot (1991), Antoine Proust e Gérard Vincent (1992).

que se vive, a casa tornou-se a propriedade material da família e o pilar da ordem social. A ideia de conforto do interior da casa como lar passou a se relacionar com a ideia de interior da pessoa, o interior subjetivo. A separação entre o público e o privado trouxe a necessidade de uma limitação espacial do privado. Essa limitação é a casa. Com essa limitação do espaço, haveria uma visualização, uma delimitação, do que seria o interior subjetivo.

O símbolo da Nova República, após a Revolução, na figura de uma mulher com aspecto maternal, expõe tanto a associação do lar à intimidade e à figura feminina quanto a dissociação entre a participação política da mulher e sua função de símbolo nacional estatal. Enquanto as mulheres simbolizavam um poder político longe de seu alcance, os escravos representavam a ausência de vivências internas subjetivas. Aos escravos, era vedado o privilégio de possuir uma vida privada, estando, assim, impedidos de desenvolver uma identidade individual caracterizada pelo estabelecimento de vida interna subjetiva a partir da posse de um lar. Apenas os homens brancos livres, atuantes no plano público político, possuíam o acesso às posses, à legitimidade hereditária e à religiosidade oficial, capaz de fornecer-lhes a delimitação de um espaço interno subjetivo na formação de um lar.

A hierarquização entre classes sociais acompanhou a afirmação do indivíduo como entidade autônoma, singular, com valor político e existencial, durante a Revolução Francesa. A descoberta de si mesmo aconteceu concomitantemente com o entendimento de mundo dividido em classes sociais e nações burguesas. O indivíduo se aprofundou com o romantismo, que reabilitou a intuição como maneira de conhecer. Porém, exatamente essa ideia, de espaço interior centro do mundo, exclui os escravos e negros da possibilidade de reconhecimento de vida interior. Não sendo donos de uma propriedade, de uma casa, não formando um lar e uma família, eles não teriam também vida interior. Sem a marcação de espaço externa, do interior de uma casa, não haveria interior subjetivo. Toni Morrison em *Playing in the Dark* afirma que:

não deveria nos surpreender que o Iluminismo foi capaz de incorporar a escravidão; deveríamos nos surpreender se não tivesse sido capaz. O conceito de liberdade não surgiu em um vácuo. Nada valorizava mais a liberdade – se não for o caso de tê-la criado, na verdade – do que a escravidão. A escravidão dos negros enriquecia as possibilidades criativas do país, pois naquela construção de negritude e escravidão podia ser encontrado não só o não-livre mas também, com a polarização dramática criada pela cor da pele, a projeção do não-eu. (1993, p.38).⁸

⁸ *we should not be surprised that the Enlightenment could accommodate slavery; we should be surprised if it had not. The concept freedom did not emerge in a vacuum. Nothing highlighted freedom – if it did not in fact create it – like slavery. Black slavery enriched the country's creative possibilities. For in that construction of blackness and enslavement could be found not only the not-free but also, with the dramatic polarity created by skin color, the projection of the not-me.* (1993, p.38).

Os escravos negros figuravam, assim, como o lado negativo social que possibilitava a marcação da constituição de vida interior subjetiva para todos que eram o seu oposto: livres e brancos. Enquanto as mulheres, como representantes públicos do espaço interno subjetivo do lar, simbolizavam um poder político que não poderiam exercer, os escravos representavam a ausência de espaço interno. Como símbolos e representações, nem as mulheres, nem os escravos tinham acesso ao privilégio de descrever e delimitar sua vida interna subjetiva a partir da posse de um lar. Esse direito estava resguardado aos homens brancos que participavam do plano público político e tinham, assim, posses e legitimidade patriarcal de hereditariedade. Por isso, a resistência política de formar um lar afetivo para o desenvolvimento de sujeitos torna-se vital para as mulheres negras nas Américas na atualidade. Dionne Brand comenta a importância de um sentimento de pertencimento para quem vive a Diáspora:

Alguns de nós querem o passe de entrada ao lar e à nação representados nesses romances. Alguns de nós na Diáspora almejam uma nação – alguma linhagem contínua de associação biológica ou comunitária, alguma linhagem de sangue ou legado que cimentará nossos direitos no lugar em que vivemos. O problema, é claro, é que mesmo que tudo isso exista – e com certeza existe, mesmo que seja no contrabando humano que representamos nesse romance – nada disso garante uma nação aos Negros na Diáspora. (2001, p.67).⁹

A proteção e abrigo, oferecidos pelo lar afetivo formado pelas mães negras, são características permanentes de todas as configurações de lar. Dentre as mudanças na caracterização do lar ao longo dos diferentes períodos históricos, apenas um aspecto se mantém o mesmo em todas as definições de lar: a possibilidade de oferecer proteção e abrigo. Desde o fogo proxêmico no lar romano, passando pelas fortalezas medievais, pelo afeto na figura materna até a preservação à vida interior subjetiva, o lar sempre se formou em torno da segurança oferecida por algum tipo de proteção. A importância da proteção é o que faz crescer o estabelecimento de comunidades fraternais e o aparecimento dos casarões no início da Idade Média, assim como o surgimento das torres durante a guerra nos séculos XI e XII. Com o estabelecimento da família nuclear como centro formador da casa, a proteção continuou a figurar como elemento do lar, na proteção física do espaço, assim como na

⁹ *Some of us want entry into the home and nation that are signified by these romances. Some of us in the Diaspora long so for nation – some continuous thread of biological or communal association, some bloodline or legacy which will cement our rights in the place we live. The problem of course is that even if those existed – and they certainly do, even if it is in the human contraband which we represent in the romance – they do not guarantee nation for Blacks in the Diaspora. (2001, p.67).*

proteção afetiva materna. Quando o espaço interno do lar passou a representar o interior subjetivo do indivíduo, a proteção oferecida pelo lar passou a ser a proteção da vida interna.

No fim do século XX, os lares apresentam como nova característica a decoração com um clima de nostalgia, como se as pessoas buscassem viver em casas que se pareçam ao máximo com as casas de seus avós, não nas funcionalidades, mas nos móveis, objetos, utensílios, segundo Witold Rybczynski. Ele afirma que não é considerado estranho esse gosto decorativo pelo *vintage*, rústico, ou de época, porém,

Esse tipo de nostalgia está ausente em outros aspectos de nossas vidas cotidianas. Não somos loucos por culinária de época. A preocupação com a saúde e a nutrição alterou nossa forma de alimentação, e os alimentos que comemos; nossa admiração por silhuetas esbeltas intrigaria o corpulento século XIX. Mudamos nossa maneira de falar, nossos modos, nosso comportamento público e privado. Não sentimos a necessidade de deixar cartões de visita, ou nos estender em longos cortejos fiscalizados. Um retorno ao decoro do século XVIII não comportaria nosso estilo de vida informal. Exceto colecionadores, não dirigimos carros antigos. Queremos carros mais fáceis de dirigir, mais seguros e mais confortáveis, mas não imaginamos que essas qualidades possam ser alcançadas com o ressurgimento de modelos de carros de períodos anteriores. Iríamos nos sentir estranhos em um *Model T* da mesma forma que se vestíssemos calças curtas ou crinolinas. Embora não considerariamos nos vestir com roupas de época diariamente, não estranhamos vestir nossas casas com decorações de época. (1986, p.213).¹⁰

A nostalgia na decoração do lar pode apontar o desejo em se preservar a história pessoal, familiar, comunitária, local. O lar teria se revestido de imagens nostálgicas em razão de uma ruptura da modernidade com o conforto, segundo Rybczynski. Entretanto, deve-se considerar um motivo adicional para o fetiche do antigo no lar contemporâneo. Talvez a tentativa em manter marcas do passado na decoração interior aponte para um desejo em se preservar de alguma forma a história pessoal, familiar, comunitário, local. Como representante do interior subjetivo, o lar repleto de história garantia a seu morador uma completude de identidade de vida interna em relação à sua formação. Talvez, o lar visivelmente histórico garantiria a seu morador o sentimento histórico de pertencimento àquele local e, ao mesmo tempo, seria capaz de expor uma plenitude de vida interna. A

¹⁰ *such nostalgia is absent from other aspects of our everyday lives. We do not pine for period cuisine. Our concern for health and nutrition has altered the way that we eat, as well as what we eat; our admiration for the slim physique would be puzzling to the corpulent nineteenth century. We have changed our way of speaking, our manners, and our public and private behavior. We do not feel the need to revive the practice of leaving visiting cards, for example, or of indulging in extended, chaperoned courtship. A return to eighteenth century decorum would ill suit our informal way of life. Unless we are collectors, we do not drive antique cars. We want automobiles that are less expensive to operate, safer, and more comfortable, but we do not imagine that these improvements can be achieved by resurrecting car models from previous periods. We would feel as odd in a Model T as we would in plus fours or a hooped skirt, yet although we would not think of dressing in period clothes, we find nothing strange in dressing our homes in period décor.* (1986, p.213).

proteção do lar estaria, no século XX, em garantir o sentimento de pertencimento, a formação identitária e a riqueza da vida interna. Nesse caso, seria preciso considerar o quanto a decoração nostálgica apenas contribui para a formação de um cenário identitário em detrimento de um acesso e uma formação à vida interior. Como na constituição de cenários externos identitários nacionais, a decoração do lar poderia apenas indicar um adorno externo incapaz de constituir um sentimento de pertencimento de valor para a vida interna. Por isso, a ideia de lar pode sugerir algo sufocante, em vez de aconchego, como Dionne Brand apresenta.

Se a casa adornada com as marcas cênicas do passado não é capaz de fornecer espaços de vivência legítimos para a vida interna, a literatura, ao contrário, é um dos meios capazes de fornecer as imagens de lar passíveis de construir sentimentos de pertencimento e identidade. *Paradise* e *Rosa Maria Egípcíaca* desenham lares imaginários habitáveis, que transformam a história oficial nacional em um espaço de vivências internas, ao subverter os elementos tradicionais de formação de um lar burguês. Esses romances devolvem a história nacional ao espaço privado, ao mesmo tempo em que projetam a participação política do lar para além de simbologias demagógicas.

Ao revisar o conceito de lar contemporâneo, proveniente das transformações pós-Revolução Francesa, os romances históricos revisam o conceito de nação atrelado a essa organização do espaço privado. Os romances criam espaços privados capazes de recontar a história oficial, oferecendo uma nova forma de ver mundo. Assim como a metáfora reorganiza a linguagem para apresentar uma nova forma de ver o mundo, as imagens de possíveis lares afetivos inclusivos apresenta uma nova forma de se entender a organização do espaço privado e sua relação com as políticas públicas.

Ao relacionar a concepção formativa de lar com a organização pública da estrutura social, os romances históricos contemporâneos relacionam a dualidade de planos, individual e histórico, mencionada por Fredric Jameson (2007). Para Jameson, o romance histórico pós-moderno não é capaz de recriar uma forma narrativa que ligue o plano de vida de cada indivíduo ao plano histórico da relação do indivíduo com as gerações anteriores e posteriores. Entretanto, as imagens cronotópicas de lares idiorrítmicos¹¹ em *Paradise* e *Rosa Maria Egípcíaca* recriam a dualidade da relação entre o individual e o histórico, entre o privado e o público.

¹¹ Termo utilizado por Roland Barthes (2003) para designar uma maneira de viver junto, em que é permitido a cada pessoa seguir seu próprio ritmo dentro de uma convivência comunitária. O conceito de idiorritmia é explicado na seção 2.3 desta tese.

A configuração literária do lar cria a significação entre o espaço interno arquitetônico e o espaço interno da vida das personagens. O formato arquitetônico da casa na literatura assume a topografia da intimidade do indivíduo. Como Gaston Bachelard afirma, “ao lembrarmos-nos de ‘casas’ e ‘quartos’, aprendemos a ‘residir’ em nós mesmos. Agora tudo fica claro, as imagens da casa movem-se em ambas as direções: elas estão dentro de nós tanto quanto estamos nelas” (1994, p.xxxvii).¹² Como as imagens da casa formam-se por meio de memórias, quando delineamos um conceito de casa, “nunca somos verdadeiros historiadores, mas quase poetas, e nossa emoção nada mais é do que a expressão de uma poesia perdida” (BACHELARD, 1994, p.6).¹³ A conceituação literária do lar cria imagens cronotópicas metafóricas baseadas nessa vivência da casa descrita por Bachelard: elas existem entre a história real e a completude poética. A demarcação arquitetônica temporal na linha histórica confere aos cronotopos a proximidade com a história, enquanto a subversão de tempo e espaço confere aos cronotopos a possibilidade de uma criação poética ligada a vidas interiores subjetivas. Assim, as representações de lar nos romances históricos contemporâneos são capazes de apresentar a história oficial nacional baseada em cenários externos e, ao mesmo tempo, subverter essa história ao apresentar vivências internas.

A casa é, para Bachelard, um dos maiores poderes disponíveis à humanidade para integração entre pensamentos, memórias e sonhos. O tom de integração vem das vivências internas, como afirma Bachelard: “cobrimos o universo com desenhos daquilo que vivemos. Esses desenhos não precisam ser exatos. Precisam apenas estar tonalizados com as condições de nosso espaço interno” (1994, p.12).¹⁴ O lar é, assim, feito de memórias que podem ser de momentos ocorridos dentro dele, mas também podem ser memórias agregadas de acontecimentos vividos em outros espaços. Por exemplo, em *Paradise*, o Convento torna-se um lar ao agregar as vivências internas anteriores das personagens. Em *Rosa Maria Egipcíaca*, o quarto agrega vivências internas de Rosa que ocorreram em outras épocas e lugares. O lar, nesses casos, é formado pelas histórias pessoais que podem ser relatadas pelas próprias personagens que as viveram, como no ritual guiado por Connie no Convento, ou por outra personagem, como a escritora em *Rosa Maria*. As imagens de lar são, assim, feitas não por historiadores, mas por quase poetas, criando uma forma de entender o passado fora das linhas gerais e restritas dos cenários externos construídos pela história oficial nacional. Ao

¹² “by remembering ‘houses’ and ‘rooms,’ we learn to ‘abide’ within ourselves. Now everything becomes clear, the house images move in both directions: they are in us as much as we are in them” (1994, p.xxxvii).

¹³ “we are never real historians, but always near poets, and our emotion is perhaps nothing but an expression of a poetry that was lost” (BACHELARD, 1994, p.6).

¹⁴ “we cover the universe with drawings we have lived. These drawings need not be exact. They need only to be tonalized on the mode of our inner space” (1994, p.12).

ganhar forma por meio de histórias pessoais de vivências internas, o passado aproxima as personagens, tanto no Convento quanto no quarto, formando a “história compartilhada” capaz de revisar a história oficial.

O lar formado pela “história compartilhada” oferece proteção a suas moradoras. A imagem cronotópica da “história compartilhada” apresenta a possibilidade do viver junto idiorrítmico, constituindo a utopia do bem viver que Barthes (2003) acredita só ser possível de ser encontrada em um romance. O grande problema, segundo Bachelard, seria encontrar uma essência para todas as nossas imagens de proteção: “Transcendendo nossas memórias de todas as casas nas quais encontramos abrigo, para além de todas as casas que sonhamos termos morado, conseguimos isolar uma essência íntima, concreta, que justificaria o valor incomum de todas as nossas imagens de intimidade protegida?” (1994, p.3).¹⁵

O estudo de Bachelard em busca dessa essência nas figurações literárias da casa eleva o espaço como categoria narrativa ao mesmo patamar das categorias de personagem e *plot*, segundo John R. Stilgoe na introdução do livro de Bachelard. Porém, essa busca por essência comum e concreta das imagens de casa deixa de fora a participação feminina na construção dos significados e de proteção e intimidade. Conforme Rosemary George (1996) aponta, a palavra “lar”¹⁶ denota imediatamente a esfera privada de uma hierarquia patriarcal, por isso, “em literatura e teoria literária, até bem recentemente, a maioria das considerações sobre o lar ocasionaram exames da condição das mulheres. A associação entre lar e mulher serviu para apresentar ambos como deficientes mútuos, mutuamente desapoderados” (p.19).¹⁷ A associação da mulher ao lar servia, nesses casos, tanto para apagar as distinções entre mulher e propriedade quanto para descaracterizar o poder público e político possível de ser executado pela mulher, por meio do lar. Em *Paradise*, o Forno é a representação de lar onde a mulher é entendida como propriedade. Exatamente esse cronotopo apresenta um lar inviável, impossível de ser habitado. Já em *Rosa Maria*, representação de esboço de lar em Vila Rica apresenta como a transformação em proprietária modifica Rosa. O Forno e Vila Rica são as metáforas de lar que reafirmam as características tradicionais de lar e nação. Em oposição a essas figurações de lar, as figuras femininas no Convento e no quarto da escritora apresentam as representações de lar com a participação feminina, empoderando tanto a caracterização do

¹⁵ “*Transcending our memories of all the houses in which we have found shelter, above and beyond all the houses we have dreamed we lived in, can we isolate an intimate, concrete essence that would be a justification of the uncommon value of all our images of protected intimacy?*” (1994, p.3).

¹⁶ “home”.

¹⁷ “*In literature and literary theory, until quite recently, most considerations of the home have occasioned examination of the status of women. The association of home and the female has served to present them as mutual handicaps, mutually disempowering*” (p.19).

lar quanto a atuação feminina, pois, como afirma George, “lares não são locais neutros. Imaginar um lar é um ato tão político quanto o de imaginar uma nação” (1996, p.6).¹⁸ A criação de possíveis lares idiorrítmicos na literatura configura-se como um ato político. Por meio dos cronotopos metafóricos as vidas interiores do passado ganham um registro e passam a atuar no entendimento da organização política e histórica da nação, fora de categorias de cenários externos para a elaboração identitária.

Toni Morrison nasceu em 1931, em Ohio, EUA, com o nome de Chloe Anthony Wofford, tendo adotado o sobrenome Morrison de seu marido após o casamento. Formou-se em Inglês pela Howard University, e fez mestrado em literatura pela Cornell University. Trabalhou como editora na Random House, por dezoito anos, seu primeiro emprego após o divórcio, com os dois filhos ainda pequenos para criar. Seu primeiro livro foi *The Bluest Eye*, publicado em 1970, sobre uma garota negra, estuprada pelo pai, que gostaria de ter olhos azuis para ser considerada bonita. Seguido por *Sula*, de 1973, sobre a amizade conflituosa de Nel e Sula representando polaridades de comportamentos sociais, *Song of Solomon*, de 1977, sobre a vida de Malcon “Milkman” e suas descobertas sobre os segredos de sua família durante e depois da escravidão, e *Tar Baby*, 1981, sobre o casal Jadine e Son que se conhece em uma ilha. Morrison já havia recebido alguns prêmios, mas ainda não era mundialmente conhecida quando publicou *Beloved*, 1987, baseado na história de Margaret Garner, escrava foragida que matou a filhinha momentos antes de ser resgatada, na tentativa de se matar em seguida para evitar o retorno à escravidão. Com *Beloved*, Morrison ganhou diversos prêmios, incluindo o prêmio Pulitzer, em 1988. Nessa época, ela começou a lecionar em Princeton, onde trabalhou por dezessete anos. Em 1992, publicou *Jazz*, baseado no caso da garota assassinada pelo namorado, que, ainda consciente após ter recebido o tiro, manteve oculto o nome de seu assassino, para protegê-lo. Toni Morrison foi agraciada com o prêmio Nobel em Literatura, em 1993. *Paradise*, de 1997, foi seu primeiro romance publicado após ter seu trabalho reconhecido pela academia sueca. Por esse motivo, foi uma de suas obras mais esperadas, pelo público e pela crítica. Em 2003, publicou *Love*, sobre a vida de um grupo de mulheres em torno de Bill Cosey, dono de um hotel falido; *A Mercy*, em 2008, sobre o início da história dos Estados Unidos, no fim do século XVII; e *Home*, em 2012, sobre Frank Money, veterano da Guerra da Coréia, tentando voltar para casa. Além dos romances, Morrison publicou livros infantis, peças e ensaios de não-ficção. Em 2006, foi curadora convidada do Museu do Louvre, em Paris, com o tema “*Foreigner’s Home*”.

¹⁸ “homes are not neutral places. Imagining a home is as political an act as is imagining a nation” (1996, p.6).

O trabalho de Morrison foi reconhecido com inúmeros prêmios, um dos mais recentes recebido do presidente Barack Obama, em 2012, *The Presidential Medal of Freedom*. Toni Morrison destaca-se como um fenômeno de sucesso na literatura norte-americana, com popularidade renovada quando seus livros passaram a fazer parte do *Oprah Book Club*. Grande fã da obra de Morrison, Oprah inclusive produziu o filme baseado em *Beloved*, após ter procurado produtores por quase dez anos, mas só recebendo respostas negativas, justificadas muitas vezes por se tratar de uma história que renderia pouca bilheteria por ter tantas personagens negras. A popularidade da obra de Morrison é assim controversa, sendo altamente premiada e ao mesmo tempo banida ou contestada em escolas, livrarias e bibliotecas (*Beloved*, *The Bluest Eye*, *Sula*, *Song of Solomon* figuram na lista de livros com mais registros de contestação entre 2004-2011,¹⁹ enquanto *Beloved* aparece em décimo lugar da lista de 2012).²⁰ *Paradise* chegou a ser proibido nas prisões do Texas, em 1998.²¹

Paradise é apresentado por Morrison como parte final de sua trilogia, iniciada com *Beloved*, seguida por *Jazz*. No romance sobre a comunidade de negros vivendo no interior de Oklahoma há três principais concepções de lar delineadas nos cronotopos do Forno, de Ruby e do Convento. A metáfora construída na imagem do Forno apresenta um rígido lar tradicional, baseado na violência e na exclusão de características identitárias externas, sob o comando masculino dos *New Fathers*. A arquitetura excêntrica do Convento porta a metáfora de um lar marginal, inclusivo e afetivo, permeado pelas vivências internas de mulheres. Ruby é a cidade formada entre os dois extremos do Forno e do Convento, em uma metáfora de lar transitória.

Nesse romance, Toni Morrison elabora os acontecimentos que levam, na década de 1970, um grupo de moradores de uma pequena cidade norte-americana a atacar moças que viviam em um local conhecido por Convento, próximo à cidade. O lugar é uma mansão abandonada que havia servido de playground hedonista de um rico e excêntrico fraudador e, depois, de escola católica para garotas indígenas. Connie, Mavis, Gigi, Seneca e Pallas moram nessa casa porque suas trajetórias pessoais, marcadas por desamparo e medo, não lhes deixaram outra escolha. Essas moças, aparentemente misteriosas, têm hábitos que assustam os conservadores habitantes de Ruby.

¹⁹ TITLES Challenged 2004-2011. Disponível em: <<http://www.ncte.org/library/NCTEFiles/Resources/TitlesChallenged2004-2011.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2014.

²⁰ BANNED Books Week: About. Disponível em <<http://bannedbookweek.org/about>>. Acesso em: 19 jan. 2014.

²¹ SWEENEY, M. Racial House, Big House, Home: Contemporary Abolitionism in Toni Morrison's "Paradise". *Meridians*, Bloomington, v. 4, n. 2, p.40-67, 2004. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40338880>>. Acesso em: 21 ago. 2012, 10:50.

Por volta de 1950, a cidade de Ruby foi fundada por um grupo de afro-americanos desejosos de repetir o feito de seus ancestrais, fundadores da cidade de Haven, no final do século XIX, após a Guerra de Secessão. Ao retornarem da Segunda Guerra Mundial, alguns dos habitantes de Haven consideraram necessário estabelecer uma nova cidade composta apenas por afro-americanos, para preservar os ideais originários dos *Old Fathers*, que viveram sob o regime escravocrata e, uma vez livres, precisaram constituir a própria cidade para ter onde morar, pois não eram aceitos em nenhum outro local.

Partindo do incidente do ataque armado, realizado pelos homens de Ruby contra as cinco moças do convento, na esperança de que suas mortes exterminariam as ameaças à autoridade dos *New Fathers*, Morrison engloba em seu romance o resgate da história dos negros nos Estados Unidos, desde o fim da Guerra Civil (1861-1865), com a abolição da escravidão, até a época dos movimentos pelos direitos civis, período histórico de maior ênfase na narrativa. Centrando o desenrolar da narrativa em um único fato, a autora é capaz de resgatar um século de história afro-americana. Admiravelmente, esse fato relaciona-se à história brasileira, não à norte-americana. Em sua primeira visita ao Brasil, Morrison conheceu o caso do assassinato das freiras negras que praticavam candomblé em um convento cristão. Em 1998, uma entrevista a Charlie Rose, a autora apresenta o seguinte detalhe em relação a esse fato: “só depois descobri que provavelmente esse evento não era verdadeiro. Mas, não era desprovido de verdade, sabe, apenas porque não era factual, naquele país ou na vida”.²²

A obra de Morrison possui uma extensa fortuna crítica.²³ Em relação a *Paradise*, a pesquisa desenvolvida nesta tese contribui para o diálogo sobre como o romance concebe o lar na revisão da história nacional, principalmente por abordar esse tema por meio das metáforas construídas nos cronotopos. Alguns autores²⁴ consideram a nação e o

²² “I only later learned that it was probably untrue. But it wasn't without truth, you know, just because it was not factual in that country or in life” (MORRISON, 1998).

²³ Como exemplo da quantidade de estudos sobre a autora, pode-se citar a bibliografia compilada anualmente pela *Toni Morrison Society*. A última listagem divulgada, incluindo os artigos, livros e capítulos de livros sobre a obra de Morrison publicados exclusivamente no ano de 2011, estende-se por dezoito páginas. (TONI MORRISON SOCIETY. **Bibliography 2011**. Disponível em: <<http://www.tonimorrisonociety.org/bibliography4.html>>. Acesso em: 19 jan. 2014).

²⁴ DAVIDSON, R. Racial Stock and 8-Rocks: Communal Historiography in Toni Morrison's "Paradise". *Twentieth Century Literature*, Hempstead, v. 47, n. 3, p.355-373, Autumn, 2001. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3176022>>. Acesso em: 14 jan. 2013, 08:10.

PARVANEH, F. A Paradise for Men or Women? The Paradox of Power in Toni Morrison's *Paradise*. *Canadian Social Science*, Montreal, v. 7, n. 3, p.17-20, 2011.

SLAUGHTER, M. M. Moving Beyond the Law of The Fathers Toni Morrison's *Paradise*. *Law Text Culture*, v. 5, n. 1, 2000. Disponível em: <<http://ro.uow.edu.au/ltc/vol5/iss1/17>>. Acesso em: 05 abr. 2011.

patriarcalismo em suas análises de *Paradise*, sobretudo pelo viés do domínio dos homens sobre a comunidade. Nesse caso, as análises apresentadas nesta tese contribuem com a retomada desses temas por meio das concepções de lar. Embora a importante questão dos elementos sagrados que compõem a narrativa já tenha sido considerada,²⁵ minha pesquisa contribui ao delinear a possibilidade de formação do lar inclusivo e afetivo a partir desse sagrado, detalhada com uma explicação sobre a relação da epígrafe com o texto e com a cena final do romance, descrita aqui como uma imagem sincrética de uma morada sagrada de vivências internas que retomam as histórias nacionais norte-americana e brasileira dos negros nas Américas. Raramente as análises de *Paradise* incluem uma explicação detalhada acerca dessa cena final do romance. Channette Romero²⁶ comenta sobre a relação entre Consolata e Piedade e sobre a inclusão de vivências da América do Sul, mas sem relacionar essa inclusão com a definição de lar, ou com o advento do candomblé. Minha pesquisa também contribui para o entendimento do romance ao construir uma explicação detalhada do funcionamento da metáfora da janela de mica na concepção de um acesso ao passado por meio da combinação de diferentes vivências internas, além de se tratar da composição espacial do cronotopo do Convento. Alguns autores²⁷ comentam sobre a composição geográfica de Ruby, ou, ainda, sobre a composição de Ruby a partir das vivências das personagens,²⁸ mas sem relacionar o espaço à formação de metáforas de lar, da nação, e à possibilidade de revisão da história. Há artigos muito bons em relação ao período histórico de formação das cidades negras em Oklahoma,²⁹ mas que tampouco relacionam espaço, lar e nação. Há excelentes artigos³⁰

FRAILE-MARCOS, A. M. Hybridizing the "City upon a Hill" in Toni Morrison's "Paradise". **MELUS**, v. 28, n. 4, p.3-33, Speech and Silence: Ethnic Women Writers, Winter, 2003. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3595298>>. Acesso em: 25 ago. 2010, 20:07.

²⁵ LE FUSTEC, C. "Never break them in two. Never put one over the other. Eve is Mary's mother. Mary is the daughter of Eve": Toni Morrison's Womanist Gospel of Self. **E-rea**, v. 8, n. 2, 2011. Disponível em: <<http://erea.revues.org/1680>>. Acesso em: 28 mar. 2011.

²⁶ ROMERO, C. Creating the Beloved Community: Religion, Race, and Nation in Toni Morrison's "Paradise". **African American Review**, St. Louis, v. 39, n. 3, p. 415-430, Fall, 2005. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40033672>>. Acesso em: 19 abr. 2011, 17:39.

²⁷ CHRISTOPHER, L. M. The Geographical Imagination in Toni Morrison's "Paradise". **Rocky Mountain Review**, v. 63, n. 1, p. 89-95, Spring, 2009. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27670843>>. Acesso em: 21 ago. 2012, 10:39.

²⁸ AKOMA, C. The "Trick" of Narratives: History, Memory, and Performance in Toni Morrison's *Paradise*. **Oral Tradition**, Columbia, v. 15, n. 1, p.3-25, 2000.

²⁹ JESSEE, S. The Contrapuntal Historiography of Toni Morrison's *Paradise*: Unpacking the Legacies of the Kansas and Oklahoma All-Black Towns. **American Studies**, v. 47, n. 1, p. 81-112, Spring 2006.

³⁰ DOBBS, C. Diasporic Designs of House, Home, and Haven in Toni Morrison's *Paradise*. **MELUS**, v. 36, n.2, p.109-126, Summer 2011.

SWEENEY, M. Racial House, Big House, Home: Contemporary Abolitionism in Toni Morrison's "Paradise". **Meridians**, Bloomington, v. 4, n. 2, p.40-67, 2004. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40338880>>. Acesso em: 21 ago. 2012, 10:50.

dedicados diretamente ao tema lar, aos quais minha pesquisa acrescenta a conceituação de lar dentro dos três aspectos de territorialidade, consanguinidade e religiosidade, relacionados à formação nacional, em cronotopos subvertidos que possibilitam a revisão da história. Ao texto de McKee³¹ sobre o interior das personagens em relação à configuração do espaço, minha pesquisa acrescenta o funcionamento da metáfora e a descrição do lar em termos de concepção ou revisão do conceito de nação. O papel da metáfora na descrição espacial de *Paradise* e sua importância na revisão da história oficial, assim como a delineação da “história compartilhada” entre nações a partir das vivências internas das personagens são contribuições importantes desta tese à densa fortuna crítica desse romance.

Heloisa Maranhão nasceu no Rio de Janeiro, em 1925. Sua árvore genealógica remonta ao governador Jerônimo de Albuquerque, que recebeu do Rei de Portugal o sobrenome “Maranhão”, após colaborar na expulsão dos franceses do Estado do Maranhão, em 1614. De família tradicional, obteve uma formação clássica, em língua francesa, em um internato de freiras. Formou-se em Direito, pela UNB. Foi tradutora e produtora de programas para rádio, professora de teatro, membro do *Pen Club do Brasil*. Nunca se casou, para poder manter sua liberdade, e viveu muitos anos morando com a irmã.³² Atualmente, a escritora tem o mal de Alzheimer.³³ Heloisa escreveu peças de teatro, experimental e seu primeiro livro publicado, *Castelo interior & moradas*, em 1978, é composto por poemas construídos pela intertextualidade com textos religiosos antigos. Em 1979, seu primeiro romance, *Lucrécia*, narra aventuras absurdas na Roma renascentista, fundindo figuras históricas na personagem de Lucrécia Bórgia. Em 1982, o romance *Florinda* rompe limites entre os gêneros literários ao retratar o mistério de um anunciado assassinato a ser cometido durante um espetáculo teatral. *Dona Leonor Teles*, de 1985, narra a internação de uma jovem desequilibrada que julga ser a rainha Leonor, de Portugal, no século XIV. *A Rainha de Navarra*, de 1986, é sobre

SCHUR, R. L. Locating "Paradise" in the Post-Civil Rights Era: Toni Morrison and Critical Race Theory. *Contemporary Literature*, v. 45, n. 2, p. 276-299, Summer, 2004. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3593567>>. Acesso em: 21 ago. 2012, 10:51.

MAYBERRY, S. N. "Everything about her had two sides to it": The Foreigner's Home in Toni Morrison's *Paradise*. *African American Review*, St. Louis, v. 42, n. 3-4, p. 565-578, Fall/Winter 2008.

³¹ MCKEE, P. Geographies of *Paradise*. *CR: The New Centennial Review*, East Lansing v. 3, n. 1, p. 197-223, Spring 2003. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/ncr/summary/v003/3.1mckee.html>>. Acesso em: 8 ago. 2010, 12:12.

³² LOBO, L. Heloisa Maranhão – do Rio (memorial). *Revista Confraria* - arte e literatura, n. 2, 2005. Disponível em: <<http://www.confrariadovento.com/revista/numero2/ensaio06.htm>>. Acesso em: 04 abr. 2010.

³³ Há pouca informação a respeito de Heloisa Maranhão. Em relação a sua atual doença, encontrei apenas um único texto que trata do assunto. Deixo aqui a referência ao texto, embora, particularmente, acredito ser um texto desrespeitoso ao abordar o assunto:

MARCIO-ANDRÉ. Uma tarde na casa de Gerardo Mello Mourão. *Revista Confraria* - arte e literatura, n. 7, 2006. Disponível em: <<http://www.confrariadovento.com/revista/numero7/marcioandre.htm>>. Acesso em: 19 jan. 2014.

uma mulher vestida de Rainha de Navarra, em um ensaio de escola de samba, que após ser atingida durante uma briga, desmaia, e ao acordar pensa que é a própria rainha. *Adriana*, de 1990, é contado sob a ótica de uma menina de dez anos sobre os dramas do dia-a-dia. *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, de 1997, é seu último romance.³⁴

Em *Rosa Maria Egípcíaca*, Heloisa Maranhão constrói a imagem metafórica de um lar inclusivo no espaço reduzido de um quarto, onde uma escritora do século XX convive com a figura de Rosa Maria, uma escrava do século XVII. As vivências internas das duas ganham abrigo nesse quarto, enquanto a escritora realiza o trabalho de criação da narrativa ficcional sobre a vida de Rosa Maria. O lar metafórico do quarto é contraposto a dois esboços de lar, um de uma floresta em Pernambuco, e outro em Vila Rica, Minas Gerais. Os esboços de lar não formam lares completos porque, no primeiro caso, Rosa é escrava na rigidez produtiva de um engenho de cana-de-açúcar, e, no segundo caso, a vida de Rosa é apenas composta pelos elementos externos da riqueza das Minas, sem nenhuma ligação com suas vivências internas.

Nesse romance, Maranhão cria um panorama da história do Brasil por meio da narrativa elaborada por uma escritora aflita com a invasão, ao seu quarto, da figura histórica Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz. A escritora havia agendado compromissos com figuras políticas importantes do Brasil e da Nigéria, em Brasília, mas perde esses encontros ao atender aos pedidos de Rosa Egípcíaca e passar um dia e uma noite seguidos escrevendo sobre sua história. A figura histórica resgatada como personagem ficcional é a africana Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz que viveu no Brasil, no século XVIII, e teve sua vida registrada em um processo arquivado na Torre do Tombo de Lisboa. Em 1993, o antropólogo Luiz Mott publicou a biografia *Rosa Egípcíaca: uma santa africana no Brasil*, relatando desde a chegada ao Rio de Janeiro até a prisão pelos Tribunais da Santa Inquisição. A personagem da escritora, presente no romance, não possui nome, mas, em uma conversa, ela menciona os títulos dos livros que já escreveu, que coincidem com os escritos por Heloisa Maranhão. O romance começa com o diálogo entre as duas personagens que, ao longo do texto, alternam-se na posição de voz narrativa.

Escrita em nove capítulos, a narrativa organiza-se, de forma geral, em cinco seções. A primeira acontece integralmente no quarto de uma escritora. Rosa Maria aparece neste quarto, exigindo que a escritora escreva sobre a sua vida. A voz narrativa oscila quase freneticamente entre as duas personagens, tornando-as praticamente uma só. Na segunda parte do romance, a voz narrativa pertence à personagem de Rosa Maria e os acontecimentos referem-se ao

³⁴ COELHO, N. N. Heloisa Maranhão. In: _____. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. p.251-256.

período em que ela vive como escrava, no início do século XVII. Nesta parte, ela explica que era uma princesa na África. Na fazenda, ela é a escrava favorita do senhor de engenho, por ter se tornado sua amante.

A terceira seção narra a viagem de Rosa Maria de Pernambuco a Minas Gerais. Com a morte do senhor de engenho, Rosa Maria é alforriada e herda uma das maiores minas de ouro do país. Durante a viagem, ela começa a mudar. Ela abandona a deusa africana e decide se tornar uma cristã exemplar. Nesta caminhada, sua vida é justaposta à da Santa Maria Egípcíaca e também à da escritora, a personagem do início do romance. Rosa Maria começa a ouvir o que a escritora está dizendo, pensando, ou escrevendo. Assim, algumas das visões que ela tem estão relacionadas à outra personagem, a que está escrevendo sua história.

A quarta parte retrata o período de Rosa Maria em Vila Rica. Ela está tentando tanto se tornar uma boa cristã que adota uma atitude extrema, acreditando que ser um bom cristão é expulsar o pecador do templo, assim como lhe havia dito o padre. Ela expulsa da igreja a chicotadas as pessoas que ela imagina não poderem participar da missa. Neste momento, Rosa Maria está completamente diferente. Ela não era agressiva assim quando estava na fazenda. Ao contrário, era boa, gentil e prestativa. Ela mudou na medida em que as características de uma só nação lhe foram impostas: uma só religião, uma só forma de viver. Ao tentar viver dentro desses parâmetros únicos, Rosa Maria perde as características de sua vida duplamente justaposta. Além desses fatores, ela muda também ao se tornar a “dona da melhor mina de ouro”, como ela mesma se descreve. A posição social de poder por possuir um pedaço de território configura-se diferente da posição de princesa, contribuindo para a sua transformação. Ao se tornar a proprietária, ela atribui a si mesma o direito de expulsar os outros a chicotadas. Ela acaba por excluir as pessoas que ela considera ameaçadoras das categorias sociais únicas, como se elas ameaçassem sua religião, a organização de sua sociedade. A quinta parte acontece novamente no quarto da escritora, quando ela termina de escrever o romance e Rosa Maria reaparece.

Heloisa Maranhão junta tempos, momentos diferentes da história brasileira no romance, rompendo com a coerência, a continuidade, a integridade, a completude da história. A Rosa Egípcíaca histórica teve um período de sua vida, de 1725 a 1762, registrado nos processos da Santa Inquisição de Lisboa, por meio de suas confissões aos tribunais, arquivados na Torre do Tombo. Luiz Mott encontrou e pesquisou esses arquivos, publicando suas descobertas em *Rosa Egípcíaca* (1993). No romance, entretanto, a autora coloca Rosa Egípcíaca vivendo durante a invasão dos holandeses, que ocorreu no início do século XVII, praticamente um século antes do período de 1725 a 1762. Ainda assim, no romance, ela se

encontra com figuras históricas do século XVIII, como Tiradentes e Aleijadinho. Além disso, uma visão ampla da história do Brasil constitui-se também na fala das personagens, ao incorporarem termos relacionados aos problemas políticos e econômicos do presente da escritora-personagem, no fim do século XX.

Há pouca fortuna crítica a respeito da obra de Heloisa Maranhão. Embora a autora apareça no Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001), no *Bloomsbery Guide to Women's Literature*, no *Dicionário bibliográfico de escritores contemporâneos do Estado do Rio de Janeiro*, e no livro *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*, de Antônio R. Esteves (2010), estudos sobre a obra de Heloisa Maranhão são escassos. Em relação ao romance de *Rosa Maria*, os estudos,³⁵ geralmente, voltam-se para uma análise baseada em comparações entre a narrativa ficcional e o livro de história escrito por Mott. Os temas tratados apontam a fusão das vozes das personagens de Rosa e da escritora,³⁶ a polifonia da narrativa,³⁷ e o recurso de carnavalização.³⁸ Esta pesquisa contribui com a fortuna crítica ao apresentar a revisão da história nacional formulada por meio de imagens metafóricas de lar nos cronotopos subvertidos, com o resgate de vivências internas. A análise aqui desenvolvida também contribui ao assinalar a intertextualidade do romance com o poema de Cecília Meireles, *Oratório de Santa Maria Egípcíaca* (2001), a interpretação da fusão entre as personagens de Rosa e da escritora como representativa do ritual do candomblé, e ao tratar da linguagem africana utilizada na narrativa. O funcionamento da metáfora como mecanismo de revisão da história e a formação da “história compartilhada” de vivências internas são importantes contribuições feitas por esta tese ao estudo de *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*.

Em *Paradise* e em *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, os panoramas históricos criados em meio a situações insólitas, como mulheres com poderes de prolongar a vida ou

³⁵ GUIMARÃES, R. S. Corpo negro: entre a história e a ficção. O caso de Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 6, p. 159-164, ago. 2003.

GUARDACHENSKI, A. P. História e Literatura: Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz (re)escrita no romance histórico contemporâneo. **Revista Tempo, Espaço e Linguagem** (TEL), v. 1, n. 2, p.139-174, maio/ago. 2010.

³⁶ CASTANHEIRA, C. Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz: o lado avesso da história. **Revista Forum Identidades**, ano 3, v. 6, p.55-67, jul/dez 2009.

CRUZ, G. T. D. Escritas místicas, narrativas ficcionais: o caso de Rosa Maria Egípcíaca de Vera Cruz. In: XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética 18 a 22 de julho de 2011 UFPR – Curitiba. **Anais eletrônicos...** Curitiba: ABRALIC, 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0645-1.pdf>>. Acesso em: 18 out. 2011.

³⁷ GÄRTNER, M. **Mulheres contando história de mulheres**: o romance histórico brasileiro contemporâneo de autoria feminina. Tese: UNESP, 2006. Disponível em: <www.dominiopublico.gov.br>. Acesso em: 25 mar. 2008.

³⁸ ESTEVES, A. R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Ed. da UNESP, 2010.

viver por séculos, recolocam a perguntam de como é possível à ficção do romance histórico revisar a história oficial. Com os movimentos entre real e ficcional, os romances históricos contemporâneos comentam acerca da natureza do referente histórico, difícil de ser definida de forma precisa por se tratar de acontecimentos do passado. O comentário sobre a natureza do referente ganha forma literária em cronotopos subvertidos por metáforas na concepção de diferentes lares. O funcionamento da metáfora ressalta o papel da linguagem na representação e construção da realidade e, ao mesmo tempo, cria referências duplicadas capazes de resgatar a existência de vidas passadas marginalizadas, que haviam sido esquecidas pela história oficial, por terem sido desreferencializadas em meio às grandes narrativas teleológicas de formação nacional. Os cronotopos apresentam-se como pontos de intersecção nos romances históricos entre a elaboração poética com a linguagem e a criação de uma imagem da materialidade histórica. A caracterização de espaços arquitetônicos exhibe momentos históricos resgatados pelos romances históricos ao mesmo tempo em que dão forma a vivências internas de mulheres marginalizadas. As imagens metafóricas de lar criadas nos cronotopos operam duplamente, pois resgatam momentos históricos e marcam as vivências marginalizadas. Nessa dupla operação, o passado histórico nacional é revisado a partir de vivências internas privadas no lar, ao incluir na história as figuras anteriormente apagadas, como os negros sob o sistema escravocrata nas Américas e as mulheres sob o cotidiano sufocante de sociedades paternalistas. Com a subversão da história oficial, os romances históricos reformulam o entendimento sobre o passado e o presente, reformulando as identidades sociais compostas por determinações históricas.

Permeado pelas vivências interiores, o viver junto inclusivo apresenta um novo conceito de lar baseado na hibridação idiorrítmica dos moradores. A transgressão categorial entre o conceito de um lar tradicional e o conceito de um lar idiorrítmico apresenta uma nova dimensão da realidade: no mundo globalizado de migrações, exílios e violações de fronteiras, o conceito de lar precisa ser inclusivo. Em um mundo em trânsito, o lar não pode ser estático. Em *Paradise* e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, os lares idiorrítmicos cronotópicos configurados pelo Convento e pelo quarto da escritora constituem imagens metafóricas de lares híbridos formados a partir da movimentação das personagens em busca por um lar. No Convento, a união de vidas internas oferece ao local uma característica mista, tal qual sua composição arquitetônica e decorativa. A partir dessa habitação híbrida, as cinco moças conseguem desenvolver um sentimento de pertencimento. Um lar baseado no afeto entre vivências individuais subverte o conceito tradicional de lar fincado nas definições de territorialidade, consanguinidade e religiosidade. O viver junto é determinado pela história,

mas não pela história do território, e sim pelas histórias pessoais, pelas vivências internas. No quarto da escritora, a hibridação ocorre com a justaposição das vidas de Rosa Maria ficcional e da personagem da escritora. O processo metafórico de junção de vidas internas forma-se no espaço do quarto, por meio de configurações do “ver como”: ver a Rosa como a escritora; ver a escritora como Rosa. As vivências individuais de Rosa e da escritora apresentam um viver junto idiorrítmico inclusivo baseado em histórias pessoais, não em cenários externos de pertencimento.

Os lares idiorrítmicos do Convento e do quarto mostram que a preservação das identidades de cada uma das mulheres só consegue prevalecer em um ambiente inclusivo e afetivo. Os cenários externos garantem a exclusão como forma de proteção, controlando o território como garantia de identidade e segurança a seus ocupantes. Nesse sentido, o conceito de lar inclusivo como o Convento e o quarto da escritora seriam ameaças à identidade e à segurança. O conceito tradicional de lar esmagaria a identidade pessoal dessas mulheres. O lar idiorrítmico garante a preservação das histórias de vivências pessoais. O “ver como” da “história compartilhada”, formado quando uma personagem vê a vivência de outra como sua própria vivência, fortalece as personagens femininas. Cada uma das mulheres do Convento sai mais forte após o convívio na mansão, assim como Rosa e a escritora saem mais fortes de seu encontro. O “ver como” da “história compartilhada” além de tornar a história inclusiva torna-a também híbrida, uma justaposição de vivências pessoais. A justaposição aproxima vivências que estariam distantes. Como Barthes (2003) aponta, o viver junto da idiorritmia é uma aporia da partilha das distâncias. O lar como viver junto da “história compartilhada” possibilita a aproximação do que está distante, assim como o processo de constituição da metáfora e da hibridação.

A “história compartilhada” forma-se como uma maneira de ler os romances históricos por meio de imagens de vivências internas de lar caracterizadas pelas metáforas, pelos cronotopos subvertidos, e pelos processos de hibridação entre campos do conhecimento transformativos do imaginário social. Essa leitura por meio das metáforas de espaço engloba a intensificação da função poética na linguagem, a exposição autoconsciente de mecanismos narrativos, e a relação da literatura com fenômenos sociais.

A leitura proporcionada pela “história compartilhada” colabora com o estudo de literatura comparada no contexto contemporâneo. Para Tânia Carvalhal (2003), a atualidade requeria pensar o literário como um conjunto de relações múltiplas que ultrapassam fronteiras nacionais. O território no qual as identidades contemporâneas são construídas não possui demarcação geográfica precisa. Os contornos imprecisos envolvem uma redefinição dos

conceitos de universalidade e particularidade, centrais à reflexão da literatura comparada, no contexto do processo de globalização e mundialização. Universalidade e particularidade deixam de ser termos opostos, para se tornarem coexistentes. Dessa forma, cria-se um paradoxo no qual uma “lógica da equivalência” é adicionada a uma “lógica da diferença”. Esse paradoxo, sem expressar nenhuma unidade, regula as relações das diferenças entre si quando elas convergem para reivindicações comuns.

A “história compartilhada” torna-se um conceito de relevância, ao adotar um processo metafórico de composição de entender a história do “outro” por meio de sua própria história em obras ficcionais que recriam as concepções de espaço e de tempo. O processo de entender uma história nacional por meio de outra é um processo metafórico. Ricoeur (2005) afirma que o sentido filosófico da metáfora está em formar uma comparação entre dois termos distantes, apontando para uma identidade comum que os aproxima, em meio às diferenças. Esses dois termos pertencem a campos distintos de significação, assim como há histórias nacionais distintas. Na metáfora considera-se sempre o par de campos, na “história compartilhada” considera-se o par de histórias nacionais e realiza-se os movimentos de transgressão categorial entre uma e outra, considerando cada história nacional como uma categoria distinta. Se na metáfora dois pensamentos desnivelados são descritos um sob os traços do outro, na “história compartilhada”, uma história nacional é descrita sob os traços da outra. A chave da metáfora para realizar essa transgressão é a descoberta de uma semelhança entre os dois pensamentos. Na “história compartilhada”, percebe-se uma semelhança entre duas histórias nacionais diferentes, em razão da proximidade das vivências internas. Na metáfora, segundo Ricoeur, ideias que estavam afastadas aparecem, imediatamente, como “vizinhas”. Por conseguinte, países afastados podem parecer “vizinhos”. A localização geográfica é simultaneamente marcada e transgredida.

Na metáfora, a transgressão de fronteiras lógicas é definida pelo “ver como”. O “ver como” garante a participação do imaginário na formação da metáfora. O fluxo de imagens da metáfora pode ser retomado no fluxo de imagens da “história compartilhada”, em que se vê uma nação como a outra. Por meio do imaginário, a metáfora suspende a realidade designada como natural e apresenta uma nova maneira de “ver” a realidade. A “história compartilhada” suspende as distinções geográficas, históricas, de identidade, designadas como naturais e sugere uma nova forma de “ver” as relações entre países, entre povos. A linguagem que suspende a realidade natural e abre uma nova dimensão de realidade é a literatura. A “história compartilhada” está ligada à literatura na formação dessa nova dimensão de realidade. Como o discurso metafórico reformula a referência, o discurso da “história compartilhada”

reformula a referência das posições geográficas, do encaixe dos eventos na história teleológica, e das identidades formadas de maneiras opostas. Ao ver essas referências reformuladas, uma nova maneira de ser do mundo é trazida à linguagem, reformulando o imaginário nacional, o social, o feminino e o doméstico.

Os espaços metafóricos da “história compartilhada”, construídos em cronotopos subvertidos de lar em romances históricos contemporâneos, como *Paradise* e *Rosa Maria Egípcíaca*, condensam os movimentos entre história e ficção. Desses movimentos, a revisão de discursos de formação histórica nacional, por meio de imagens de vivências internas, expõe o difícil desenvolvimento de um sentimento de pertencimento em grupos sociais privados de acesso às características de identidade nacionais e cerceados em seus espaços de vivência interna. A imagem da “Porta sem Retorno”, comentada por Dionne Brand, apresenta a problemática da “história compartilhada” dos romances históricos contemporâneos:

A Porta sem Retorno é, é claro, lugar nenhum, uma metáfora de lugar. Ironicamente, ou talvez apropriadamente, não é um único lugar, mas uma coleção de lugares. Encostas na África, onde um castelo foi construído, uma casa para os escravos, *une maison des esclaves*. Rude o suficiente para desaparecer ou elaborar e vã o suficiente para sobreviver por séculos. Um lugar onde ocorreram certos tipos de transações, talvez a mais importante delas sendo a transferência de seres. A Porta sem Retorno – real e metafórica como alguns lugares são, mítica para nós, dispersos pelas Américas hoje em dia. Possuir o sentimento de pertencimento alojado em uma metáfora é uma intriga voluptuosa; é morar em um tropo; é ser um tipo de ficção. Viver na Diáspora Negra é, acho, viver como ficção – uma criação de impérios e, também, autocriação. É ser uma pessoa vivendo dentro e fora de si mesma. É apreender o signo que representa e, mesmo assim, ser incapaz de evitá-lo exceto em momentos radiantes do cotidiano feitos em forma de arte. Ser uma ficção em busca de sua metáfora mais ressonante é, então, mais intrigante. Por isso, estou explorando mapas de todos os tipos, como fazem algumas ficções, discursivamente, elipticamente, tentando localizar seus próprios seres transferidos. (2001, p.18/19).³⁹

A construção das imagens de lar em *Paradise* e em *Rosa Maria Egípcíaca*, capazes de revisar histórias nacionais, começa a ser explicada a seguir pela problemática de como a referência ao passado se faz possível tanto na história quanto na literatura, apontando a

³⁹ *The Door of No Return is of course no place at all but a metaphor for place. Ironically, or perhaps suitably, it is no one place but a collection of places. Landfalls in Africa, where a castle was built, a house for slaves, une maison des esclaves. Rude enough to disappear or elaborate and vain enough to survive after centuries. A place where a certain set of transactions occurred, perhaps the most important of them being the transference of selves. The Door of No Return – real and metaphoric as some places are, mythic to those of us scattered in the Americas today. To have one's belonging lodged in a metaphor is voluptuous intrigue; to inhabit a trope; to be a kind of fiction. To live in the Black Diaspora is I think to live as a fiction – a creation of empires, and also self-creation. It is to be a being living inside and outside of herself. It is to apprehend the sign one makes yet to be unable to escape it except in radiant moments of ordinariness made like art. To be a fiction in search of its most resonant metaphor then is even more intriguing. So I am scouring maps of all kinds, the way that some fictions do, discursively, elliptically, trying to locate their own transferred selves. (2001, p.18/19).*

importância da arquitetura na construção da materialidade histórica, na seção sobre “O referente histórico desvelado no espaço ficcional”. A referência aos eventos passados na configuração do espaço gera a explicação da realização de uma dupla referência, proveniente do funcionamento da metáfora na linguagem, na seção “A metáfora: imagens literárias para ilustrar semelhanças históricas”. Os espaços metafóricos da dupla referência subvertem a constituição de cronotopos nas narrativas, conforme explicado na seção “O espaço e o tempo subvertidos das vivências internas”. Essas três seções compõem o primeiro capítulo sobre “A composição do romance histórico contemporâneo”. O capítulo seguinte, “Os lares subversivos”, começa com a explicação de como os elementos da referência, da metáfora e do cronotopo funcionam nos romances históricos como forma de resgate e revisão da história, na seção “Formas de subversão histórica nos romances contemporâneos”. A seção seguinte, “As históricas imagens nacionais” conceitualiza as características da formação nacional tradicional que são subvertidas pelas imagens de lar inclusivos descritas na seção “Lares literários: espaços internos, vivências históricas”.

O texto desta tese está organizado de maneira a combinar explicações teóricas e análises dos dois romances estudados. Embora algumas seções sejam prioritariamente destinadas a discussões teóricas, como é o caso da seção 1.1, e outras destinem-se em grande parte a análises específicas, como é o caso da seção 2.3, a maior parte do texto apresenta análises dos assuntos abordados em concomitância à introdução da teoria. Dessa maneira, cada etapa do percurso teórico de argumentação está acompanhada de uma apreciação de sua realização nas narrativas de *Paradise* e *Rosa Maria Egípcíaca*.

Em relação a *Paradise*, cabe ressaltar que as análises foram feitas com base no texto original produzido por Toni Morrison, em língua inglesa. Por esse motivo, as citações de trechos analisados foram mantidas em seu original no corpo da tese. Em notas de rodapé, foram acrescentadas as traduções de cada trecho para a língua portuguesa, provenientes da edição *Paraíso*, da Cia. das Letras, de 1998. Ao confrontar a tradução e o original, pode-se perceber que o texto em português em alguns casos omite termos ou frases, e, em outros, opta por palavras que contêm possibilidades de sentido diferentes daquelas utilizadas em inglês. Principalmente em relação às imagens metafóricas construídas por Morrison, a ausência de termos ou mudança de sentidos em português comprometia a análise feita sempre a partir do original em língua inglesa. Por isso, foi feita a escolha por manter as citações originais em inglês, em meio ao texto em português da tese. Nos casos de grande divergência entre os sentidos do texto original e da tradução, faço observações a respeito de cada divergência específica nas notas de rodapé.

Em relação às citações provenientes de Hutcheon, 1988 (*A Poetics of Postmodernism*), utilizei a tradução para o português da Imago Ed., indicada como Hutcheon, 1991 (*Poética do pós-modernismo*), mantendo a citação original, em nota de rodapé. As demais citações em língua estrangeira foram traduzidas por mim e incorporadas em português ao texto da tese, sendo mantidas as citações originais em notas de rodapé.

1 A composição do romance histórico contemporâneo

1.1 O referente histórico desvelado no espaço ficcional

Não há nenhum lugar que possamos ir para pensar, ou não pensar, sobre o aglomerado das presenças, ou recordar as ausências, dos escravos; nada que nos lembre daquele que completou a jornada e daqueles que não conseguiram. Não há nenhum memorial, placa, guirlanda, parede, parque ou lobby de prédio importante apropriado para isso. Não há nenhuma torre com 30 metros de altura. Não há nenhum banquinho na beira da estrada. Não há nem mesmo uma árvore com entalhes, com uma inicial, que possamos visitar em Charleston, Savannah, Nova York, Providence ou, melhor ainda, às margens do Mississippi. E porque um lugar como esse não existe (que eu saiba), o livro tinha de existir.

(Toni Morrison, sobre seu romance *Beloved*)¹

Com o objetivo de conhecer como a composição do romance histórico lhe permite resgatar o passado de histórias nacionais, esta seção 1.1 considera, em primeiro lugar, a natureza mediada do referente da linguagem histórica e a possibilidade de esse referente ser encontrado no mundo em construções arquitetônicas. Em sequência, esta seção aponta como as obras ficcionais colaboram no entendimento da arquitetura como referente do passado no mundo, ao criarem momentos de referência pura para substituir a ausência da arquitetura, segundo as explicações de Claudia Brosky (2009). A terceira etapa desta seção considera o funcionamento de uma referência duplicada, em vez de pura, no caso dos romances históricos contemporâneos, denominados como “metaficção historiográfica” por Linda Hutcheon (1988). A referência duplicada, composta por uma referência suspensa e uma referência desvelada, é explicada por Paul Ricoeur (2005) a partir do processo de realização da metáfora no texto poético. Os espaços criados por metáforas na “metaficção historiográfica” apontam para as referências históricas retratadas nos romances, ao mesmo tempo em que suspendem essas referências ao desvelar a história sob um novo ponto de vista. Além de compor a porção “historiográfica” desses romances, os espaços metafóricos também compõem a “metaficção” por serem formados em metáforas que chamam a atenção para a elaboração ficcional da

¹ “there is no place you or I can go, to think about or not think about, to summon the presences of, or recollect the absences of slaves; nothing that reminds us of the one who made the journey and of those who did not make it. There is no suitable memorial or plaque or wreath or wall or park or skyscraper lobby. There’s no 300 foot tower. There’s no small bench by the road. There is not even a tree scored, an initial that I can visit or you can visit in Charleston or Savannah or New York or Providence or, better still, on the banks of the Mississippi. And because such a place does not exist (that I know of), the book had to” (Toni Morrison, sobre seu romance *Beloved*, In: ANDREWS, W. L.; MCKAY, N. Y. (Org.) *Toni Morrison’s Beloved: A Casebook*. New York: Oxford University Press, 1999, p.3)

linguagem no próprio romance. As considerações apresentadas nesta seção colaboram para a compreensão de como os romances históricos contemporâneos podem compor a “história compartilhada” a partir de metáforas do lar.

O discurso histórico expõe a difícil concepção do referente na linguagem. Tendo o passado como matéria e a veracidade como compromisso, o discurso histórico fascina por oferecer um meio de acesso ao que deixou de existir, marcando em qual momento certo evento ocorreu, uma pessoa específica viveu, um objeto particular configurou-se importante. Acontecimentos, pessoas, objetos, ao invés de se dissiparem, podem permanecer, de alguma forma, no presente. Por ser capaz de reconhecer existências passadas, o conhecimento histórico impregna-se de poder, tornando-se responsável pela seleção entre permanência e esvaecimento do passado. Essa responsabilidade vincula-se ao compromisso com a verdade, pois, ao discurso histórico, credita-se a capacidade de situar referentes reais no passado.

Para situar seu referente, o texto histórico apoia-se, sobretudo, em documentos e testemunhos.² Por meio de um referente textualizado, o conhecimento histórico produz-se de forma mediada: para situar, em algum lugar e período, um acontecimento, um objeto, uma pessoa, o texto histórico necessita basear-se em outro texto. Os textos de apoio são os traços de existência no mundo reconhecidos oficialmente. Em vez de ser direta, a forma de situar o referente no passado depende da elaboração, organização, preservação e catalogação de textos feita por seletos grupos sociais. Há a autoridade governamental para autenticá-los, a autoridade intelectual de especialistas para determinar seu valor, a autoridade de localização do território para conferir-lhes origem, a autoridade do testemunho para fornecer-lhes veracidade.

A possibilidade de um referente não-mediado do conhecimento histórico forma-se com a arquitetura, segundo Claudia Brodsky (2009). A arquitetura seria o meio de junção entre a linguagem histórica e o mundo material, pois ela torna a temporalidade perceptível, concretamente, no mundo, ao prover forma ao tempo. À medida que ocorre uma transformação material, a arquitetura marca uma atividade temporal. Tanto as mudanças arquitetônicas e decorativas de um edifício ao longo dos anos, como também a preservação de construções históricas em meio à modernização das cidades, marcam visivelmente a passagem tempo, seja pelo acúmulo de transformações e reformas em um mesmo espaço, quanto pelo estranhamento causado pela distinção entre antigas e recentes formas de arquitetura. Essa demarcação de tempo acontece “onde a linguagem não possui um lugar

² Sobre o testemunho no discurso histórico, ver RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de A. François [et al]. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

próprio, no nível material mesmo, e, com isso, ‘toma o lugar’ da linguagem ao mesmo tempo em que instala a linguagem na Terra, oferecendo um lugar para a linguagem oferecer um ‘terreno’ para a história” (BRODSKY, 2009, p.xiv).³ Com as construções arquitetônicas, o texto histórico pode se relacionar ao mundo material por meio de um referente situado no mundo, não em outro texto. Nessa concepção, o espaço do acontecimento permanece no mundo, marcando, além da passagem do tempo, as vivências anteriores de seres ligados àquele lugar e os eventos que ali ocorreram.

Embora a arquitetura possa realizar a marcação material da história, nem sempre as construções continuam a existir. Os monumentos históricos servem para repor, em parte, a ausência da marcação temporal e espacial da história. Por meio deles, o espaço é marcado por uma forma arquitetônica ou artística que situa a existência de acontecimentos passados e figuras históricas. Os monumentos conectam a linguagem histórica à materialidade de forma oficial e autenticada, tendo a mesma função dos documentos. Assim como os documentos, os monumentos fornecem reconhecimento e legitimidade às existências passadas, após o aval de órgãos oficiais qualificando-os para exercer essa função.

A aparência discursiva da forma arquitetônica pode ser apreendida por meio da literatura, de acordo com Brodsky (2009). A necessária externalidade do referente arquitetônico em relação à linguagem dificulta sua apreensão como discurso histórico. A literatura aparece nesse contexto como a linguagem capaz de expor a forma discursiva histórica da arquitetura. Para encontrar a aparência discursiva da arquitetura, Brodsky recorre aos textos de Goethe, nos quais o enredo se forma com “a construção do referente por meio de uma atividade arquitetural qualquer, a formação de um lugar para o qual a percepção retorna, no qual a imaginação se mantém e a linguagem realiza-se por si mesma – isto é, interna e externa, ou historicamente, significativa” (BRODSKY, 2009, p.xv).⁴ O lugar historicamente significativo é formado pela criação de uma referência pura no texto literário, segundo Brodsky.

Um momento de referência pura criado no documentário *Shoah*, de Claude Lanzmann, sustenta a significação histórica de um referente arquitetural, conforme Brodsky explica. Esse momento é criado quando Lanzmann aponta para um espaço vazio e, com a ajuda de um

³ “where language has no proper place, within the material itself, and in doing so, it both ‘takes the place of’ language and installs language on earth, providing a place for language to provide the ‘grounds’ for history” (BRODSKY, 2009, p.xiv).

⁴ “the making of reference through architectural activity of some kind, the forming of a place to which perception returns, on which imagination lingers, and language renders its ‘own,’ – that is, both inherently and externally, or historically, significant” (BRODSKY, 2009, p.xv).

sobrevivente, determina onde antes existia o ponto de separação entre “aqui dentro” e “aqui fora” do campo de concentração. A determinação “dentro” e “fora”, além de espacial, significava o pertencimento a diferentes grupos e, principalmente, o direito à vida, ou a certeza da morte. No momento da filmagem, porém, não há mais o muro de separação. Tudo é “fora”, após a destruição do campo. Ao apontar para o espaço vazio, distinguindo “aqui é dentro” e “aqui é fora”, Lanzmann salienta a imaterialidade da linguagem e, também, a materialidade da arquitetura com os acontecimentos históricos. A linguagem tem a palavra “aqui”, mas sem o lugar “aqui”, ela significa “qualquer lugar”, por isso o ato de apontar torna-se tão importante. Esse ato é capaz de situar, no vazio, o referente histórico no presente da filmagem, situando também as vidas perdidas naquele antigo espaço de dentro.

O espaço torna-se referente de um discurso a partir do ato verbal dêitico de denominação do “aqui”. Esse ato significa a habilidade humana de reconhecer o fundamento da propriedade e da apropriação na linguagem, quando o homem diz “esse espaço aqui é meu”. Porém, “a linguagem por si só não ocupa nenhum lugar e, por isso, apoiava-se em demarcações arquitetônicas para distinguir um lugar do outro, mas este estabelecimento do referente [...] marca e define o lugar antes como referente do que por si só, caso fosse realmente possível marcá-lo por si só” (BRODSKY, 2009, p.10).⁵ A marcação do espaço como referente da linguagem determina relações de propriedade e posse, segundo a teoria desenvolvida por Rousseau, de acordo com Brodsky. A teoria histórica de formação da propriedade e direito de posse estabelece uma distinção social com a denominação “esse espaço é meu”, formulada com a dedução de “você é diferente de mim, por não ser o dono desse espaço”.

A linguagem conectada à arquitetura gera distinção entre grupos sociais, segundo o desenvolvimento argumentativo de Brodsky. A distinção “nós” e “outros” requer uma divisão ao mesmo tempo verbal e arquitetônica, determinada diferentemente em cada sociedade, em seu período histórico específico. A distinção crucial na Alemanha da Segunda Guerra, período retratado no documentário *Shoah*, residia entre judeus e nazistas. Os locais destinados aos judeus mantinham arquitetonicamente a distinção enfatizada pelo discurso nazista. Os nazistas tomaram posse da Alemanha determinando o “aqui” que lhes pertencia e separando o “ali” dos campos de concentração para os “outros”.

⁵ “*language in itself takes no place and so relied on architectural demarcations to distinguish one place from another, but that such establishment of the referent [...] marks and defines place not as it exists in itself, if indeed it could so exist, but rather as referent*” (BRODSKY, 2009, p.10).

O referente arquitetônico é entendido por Brodsky como a possibilidade de recuperação do conhecimento sobre as vidas dos “outros” que foram apagadas nas disputas por propriedades, riqueza e poder. Ao reconhecer a capacidade das construções arquitetônicas em demarcar grupos sociais, Brodsky descreve a importância em estabelecer o papel do referente na linguagem como “o esforço contínuo para recuperar não as vidas perdidas para sempre, mas, antes, um conhecimento sobre elas, ligando o ‘quem’, através do abismo do como, ao ‘onde’” (2009, p.24).⁶ Ao situar um referente no espaço, a linguagem pode representar as vidas passadas que deixaram de existir. Apenas a referência no mundo pode demarcar a existência dessas vidas, por isso o conhecimento sobre elas forma-se na ligação material ao “onde” existiram. O espaço e a arquitetura, dentro dessa concepção, surgem como formas de conhecer a história de uma comunidade, as vidas antepassadas, a identidade de um povo.

A perda do referente no espaço resulta em uma árdua, ou impossível, retomada da história comunitária e do reconhecimento de identidade social. Oposto ao exemplo de pura referência do documentário, Brodsky apresenta um exemplo de pura estética na modernização de um pequeno cemitério local, desenvolvida por Charlotte em *As afinidades eletivas*, de Johann Wolfgang von Goethe. A estetização do cemitério o torna a-histórico, pois o projeto de Charlotte consiste em retirar as lápides do local e reorganizá-las enfileiradas em ordem cronológica, na beirada do cemitério, fazendo do espaço antes ocupado pelas lápides apenas um campo gramado. A mudança na organização espacial do cemitério é chocante, pois transforma um espaço com o máximo de simbolismo, carregado de referência histórica, em um vazio sem significado algum. O cemitério, além de textualizar o passado, situa o texto do passado no espaço. As lápides servem para dizer “quem” está “onde”, indicando qual vida passada está em cada lugar, lembrando, no presente, a existência passada dessa vida. Ao retirar as lápides, Charlotte descaracteriza a temporalidade ali demarcada e desreferencializa tanto o texto das lápides, pois elas perdem o referente de “onde”, quanto o discurso do cemitério como local de preservação do passado da comunidade.

Os cemitérios, quando mantidos em sua disposição, permitem que uma experiência de tempo se baseie em uma experiência de espaço. O espaço é sempre perceptível, mas o tempo não existe em um formato material, tornando-se difícil apreendê-lo materialmente. A possibilidade de apreensão do tempo, no mundo, reside na indicação de um espaço inconfundível com outro, como, por exemplo, nos espaços determinados pelas lápides em um

⁶ “the continuing efforts to retrieve, not those lost forever, but, rather, some knowledge of them, to link ‘who,’ across the abyss of how, with ‘where’” (2009, p.24).

cemitério. Cada espaço no cemitério destina-se ao tempo de vida de cada uma das vidas passadas. Essa percepção do tempo, como temporalidade, possibilita o conhecimento histórico.

A perda de conhecimento histórico torna-se visível na narrativa sobre a estetização do cemitério. A imagem do cemitério vazio sem lápides mostra que a história, sem o referente no espaço, não é reescrita, ela é apagada. Charlotte não coloca um outro texto no lugar, e nem mesmo utiliza aqueles referentes para dizer algo diferente sobre eles. Ela simplesmente apaga o texto histórico que estava ali. O design puramente espacial do lugar é “branco” em significado e em texto. Charlotte separa a estética do histórico ao alinhar as lápides perto da parede da capela em ordem cronológica. Colocadas assim, as lápides transformam-se em um calendário de mortes, sem nenhuma função referencial. Sem a função referencial, o cemitério deixa de representar a história da comunidade, segundo Brodsky:

Intencionalmente ou não, o efeito prático do nivelamento do cemitério ao ponto de ficar irreconhecível pode ser o apagamento de existência e identidade históricas não só dos mortos ali enterrados, mas do lugar da comunidade maior (vila, cidade, estado, nação, ou conjunto de nações) da qual o cemitério, como os mortos, é parte. (2009, p.106).⁷

Por meio da ficcionalidade do cemitério em *As afinidades eletivas*, pode-se compreender o referente arquitetônico como referente material de conhecimento histórico. Para entender o referente da linguagem histórica é preciso olhar para a representação ficcional do referente material histórico. Como a ficção representa as marcas de passagem do tempo, é possível contrapor o referente arquitetônico histórico ao referente discursivo da linguagem. Linguagem e arquitetura não têm bases na natureza. As duas formas são construções humanas para reconhecimento do mundo, diferentes entre si porque “nunca a linguagem mas sempre a construção arquitetônica é contingente a uma parte específica do espaço, atrelada a um terreno: um ‘aqui’ que nunca pode ‘tomar o lugar’ da linguagem assim como a própria linguagem só pode se realizar figurativamente; um ‘aqui’, que, sendo incapaz de falar por si mesmo, se junta à palavra que não tem lugar na história” (BRODSKY, 2009, p.26).⁸ Em razão de seus mecanismos narrativos, a linguagem literária ficcional é capaz de expor o referente

⁷ “Intended or unintended, the practical effect of flattening a graveyard beyond recognition may be to efface the historical existence and identity not only of the dead therein buried but that of the larger communal place (town, city, state, nation, or ‘community’ of nations) of which the graveyard, like the dead, are a part” (2009, p.106).

⁸ “language is never and building is always contingent upon a specific part of space, bound to a ground: a ‘here’ that can never ‘take the place’ of language inasmuch as language itself can only ‘take place’ figuratively; a ‘here’ that, just as unable to speak for itself, joins the word that takes no place to history” (BRODSKY, 2009, p.26).

arquitetônico como linguagem histórica, unindo, em suas construções espaciais, o “aqui” da linguagem com o “aqui” da história de forma que esse “aqui” possa sempre assumir novos sentidos.

Ao ser capaz de relacionar o referente arquitetônico à linguagem histórica, a literatura é também capaz de revelar os referentes históricos perdidos. A ficção pode retomar as lápides apagadas, destruídas, esquecidas ou nem mesmo erguidas. Por não estar ancorada em um espaço específico, em uma construção arquitetônica, a literatura cria momentos de referência pura que podem ser “os terrenos sobre os quais são construídos monumentos para evitar o esquecimento histórico” (BRODSKY, 2009, p.25).⁹ A literatura pode ir além da criação dos monumentos, reconhecidos e autenticados oficialmente como os documentos históricos, pois ela tem a capacidade de questionar o estabelecimento de sistemas de reconhecimento e autenticação, produzindo um conhecimento histórico fora do eixo central. Esse conhecimento marginalizado pode resgatar os “outros” a partir de uma visão descentralizada, fora de padrões impostos socialmente. Os romances históricos contemporâneos mostram que a literatura pode buscar o cerne de produção da linguagem e expor a história como linguagem, ao mesmo tempo, relacionando-a ao referente histórico no mundo, a arquitetura.

Em vez da referência pura apontada por Brodsky, os romances contemporâneos retomam os referentes históricos com a tensão de uma dupla referência. A porta de acesso dos romances históricos à história é a arquitetura, como meio material do referente histórico, recriada de forma poética na constituição do espaço na narrativa. Essa constituição nos romances históricos contemporâneos opera não em um momento de referência pura, mas na tensão entre uma referência suspensa e uma referência desvelada. Dessa tensão, os romances suspendem a referência primeira e mostram um novo mundo na referência desvelada, um mundo fora do eixo central, sob um novo ponto de vista.

A dupla referência no romance histórico contemporâneo é explicada em termos de referência intratextual e referência extratextual, por Linda Hutcheon (1988). Segundo Hutcheon, o romance histórico pós-moderno, por ela denominado “metaficção historiográfica”, oferece uma problematização produtiva da relação entre linguagem e realidade na junção de reflexividade metaficcional com material documental. A existência e a configuração do referente no mundo são abaladas pela reflexividade metaficcional intratextual, enquanto o material documental comprova a referência extratextual. Na ficção pós-moderna, conforme Hutcheon explica, a visão da história como intertextual e a visão da

⁹ “the grounds upon which monuments to prevent historical oblivion are built” (BRODSKY, 2009, p.25).

história como extratextual coexistem e operam em tensão. A coexistência ocorre através do uso e abuso das noções usuais de referência: “De maneira explícita, e até mesmo didática, a metaficção historiográfica faz sobre a natureza da referência as mesmas perguntas fundamentais que hoje estão sendo feitas em muitos outros setores. Será que o signo linguístico se refere a um objeto real – na literatura, na história, na linguagem comum? Caso positivo, que tipo de acesso isso nos permite em relação a essa realidade?” (HUTCHEON, 1991, p.186).¹⁰ O acesso à realidade é sempre mediado, segundo Hutcheon. O próprio termo, “referente”, assinala que a realidade referida não constitui um todo uniforme, mas sim uma realidade específica, aquela da qual se fala, organizada por conceitos e categorias de entendimento humano.

A problematização entre linguagem e realidade na “metaficção historiográfica” contrapõe a postura realista à modernista em suas complexas definições de referência, segundo Hutcheon (1988). O realismo buscava marcar o referente no mundo, aproximando ao máximo a linguagem literária desse referente. Essa aproximação, porém, ocultava a construção subjetiva da linguagem, mantendo intactas formas burguesas de exercício de poder. Separando a linguagem do referente no mundo, os modernistas escolheram despertar a atenção dos leitores para a implicação política do realismo. Os modernistas almejavam ressaltar que a linguagem não é um meio transparente e objetivo, adotando o formalismo como expressão.

No realismo, o referente no mundo é buscado por meio de um efeito de real, que objetiva antes afirmar a realidade do que denotá-la, segundo Roland Barthes (1982). O efeito de real é criado pelo discurso ficcional por meio de um mecanismo de descrição detalhada de uma cidade, de uma casa, de um quarto. Esse efeito busca imprimir à narrativa a sensação de certeza da realidade do acontecimento. O detalhe concreto descrito oferece a ilusão do referente. O detalhe deveria denotar a realidade diretamente, mas o que ele faz é dizer “vejam, eu sou real”. O significado do detalhe não é o referente, é a afirmação da realidade. Esse é o tipo de real existente no realismo: um efeito de real. O efeito busca uma plenitude referencial, mas acaba por esvaziar o signo. A ausência de significado se torna o significador verdadeiro do realismo. A estrutura que o realismo dá à realidade “apaga” o referente, em vez de recuperá-lo. As descrições de espaço, segundo Barthes, são normalmente ignoradas ou tratadas como meio indireto de caracterizar a atmosfera. Rouen, em *Madame Bovary*, segundo

¹⁰ “*Historiographic metafiction explicitly and even didactically asks the same central questions about the nature of the reference that are being asked in many other fields today. Does the linguistic sign refer to an actual object – in literature, history, ordinary language? If it does, what sort of access does this allow us to that actuality?*” (HUTCHEON, 1988, p.144).

Barthes, funciona como cenário de metáforas, como se a cidade só servisse pelas substituições que proporciona.

A descrição espacial no realismo tem apenas o objetivo de afirmar-se como verossímil, enquanto na “metaficção historiográfica” o significado do espaço liga o histórico ao ficcional. No realismo, o efeito de real é produzido pela caracterização arquitetural e decorativa do espaço, reforçando o papel da arquitetura como referente material no mundo para a linguagem já que o efeito acontece por meio da elaboração espacial da narrativa e não por meio de outros elementos, como narrador ou personagens. Em razão de a arquitetura marcar a experiência de vida no mundo, o espaço carregado do significado de existência se torna o referente de mundo mais concreto para a ficção se aproximar da realidade. Porém, essa aproximação é ilusória, apenas um efeito de real, porque seu significado é unicamente dizer “eu existo”. Já na “metaficção historiográfica”, o espaço assume um papel importante na confluência do conhecimento histórico com a ficção, recuperando existências anteriores ligadas às construções espaciais e, paradoxalmente, revelando a mediação inevitável da linguagem à realidade.

O paradoxo da referência ao passado opera entre a materialidade arquitetônica do espaço e a mediação de acesso, estabelecida, primeiro, pelos documentos e, depois, pela figura do historiador. A demarcação de conhecimento de mundo humano sobre o passado incide nas especificidades do conhecimento histórico científico organizado em categorias a partir de referentes de tempo e espaço.¹¹ O estudo de história determina seus temas a partir de uma localização temporal dentro de uma cronologia e de uma determinação espacial dentro de uma escala global dividida por nações. O discurso se refere a esse recorte da realidade e aos eventos que ocorreram dentro desse recorte. Por exemplo, ao dizer “Revolução Francesa”, “Movimento Civil Norte-Americano” ou “Escravidão no Brasil Colonial” já se pressupõe o recorte referencial. Fala-se da decadência da monarquia, da ascensão da burguesia na França, no fim do século XVIII, ou das lutas pelo fim da segregação racial nos Estados Unidos da segunda metade do século XX, ou, ainda, do sistema *plantation* e da exploração mineral no período colonial no Brasil. Nessa determinação, o espaço é fixo e o tempo é invariavelmente cronológico. O entendimento humano determina esse conhecimento lógico e objetivo da realidade. Já a materialidade arquitetônica do espaço preserva a história de forma a torná-la mais palpável e próxima ao presente. Caminhar pelos corredores e fontes de Versalhes é ver a discrepância da vida monárquica em relação à vida servil. Encontrar uma igreja abandonada,

¹¹ Para categorias e formatos de estudos históricos, ver WHITE, Hayden. **The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation**. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1987.

com os papéis do último culto ainda nas lixeiras após sessenta anos, na cidade quase deserta de Dunlap, no Kansas,¹² é ver a resistência dos negros contra grupos racistas do sul do país e a decadência da tentativa de montar a cidade. Andar pelas senzalas dos casarões de Minas Gerais é ver a dimensão claustrofóbica e desumana do espaço onde viviam os escravos. As construções arquitetônicas desses lugares desencadeiam, além da sensação de certeza do passado, indagações sobre como eram as vidas dos moradores desses lugares: como alguém podia viver com direito a tanto luxo; como as pessoas encontravam força para resistência, dentro daquele pequeno espaço da igreja; como alguém sobrevivia à vida encarcerada naquelas celas.

A “metaficção historiográfica” configura-se na tensão entre o distanciamento do conhecimento histórico científico mediado e a proximidade do conhecimento histórico vivenciado por meio de construções arquitetônicas. Ao seguir as regras de legitimação científica, o discurso histórico caracteriza-se como objetivo, recobrando seu relato de aparente acesso direto aos eventos do passado. Quanto mais regras de objetividade o discurso cumprir, melhor será aceita uma relação direta da linguagem com o referente no mundo, conferindo-lhe maior veracidade.¹³ O distanciamento do conhecimento científico tem como objetivo autenticar à linguagem a representação fiel do referente no mundo. A “metaficção historiográfica” expõe que a mediação necessária desse distanciamento desqualifica o acesso direto ao referente no mundo. Com o recurso literário de construção arquitetônica espacial a seu dispor, a “metaficção historiográfica” recria em uma linguagem literária a proximidade de vivência dos espaços históricos, contrariando a expectativa cientificista de que à literatura caberia apenas referentes intratextuais e não extratextuais. Ao discurso literário, repleto de figuras de linguagem, seria negado o acesso a um referente no mundo, de acordo com a perspectiva científica objetiva. A tensão da dupla referência, intratextual e extratextual, na “metaficção historiográfica” rompe a barreira aparente entre o discurso histórico científico e o discurso literário.

A tensão da dupla referência pode ser melhor explicada ao abandonar-se a distinção intratextual e extratextual, segundo Paul Ricoeur (2005). A dupla referência forma-se, na explicação de Ricoeur, na relação entre uma referência suspensa e uma referência desvelada. À concepção não-referencial de discurso poético, Ricoeur opõe a ideia de liberação de uma

¹² Fotos da igreja disponíveis em: <<http://www.flickr.com/photos/kansasphoto/1461081229/in/photostream/>>. Acesso em: 25 jul 2012.

¹³ Sobre o processo de legitimação do conhecimento científico, ver LYOTARD, Jean-François. **The Postmodern Condition: A Report on Knowledge**. Tradução de Geoff Bennington, Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

referência de segundo grau a partir da suspensão da referência literal. Embora Ricoeur considere apenas a poesia como possibilidade de criação da referência duplicada metafórica, o uso da metáfora no romance histórico contemporâneo também mostra-se capaz de desvelar uma nova referência.

A relação entre referência suspensa e referência desvelada é mostrada com clareza pelo enunciado metafórico, de acordo com Ricoeur. O referente do enunciado metafórico adquire uma nova forma na referência de segundo grau livre de uma descrição fiel e detalhista. Essa referência metafórica ainda diz algo sobre a realidade na medida em que adquire o alcance ontológico da obra, tornando-se a projeção de um mundo possível habitável, como Ricoeur afirma: “por sua estrutura própria, a obra literária só desvela um mundo sob a condição de que se suspenda a referência do discurso descritivo” (2005, p.338). Com a suspensão da denotação primeira do discurso, o funcionamento da metáfora possibilita à obra literária fornecer uma nova visão sobre a realidade.

A referência à realidade participa da pretensão à verdade inerente ao enunciado metafórico, pois a função da metáfora no texto vai além do ornamento puramente estético, retratado no cemitério vazio organizado por Charlotte. À função referencial opõe-se normalmente a função poética, sendo a primeira orientada para o contexto não-linguístico e a segunda para a ênfase da mensagem por si mesma. Na poesia, no entanto, não há “a supressão da função referencial, mas a sua alteração profunda pelo jogo da ambiguidade”, segundo Ricoeur (2005, p.342). A ambiguidade criada com a supremacia da função poética instaura-se na ideia de “isso era” e, ao mesmo tempo, “não era”. A tensão entre “é” e “não é” realiza-se na referência duplicada, tornando a verdade metafórica ambígua. As ruínas da referência literal fornecem ao enunciado seu sentido metafórico, desvelando a nova referência portadora de uma nova informação verdadeira sobre a realidade. Ignora-se a ambiguidade da referência duplicada na corrente dominante da crítica literária, em valorização apenas do processo de ruína da referência literal, gerador da metáfora como ornamento, conforme Ricoeur aponta.

Sentido literal e sentido metafórico se distinguem e se articulam por meio da interpretação que libera a denotação de segunda ordem. A tese de Ricoeur considera que a suspensão da referência “no sentido definido pelas normas do discurso descritivo, é a condição negativa para que seja liberado um modo mais fundamental de referência, que é tarefa da interpretação explicitar. Esta explicitação põe em jogo o próprio sentido das palavras realidade, verdade, que devem vacilar e tornar-se problemáticas” (2005, p.350). Sem a interpretação, a referência desvelada permanece incompleta, impossibilitando a realização da

tensão entre as duas referências. Sem essa tensão, o sentido de realidade e verdade permanece inalterado dentro das oposições verdade *versus* invenção, realidade *versus* imaginação, ciência *versus* ficção, perdendo-se a possibilidade apresentada pela metáfora de problematização do conhecimento sobre a realidade.

A oscilação de verdade e realidade dá acesso a um modo de vida em um mundo virtual, com o nascimento de um novo mundo. A poesia não teria como função fazer nascer um mundo, conforme indaga Ricoeur, “um mundo outro que corresponda a outras possibilidades de existir, a possibilidades que sejam os nossos mais próprios possíveis?” (2005, p.350). A possibilidade desse novo mundo forma-se no enunciado metafórico, na regulação da referência duplicada. O sentido do enunciado metafórico é suscitado pelo fracasso da interpretação literal, pois, se permanecesse, ela destruiria o sentido do enunciado. A destruição do sentido condiciona o desmoronamento da referência primária e oferece ao enunciado uma inovação do sentido. A metáfora viva existe nessa inovação de sentido que oferece a chave da referência metafórica ao fazer surgir, das ruínas do sentido literal, um novo objeto referencial. A metáfora aproxima esse novo objeto do sentido literal, embora estejam ordinariamente afastados. Essa proximidade abre uma nova visão de mundo, em que se “vê” um elemento “como” outro. Esse deslocamento da visão apresenta um novo mundo, criado e, ao mesmo tempo, encontrado, constituindo o grande enigma do discurso metafórico, segundo Ricoeur, em “que ele ‘inventa’ no duplo sentido da palavra: o que ele cria, descobre-o, o que ele encontra, inventa-o” (2005, p.365).

O enunciado metafórico redescreve a realidade com a verdade construída na tensão do “é” com o “não é”: uma realidade criada e encontrada, afirmada e negada. O trajeto de conceituação da verdade metafórica no estudo de Ricoeur conclui que a “metáfora é, a serviço da função poética, a estratégia de discurso pela qual a linguagem se despoja de sua função de descrição direta para aceder ao nível mítico no qual sua função de descoberta é liberada” (2005, p.376).

A criação da referência duplicada pela metáfora oferece o mecanismo de significação do espaço na “metaficção historiográfica”. Ao marcar as existências anteriores em construções metafóricas espaciais, os romances históricos contemporâneos estabelecem a referência literal e, ao mesmo tempo, suspendem essa referência para apresentar o objeto referencial de uma nova forma, sob uma nova visão. A referência arquitetural, que liga o “quem” ao “onde”, se realiza de forma indireta na “metaficção historiográfica”, por meio do funcionamento metafórico, no qual as metáforas, longe de serem simples substituições

ornamentais, simultaneamente apontam um referente no mundo e o revelam sob uma nova visão.

1.2 A metáfora: imagens literárias para ilustrar semelhanças históricas

Eu não confio na linguagem. Na melhor das hipóteses, sei por experiência própria que, para ser precisa, a linguagem necessita sempre pegar algo que não lhe pertence. Não faço ideia por que as imagens verbais sejam tão mãos-leves, por que a comparação mais valiosa rouba qualidades que não deveria. A surpresa aparece somente com a invenção e repetidas vezes prova ser verdadeiro que a aproximação com a verdade somente acontece com a surpresa inventada na sentença. Somente quando uma percepção rouba da outra, um objeto se apropria e usa a substância do outro – somente quando aquilo que é impossível na vida real se torna plausível na sentença, consegue a sentença se sustentar diante da realidade.

(Herta Müller, 2013, p.124)¹⁴

Para entender o possível surgimento de um novo mundo a partir da referência duplicada nas obras literárias, é preciso conhecer a teoria da tensão do mecanismo metafórico, explicada por Paul Ricoeur (2005). Os quatro níveis de tensão da metáfora descritos por Ricoeur constituem o tema desta seção 1.2. Após breve explanação de características gerais, cada nível de tensão é demonstrado nas metáforas espaciais do Convento, no romance *Paradise*, e da floresta pernambucana, em *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*. Por fim, esta seção comenta sobre a possibilidade de a metáfora portar uma nova informação sobre a realidade. O fluxo de imagens espaciais elaborado em cada romance desvela novos referentes históricos, ao desenhar semelhanças entre diferentes histórias de diferentes grupos sociais. As imagens metafóricas permitem aos romances compor a história de um grupo sob os traços da história de outro grupo. Por meio da percepção de semelhanças sugerida pelas metáforas romanescas de lar, pode-se compreender melhor a formação “história compartilhada” entre diferentes nacionalidades na literatura.

¹⁴ *I don't trust language. At best I know from my own experience that, to be precise, it must always take something that doesn't belong to it. I have no idea why verbal images are so light-fingered, why the most valid comparison steals qualities it's not entitled to. The surprise comes about only through invention, and time and again it proves true that one gets close to the truth only with the invented surprise in the sentence. Only when one perception steals from another, one object seizes and uses the substance of another – only when that which is impossible in real life has become plausible in the sentence can the sentence hold its own before reality.* (MÜLLER, Herta. *Always the Same Snow and Always the Same Uncle*. Translated from the German by Geoffrey Mulligan. *Granta*, London, n.125, p.121-132, Autumn 2013).

A tensão entre referência suspensa e referência desvelada constitui o quarto nível na teoria da tensão da metáfora apresentada por Paul Ricoeur (2005). O primeiro nível corresponde à tensão no enunciado, entre o termo responsável pela impertinência semântica e os outros termos da frase. O segundo nível é a tensão entre a interpretação literal, com um sentido que não se sustenta, e a interpretação semântica. A terceira tensão se forma entre identidade e diferença no jogo da semelhança. Esses três primeiros níveis permanecem no plano do sentido imanente ao enunciado. O quarto nível de tensão concerne à questão da referência da linguagem e à pretensão do enunciado metafórico em atingir, de certo modo, a realidade. Dessa última tensão, delineia-se o ponto de vista hermenêutico da metáfora.

Por desvelar uma nova referência, a metáfora, segundo Ricoeur, está destinada a servir de banco de ensaios para o problema mais vasto da explicação da obra literária como um todo, no sentido de uma linguagem que suspende a realidade natural e abre uma nova dimensão de realidade. Essa linguagem construída refere-se sempre à realidade, ao mundo, descredenciando a distinção entre denotação, como realização exclusiva do discurso científico, e conotação, como realização exclusiva do discurso literário.

A metáfora revela o mundo sob uma nova visão ao reclassificar domínios do conhecimento. Uma nova compreensão de mundo é possível quando se pensa além de categorias pré-estabelecidas, demarcadas por características de pureza e integridade. O mundo pode ser redescrito, por exemplo, em imagens desenhadas na parede pela luz que atravessa uma janela vitral antiga, ou em uma agitada floresta preenchida pelos sons de passarinhos brasileiros acompanhados por lembranças africanas. O processo metafórico realiza movimentos de transgressão entre categorias de pensamento, encontrando semelhanças em meio à diferença, aproximando pensamentos que estavam distantes um do outro.

Para compreender a possibilidade de a metáfora oferecer uma nova visão de mundo é preciso considerar o surgimento de uma nova problemática que “não se refere mais à *forma* da metáfora como figura do discurso focalizado sobre a palavra, nem mesmo somente ao *sentido* da metáfora como instauração de uma nova pertinência semântica, mas à *referência* do enunciado metafórico enquanto poder de ‘redescrever’ a realidade” (RICOEUR, 2005, p.13, grifo do autor). A forma da metáfora pertence ao ponto de vista retórico de uma denominação desviante, constituindo-se na palavra considerada como tropo. Movendo-se do nível da palavra ao da frase, o sentido é uma constituição semântica proveniente de uma “predicação impertinente”. Saindo do nível da frase ao da referência, a metáfora é considerada a partir de um ponto de vista hermenêutico.

A retórica define a metáfora como um processo de substituição realizado por uma palavra, em decorrência de quatro características principais. Em primeiro lugar, a retórica reconhece a realização exclusiva da metáfora na palavra, não no discurso. Em segundo lugar, há a suposição de um empréstimo feito na metáfora por meio do deslocamento de um termo a outro. Em terceiro lugar, considera-se que o sentido emprestado preenche um vazio semântico com uma significação oposta à original; nesse sentido, a metáfora é, para Aristóteles, um desvio realizado com a transposição de um nome estranho à palavra. Em quarto lugar, a retórica entende que o movimento realizado pela transposição entre termos estranhos viola a ordem e desestabiliza a classificação dos domínios de sentido. Nesse caso, segundo Ricoeur, admite-se que a metáfora reconheça e, simultaneamente, transgrida a estrutura lógica da linguagem. No entanto, um processo de simples substituição explica de forma insuficiente o fato de o termo metafórico receber o seu sentido a partir do empréstimo entre domínios classificativos. Para Ricoeur, a ideia de substituição traz consequências negativas, por fornecer à metáfora somente um valor ornamental. A informação oferecida pela metáfora torna-se nula no caso de o termo metafórico ser apenas um substituto, pois a substituição indica que nenhum dado novo foi acrescentado ao texto. Sendo portadora de informação nula, a metáfora teria somente uma função decorativa.

Em vez de um processo de substituição, pode-se considerar a metáfora a partir de um processo de transgressão categorial. Ricoeur sugere a hipótese interpretativa de “considerar em toda metáfora não somente a palavra ou o nome único, cujo sentido é deslocado, mas o *par* de termos, ou o par de relações, entre as quais a transposição opera” (2005, p.39, grifo do autor). Ao se considerar o par de relações, a ideia de transgressão categorial enriquece a ideia de desvio, ligando-o a um obstáculo à classificação e desvinculando-o de um caráter puramente lexical. O desvio, sendo mais do que um erro de classificação entre categorias, permite à metáfora trazer uma nova informação. Segundo Ricoeur, “a metáfora porta uma informação na medida em que ‘re-descreve’ a realidade. O erro categorial será então o intermédio entre descrição e redescricao” (2005, p.40). O par de relações redescrive a realidade ao aproximar elementos de diferentes categorias, apresentando a polaridade dos termos comparados em curto-circuito. A metáfora aponta uma identidade em meio à diferença dos termos, ao engendrar uma comparação entre dois termos que estavam distanciados.

O primeiro e o segundo níveis de tensão do processo metafórico são exemplificados a seguir em uma descrição espacial presente no romance *Paradise*, de Toni Morrison (1999). A separação entre os níveis é feita aqui apenas para efeito explicativo, pois os quatro níveis de

tensão metafórica compõe descrições espaciais tanto em *Paradise* quanto no romance *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, de Heloisa Maranhão (1997), a partir do qual serão explanados os demais níveis. A tensão realizada pela impertinência semântica, nível um, e a tensão entre interpretação literal e interpretação semântica, nível dois, podem ser apreendidas no enunciado “*Isinglass holds yesterday’s light and patterns walls that were stripped and whitewashed fifty years ago*”¹⁵ na descrição do Convento, abaixo:

before it was a Convent, this house was an embezzler’s folly. A mansion where bisque and rose-tone marble floors segue into teak ones. Isinglass holds yesterday’s light and patterns walls that were stripped and whitewashed fifty years ago. The ornate bathroom fixtures, which sickened the nuns, were replaced with plain spigots, but the princely tubs and sinks, which could not be inexpensively removed, remain coolly corrupt. The embezzler’s joy that could be demolished was, particularly in the dining room, which the nuns converted to a schoolroom, where stilled Arapaho girls once sat and learned to forget. (MORRISON, 1999, p.4).¹⁶

Em “*isinglass holds yesterday’s light*”,¹⁷ a tensão se forma na relação entre “*yesterday*”¹⁸ e os demais termos do enunciado. O termo “*yesterday*” possui as acepções¹⁹ “*the day immediately preceding the present day*”,²⁰ “*a short time ago*”,²¹ “*very recent*”.²² Nenhum desses sentidos pode ser aceito literalmente em “*isinglass holds yesterday’s light*”: a janela de mica não teria como reter fisicamente a luz do dia anterior. O sentido primeiro de

¹⁵ “janelas de mica guardam a luz de ontem e iluminam formas nas paredes que foram despidas e caiadas cinquenta anos atrás”.

¹⁶ Para o trecho completo citado, apresento aqui a tradução da edição *Paraíso*, da Cia. das Letras, de 1998. Porém, pode-se observar que nas frases isoladas, como a da nota 52, acima, adaptei a tradução para termos em português que acredito conterem significados mais próximos daqueles que considero na análise. Dessa forma, pequenas diferenças de vocábulos podem aparecer entre a tradução do trecho completo e as traduções das frases isoladas: “antes de ser um Convento, aquela casa foi o capricho de um bandido. Uma mansão cujos pisos de mármore, rosados e claros, terminam em soalhos de teca. Cujas janelas de mica guardam a luz de outros tempos e iluminam paredes que foram despidas e caiadas cinquenta anos atrás. Os metais enfeitados do banheiro, repulsivos às freiras, foram trocados por boas torneiras simples, mas as banheiras e pias principescas, que custaria muito caro remover, permanecem, friamente corruptas. Todas as alegrias do bandido que podiam ser demolidas o foram, principalmente na sala de jantar, transformada pelas freiras em sala de aula, onde caladas meninas da tribo arapaho se sentaram um dia, aprendendo a esquecer” (MORRISON, 1998c, p.12).

¹⁷ “janelas de mica guardam a luz de ontem”.

¹⁸ “Ontem”.

¹⁹ yesterday, adv., n., and adj.

Oxford English Dictionary - Second edition, 1989; online version June 2012. Oxford University Press.

<<http://www.oed.com.myaccess.library.utoronto.ca/view/Entry/231647>>; accessed 20 August 2012. Earlier version first published in New English Dictionary, 1921.

²⁰ “Dia anterior ao de hoje”.

²¹ “Pouco tempo atrás”.

²² “Muito recente”.

“*isinglass*”²³ é uma espécie de colágeno obtido a partir da bexiga natatória de alguns peixes, usado na produção de gelatina, de algumas bebidas alcóolicas e de alguns tipos de cola. O outro sentido do termo aplica-se a finas lâminas produzidas a partir de minerais mica. As lâminas possuem aparência similar ao colágeno, por isso são também chamadas de “*isinglass*”. Utilizadas como substituto ao vidro, essas lâminas não podem ser fabricadas em tamanhos grandes. Assim, as janelas de mica possuem formato de vitrais, com pequenas partes das lâminas dispostas em conjunto para compor a janela. Para preencher o vazio semântico, originado na interpretação literal de “*isinglass holds yesterdays’s light*”, é preciso considerar o termo “*isinglass*” e o enunciado inteiro, acompanhado das frases seguintes do parágrafo.

A metáfora acontece pela interação de todos os termos presentes ao mesmo tempo no enunciado. Ricoeur salienta que é necessário denominar “metáfora” o enunciado inteiro com o seu novo sentido, em vez de apontar unicamente a palavra como portadora de um novo sentido. Na metáfora-enunciado ocorre um desvio de ordem predicativa, no qual existe a incompatibilidade de um termo com o restante da mensagem, como verifica-se com o termo “*yesterday*” em “*Isinglass holds yesterday’s light and patterns walls that were stripped and whitewashed fifty years ago*”.

No processo metafórico, o termo restabelece a compatibilidade com o restante da mensagem ao reduzir o desvio entre ele e os outros termos, instaurando uma equivalência. A redução do desvio resulta da descoberta de uma homogeneidade entre termos pertencentes a diferentes universos de discurso. Segundo Ricoeur, “a metáfora não é o próprio desvio, mas a redução de desvio. Só há desvio quando se tomam as palavras em seu sentido literal. A metáfora é o procedimento em que o locutor reduz o desvio ao mudar o sentido de uma das palavras” (2005, p.236). A metáfora afirma-se como mudança do sentido das palavras, decorrida, no entanto, da reação do discurso a uma ameaça de destruição. A incompatibilidade de um termo com o restante do enunciado ameaça a coerência do discurso, caso seu sentido literal seja mantido. A metáfora intervém para reduzir o desvio criado pela impertinência semântica, salvando o sentido do enunciado por intermédio da frase inteira que faz uma palavra passar de um sentido potencial a um sentido atual. A metáfora põe em funcionamento, no discurso, a consideração de todas as possíveis acepções de um termo como parte de um

²³ *isinglass*, n.

Oxford English Dictionary - Second edition, 1989; online version June 2012. Oxford University Press.
<<http://www.oed.com/view/Entry/99978>>; accessed 20 August 2012. Earlier version first published in New English Dictionary, 1900.

enunciado. Depois de consideradas todas as significações possíveis, uma nova significação nasce para reduzir o desvio.

Na descrição do Convento apresentada na citação acima, a expressão “*fifty years ago*”²⁴ descarta a possibilidade de “*yesterday*” se referir ao dia anterior ou a um passado próximo. O novo significado de “*yesterday*” começa a se delinear em relação a “*fifty years ago*”, referindo-se a um grande período de tempo passado. Entre esses dois determinantes temporais, há a mesma relação estabelecida em “*bisque and rose-tone marble floors segue into teak ones*”.²⁵ A transição suave entre os elementos da decoração acontece também na transição do tempo, com a luz de ontem sinalizando a passagem de cinquenta anos. A iluminação modela a passagem do tempo ao clarear as transições de diferentes pinturas na parede ao longo do tempo. Ao passar pela janela, a luz adquire um brilho difuso, pelo formato do vitral, e metálico com tonalidades entre transparente e amarronzado, proveniente das lâminas de mica.²⁶ A luz chega à parede brilhante e com uma tonalidade sépia, associada à preservação do tempo em imagens fotográficas antigas. O termo “*isinglass*” remete à preservação do passado mesmo em sua primeira acepção, pois a espécie de gel produzida a partir da bexiga natatória é usada na manutenção de pergaminhos históricos.²⁷ O sentido do novo significado de “*yesterday*” se completa em relação a “*patterns walls that were stripped and whitewashed*”,²⁸ porque a iluminação marca as mudanças físicas da mansão com o passar do tempo. O enunciado metafórico relaciona dimensões temporais, o passado recente e o passado distante, com dimensões espaciais, a luz do passado nas pinturas antigas da parede de “hoje”. O novo significado de “*yesterday*” reduz o desvio semântico causado por uma interpretação literal dos termos do enunciado.

A teoria da tensão explica a produção semântica da metáfora considerando a frase como a portadora da significação completa mínima. Essa teoria descreve a dinâmica do enunciado metafórico a partir de uma “predicação impertinente”, resultando em uma transposição de sentido relativa à frase e ao discurso. Na descrição apresentada acima, o processo metafórico constrói um novo sentido para a imagem do Convento na citação inteira,

²⁴ “Cinquenta anos atrás”.

²⁵ “Pisos de mármore, rosados e claros, suavemente se transformam em soalhos de teca”.

²⁶ mica, n.

Oxford English Dictionary - Third edition, December 2001; online version June 2012. Oxford University Press. <<http://www.oed.com.myaccess.library.utoronto.ca/view/Entry/117838>>; accessed 20 August 2012. An entry for this word was first included in New English Dictionary, 1906.

²⁷ “*Isinglass*” é também o termo utilizado para nomear uma substância usada antigamente para preservar ovos por seis meses a um ano. Esse outro significado de “*isinglass*” contribui na elaboração da ideia de preservação do passado.

²⁸ “iluminam formas nas paredes que foram despidas e caiadas”.

abarcando mais do que somente a palavra “*yesterday*”, alcançando a dimensão do romance como um todo. Assim como há uma transição entre os pisos do Convento, há uma transição de tempo e uma transição de mudanças na parede. A relação de transição também se realiza entre objetos decorativos descartados e aqueles mantidos, guardando a marca da passagem do tempo: “*The ornate bathroom fixtures, which sickened the nuns, were replaced with plain spigots, but the princely tubs and sinks, which could not be inexpensively removed, remain coolly corrupt*”.²⁹ Nas transições, objetos garantem a permanência e coexistência das marcas da passagem do tempo: “*isinglass holds and patterns*”; “*marble floors segue*”; “*ornate bathroom fixtures sickened the nuns*”; “*princely tubs and sinks remain coolly corrupt*”.³⁰ Enquanto os objetos desempenham atuações e interação entre si, as garotas indígenas têm de ficar paradas. Tudo na mansão nesta descrição resiste a ser apagado ou esquecido. Entretanto, espera-se das garotas que elas esqueçam todo seu passado e suas origens, substituindo-os pelos ensinamentos religiosos das freiras. As metáforas das marcas coexistentes da passagem do tempo na mansão estão desniveladas em relação aos objetivos de ensinamentos da instituição. Esse desnivelamento na comparação produz uma tensão, trazendo a informação de que as crianças índias poderiam resistir ao esquecimento ao usar a luz do passado para iluminar as marcas atuais das transições em suas vidas.

Em uma teoria da tensão, a percepção de uma semelhança entre duas ideias é indispensável para se instaurar o sentido metafórico na nova pertinência do enunciado. A comparação auxilia a redução de desvio, restabelecendo a compatibilidade entre dois diferentes domínios de sentido, por exemplo, entre categorias de tempo e categorias de espaço no Convento, ou entre o espaço e as vidas que ocupam esse espaço. A nova pertinência surge, segundo Ricoeur, do “tipo de ‘proximidade’ semântica que se estabelece entre os termos a despeito de sua ‘distância’. Coisas que até então estavam ‘afastadas’ imediatamente aparecem como ‘vizinhas’” (2005, p.297). A semelhança é a categoria lógica que torna possível a aproximação entre os “distantes”, na descrição de um pensamento sob os traços de outro. Segundo Ricoeur, na metáfora ocorre uma transação entre dois contextos diferentes, expressos em pensamentos determinados pelo domínio de sentido instaurado pela palavra e pela relação dessa palavra com todos os termos da frase. O fio condutor para restabelecer a compatibilidade entre os dois pensamentos desnivelados é a associação. Em *Rosa Maria*

²⁹ “Os metais enfeitados do banheiro, repulsivos às freiras, foram trocados por boas torneiras simples, mas as banheiras e pias principescas, que custaria muito caro remover, permanecem, friamente corruptas”.

³⁰ “janelas de mica guardam e iluminam formas”; “pisos de mármore se transformam”; “metais enfeitados do banheiro enojam as freiras”; “banheiras e pias principescas permanecem friamente corruptas”.

Egípcia, um pensamento é descrito sob os traços de outro, aproximando Brasil e África apesar de sua distancia, na apresentação da floresta próxima à fazenda onde Rosa é escrava:

Olho meu balaio com satisfação. Repleto. Colhi abius, sapotis, mangas, um belo melão. Nenhum fruto roído por passarinho. Perfeitos. Experimento. Como um abiu. Aquele sapoti. Que prazer. Prazer é vida. Lavo minhas mãos num fio de água que corre perto de mim. Há tempo. [...] Eu, como escrava favorita de Dom Diogo, tenho regalias. Posso ir até a cachoeira e tomar um banho. Vou indo nessa direção, curtindo o canto dos bem-te-vis, canários-do-campo, maritacas e anus pretos. Entro na floresta. Minha mãe, Oyeomosan, quando eu nasci, também me deu um nome de pássaro: Xirico. É verdade que ela hesitou entre chamar-me de Bilo-Bilana, uma ave que só canta acompanhando o ritmo dos tambores, Xitotonguana, uma coisinha voadora, saltitante, ou Xirico, que é um passarinho amarelo de muito chilreio. Mas no meu Kenguelequezê, ou seja, o meu batismo com invocações à lua cheia, fiquei mesmo Xirico. Por isso estou sempre enrolada em capulanas cor de ouro, o pano típico das mulheres bem-nascidas do Benim e que me desce até o tornozelo. (MARANHÃO, 1997, p.24).

Por meio da memória, a personagem realiza a transposição de sentido entre o ambiente brasileiro e o africano. Na floresta, ao perceber as semelhanças, Rosa efetua a dinâmica da metáfora de descrever um pensamento brasileiro, do espaço que ocupado, sob os traços do pensamento africano, do espaço lembrado. Rosa, ao andar pela floresta, descreve o lugar a partir de características da fauna e flora brasileiras: “abius, sapotis, mangas, um belo melão”; “bem-te-vis, canários-do-campo, maritacas e anus pretos”. Os frutos compõem uma gama de tonalidades amarelas, acompanhadas do marrom do sapoti. O abiu e o sapoti são nativos da América do Sul, a manga é originária do sul e sudeste asiáticos, mas foi introduzida com sucesso no Brasil, em Angola, Moçambique e alguns países tropicais. O melão é originário do Oriente Médio, tendo sido introduzido em várias regiões do mundo. Seguindo as diferentes tonalidades de amarelo, os bem-te-vis apresentam barrigas amarelas, os canários-do-campo possuem ombros amarelos, acompanhados do verde das maritacas e da cor preta dos anus. Esses são passarinhos típicos da América Latina, com cantos característicos. Ao alegre colorido da floresta, eles acrescentam musicalidade. Ao vê-los, Rosa se lembra dos pássaros africanos de sua infância, Bilo-Bilana, Xitotonguana, Xirico. Em seu batismo africano, ela recebeu o nome de um desses pássaros: Xirico, que possui corpo amarelo e tem o costume de cantar muito.

Na floresta descrita acima, a tensão se forma entre o espaço coeso brasileiro e o espaço difuso das lembranças africanas. Mantendo o mesmo domínio de sentido, em “aves”, os diferentes pássaros mencionados pertencem a diferentes domínios espaciais e culturais. Apesar dessas diferenças, os pássaros convivem juntos na descrição, desenhando uma

aproximação da cultura africana com a brasileira, por meio de Rosa, em vez de uma substituição de um domínio cultural pelo outro. Rosa insere-se nessa aproximação, ao ocupar o espaço brasileiro de tons amarelos, com a vestimenta africana cor de ouro. Porém, o sentido da imagem desse trecho se destrói em razão dos termos usados por Rosa. Bilo-Bilana, Xitotonguana, Xirico e Kenguelequezê são termos do Moçambique³¹ e não de Benim, como ela diz ser seu local de origem. Mesmo em relação ao termo Benim, a referência é confusa. Benim é nome adotado em 1975 para o país localizado na parte antes conhecida como Costa dos Escravos. Na época de Rosa, o termo Benim nomeava o espaço de atuação do Império do Benim, local onde atualmente encontra-se a Nigéria. O Golfo do Benim recebeu essa denominação em razão do nome do antigo império, enquanto o país Benim foi nomeado a partir da denominação do golfo. Nenhuma dessas regiões dá origem ao vocabulário de Rosa, pois os termos utilizados são provenientes de Moçambique, tornando impreciso o local da ideia lembrada de África usada na percepção de semelhanças com a ideia vivida de Brasil.

A imprecisão da referência da lembrança não destrói o sentido do texto, como mostra o exemplo abaixo. Na descrição do espaço brasileiro habitado por Rosa em meio a suas lembranças, a ameaça dos animais selvagens brasileiros, jaguatirica e lobo-guará, é apresentada em semelhança à ameaça das leoas africanas, enquanto as grutas do caminho brasileiro recebem nomes moçambicanos. A tensão entre a origem moçambicana dos termos utilizados e a origem beninense das lembranças destruiria a elaboração da memória da personagem, no entanto, a memória em sua relação com o espaço brasileiro mantém-se significativa. Elaborada pelos sentimentos vividos por Rosa, a percepção de semelhanças fornece sentido à oposição entre o coerente espaço habitado, descrito na fauna e na flora, e o impreciso espaço africano lembrado. O restabelecimento do sentido metafórico está na própria personagem, que cria as relações de semelhança, fornecendo-lhes um caráter afetivo ligado à mãe e à avó. Rosa expõe seu sentimento em relação ao passado e ao presente, independente da irregularidade do espaço memorado:

Na picada que sigo há grutas. Várias grutas as quais eu chamo de variados nomes. Majumbo, que na África são tripas, dessas que servem para cozinhar; Timbila, que é nome de um instrumento musical no Benim; Xicatauana, porque essa gruta se parece com uma blusa justa, e assim por diante. Todas elas com entradas revestidas de samambaias e avencas. Quase sempre eu visito umas duas ou três. Há mistérios a desvendar. Sinto um leve arrepio. O que é que vem por aí? Será que alguma jaguatirica vai pular no meu colo? E se aparecer um lobo-guará? Minha avó, a rainha Derumo, sabia se defender

³¹ Lusofonia: plataforma de apoio ao estudo da língua portuguesa no mundo. **Glossário de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa**. Disponível em: <http://lusofonia.com.sapo.pt/glossario_africano.htm>. Acesso em: 21 ago. 2012.

das leas nas florestas do Benim, e me ensinou o que se deve fazer nesses casos de ataque de animais bravios. Claro que eu sei como me defender. (p.26).

A tensão do movimento entre Brasil e África é representada na imagem do baobá, árvore africana denominada por “imbondeiro” no vocabulário moçambicano. Caracterizado por troncos muito largos, o baobá possui a fama de viver por séculos, apesar de não ser possível determinar o tempo de vivência de um baobá por sua madeira não produzir anéis de crescimento. Há poucos baobás no Brasil, trazidos da África. Atualmente, a maior parte encontra-se em Pernambuco, onde Rosa vive como escrava no início do romance. O baobá traz em si mesmo a coexistência dos espaços brasileiro e africano, ao marcar a presença africana em solo brasileiro. Rosa, com suas lembranças, também marca a presença africana no ambiente brasileiro. Entretanto, há uma diferença entre a representação africana fornecida pelo baobá e aquela fornecida por Rosa. Apresentado na descrição abaixo, o festivo baobá, de candelabros e balões de enfeite, permanecerá no Brasil por muitos séculos, conservando-se no mesmo local, como firme representante africano. Rosa, ao contrário, caminhará pelo Brasil colonial, perdendo gradativamente suas referências africanas e a alegria festiva da floresta. A imagem da presença marcante do baobá marca a tensão da entre aproximação espacial realizada pelas memórias de Rosa e distância incontornável entre Brasil habitado e África das lembranças. Rosa descreve o baobá ao retornar à fazenda após seu passeio, em frente à casa-grande:

Chego à casa-grande, toda cercada de varandas. Admiro a bela manhã que se espalha por ali. O sol é suave e se derrama na relva macia. Sinto a frescura de umas chuvas caídas de noite. Do imbondeiro frondoso, pelos seus ramos, descem mixingas que por aqui se chamam pedúnculos e que sustentam bolas: as jimbungululas, ou seja, os frutos do imbondeiro. Muitas dessas bolas já estão arrebetadas, mostrando as suas entranhas cheias de pétalas bonitas e de estames e filamentos. No todo parece que vejo candelabros e balões de enfeite. (p.29).

Rosa aproxima Brasil e África por meio das semelhanças entre os dois locais, aproveitando seu conhecimento prévio de mundo para conhecer o novo mundo habitado através de comparações e contrastes. Compreendendo o mundo ao seu redor de forma metafórica, Rosa conhece o Brasil ao colocar um conhecimento novo sob os traços de um antigo. Com o processo metafórico de entendimento, Rosa constitui um novo mundo híbrido: nem totalmente Brasil, nem apenas África. O ato de colocar um pensamento pertencente a uma categoria classificatória sob os traços de um pensamento de outra categoria é considerado

pore Ricoeur como um “erro categorial”, um erro de classificação entre categorias. A respeito desse erro, Ricoeur afirma:

A ideia de erro categorial nos aproxima de nosso objetivo. Não se pode dizer que a estratégia da linguagem em ação na metáfora consiste em obliterar as fronteiras lógicas e estabelecidas com vista a aparecer novas semelhanças que a classificação anterior impedia de perceber? Dito de outro modo, o poder da metáfora seria o de romper uma categorização anterior a fim de estabelecer novas fronteiras lógicas sobre as ruínas das precedentes. (2005, p.303).

Com a percepção novas semelhanças, a metáfora transgride as fronteiras lógicas entre classificações, sem aboli-las totalmente. A manutenção das fronteiras classificativas em meio às novas semelhanças realiza-se devido ao “ver como” desencadeado pela metáfora. Vemos a passagem do tempo como os contornos iluminados nas paredes caídas da mansão. Vemos a manutenção da memória, a recusa em esquecer as mudanças impostas pela passagem do tempo, nas marcas das paredes e nos objetos que permanecem. Vemos a floresta brasileira como um espaço africano. Vemos a memória do local de origem como uma árvore grande e festiva, com frutos como balões de enfeite. O leitor tanto recebe o “ver como” em forma de experiência quanto o realiza em forma de um ato. A experiência ocorre quando um fluxo de imagens advém ao leitor. Já o ato é realizado quando o leitor ordena esse fluxo, empreendendo-se na elaboração textual ao encontrar significados para as imagens. Ao incluir o leitor na construção textual, “a experiência-ato do ‘ver como’ assegura a implicação do imaginário na significação metafórica”, segundo Ricoeur (2005, p.326).

Ao transgredir as fronteiras classificativas, o imaginário desvela uma nova dimensão da realidade. Sobre a implicação do imaginário na metáfora, Ricoeur salienta que é necessário “preservar a possibilidade de a metáfora não se restringir a suspender a realidade natural, mas de, ao abrir o sentido para o imaginário, ela o abrir também para uma dimensão da realidade que não coincide com aquela a que a linguagem ordinária visa sob o nome de realidade natural” (2005, p.322). A mansão, em *Paradise*, apresenta uma dimensão da realidade com tempo e espaço intimamente ligados, sem poderem ser separados em categorias absolutamente distintas. Mesmo se fossem separados em categorias distintas, uma para o tempo e outra para o espaço, a ordem classificativa de cada categoria seria transgredida tanto pela subversão da ordem cronológica, “ontem” e “cinquenta anos atrás” aparecem como simultâneos, quanto pela múltipla coexistência de espaços no mesmo local, formada pela coexistência da ocupação das freiras com a do primeiro proprietário. Em *Rosa Maria Egípcíaca*, o espaço também evita ser classificado de forma lógica, com o distante e

indeterminado espaço africano da lembrança atuando no espaço brasileiro por meio de Rosa e do baobá. A significação metafórica subverte o que a linguagem ordinária visaria descrever em termos de uma realidade natural de tempo cronológico e ocupações de espaço consecutivas. A metáfora suspende essa realidade designada como natural e sugere uma nova forma de entender a realidade.

Ao transgredir as barreiras das categorizações organizadas pela linguagem para compreensão do mundo, o enunciado metafórico reformula a referência. Como a referência primeira do discurso não se sustenta, ela é abolida para dar lugar a uma nova referência que reorganiza as categorias de classificação, apresentando um novo objeto referencial e uma nova dimensão da realidade. O novo objeto referencial surge da aproximação de referentes distantes realizada pelo jogo de semelhança, ao aproximar significações distantes. A visão do semelhante é produzida de maneira indireta no enunciado metafórico por meio do “ver como”, no processo de “ver um sob os traços do outro”. Para Ricoeur, a proximidade no sentido surge de uma proximidade entre os próprios referentes, ignorada até o momento de ser aclarada pela metáfora. A percepção dessa proximidade transforma o conhecimento sobre os referentes, projetando-os sob uma nova visão surgida com o deslocamento do erro categorial. Essa nova visão constitui, segundo Ricoeur, “indícios de que a linguagem não somente organizou de outro modo a realidade, mas também de que tornou manifesta uma maneira de ser das coisas que, graças à inovação semântica, é trazida à linguagem” (2005, p.365).

No universo dinâmico de inovação semântica, a interpretação hermenêutica surge como a opção para interligar a esferas do metafórico à do especulativo. Ricoeur apresenta o discurso como dinamizado por um jogo de atrações e repulsões, “sem que jamais esse jogo encontre o repouso em um saber absoluto que reabsorveria suas tensões” (2005, p.463). No jogo de tensões, o metafórico pode conviver com as interpretações racionalizantes do conceitual, sendo que a noção de experiência da linguagem sugerida pela metáfora pode mudar conceitos, a partir de uma atuação da imaginação. De acordo com Ricoeur, a imaginação realiza uma demanda em direção ao conceitual responsável pela constituição da metáfora, pois a metáfora torna-se viva ao “inscrever o impulso da imaginação em um ‘pensar a mais’ no nível do conceito” (2005, p.465).

A imaginação inscreve um “pensar a mais” conceitual nos romances *Paradise* e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz* por meio de metáforas espaciais. A metafórica constituição arquitetônica espacial nesses romances atinge a realidade histórica das sociedades norte-americana e brasileira, formulando-as além de categorias sociais pré-definidas. Referindo-se a

loais e períodos históricos específicos, os imaginados espaços ficcionais desvelam novas identidades sociais, trazendo à linguagem uma nova maneira de entender os discursos de origem de grupos sociais. Por meio de imagens arquitetônicas, as obras de “metaficção historiográfica” veem uma história social sob os traços de outra, a dos índios arapaho sob a dos negros descendentes dos escravos, como em *Paradise*, a de brasileiros sob a dos africanos escravizados, como em *Rosa Maria Egipcíaca*.

1.3 O espaço e o tempo subvertidos das vivências internas

Conforme disse Bakhtin, “o estudo da arte verbal pode e precisa superar o divórcio entre uma abordagem ‘formal’ abstrata e uma abordagem ‘ideológica’ igualmente abstrata” (1981, 259). Para mim, a ficção pós-moderna é a forma que melhor ilustra o valor de uma tentativa desse tipo. Sua autoconsciência quanto a sua forma impede qualquer eliminação do literário e do linguístico, mas sua problematização do conhecimento histórico e da ideologia atua no sentido de enfatizar a implicação do narrativo e do representacional nas estratégias que utilizamos para o estabelecimento de sentido em nossa cultura.

(Linda Hutcheon, 1991, p.232)³²

Considerando a importância do espaço no romance histórico, conferida pela problemática entre referente e espaço arquitetônico abordada na seção 1.1, a presente seção desta tese desenvolve a análise da composição espacial de *Paradise* e de *Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz*, com base nas explicações de Mikhail Bakhtin (2002) a respeito do cronotopo literário. Ambos os romances estabelecem relações de tempo e espaço de forma a subverter cronotopos tradicionais, criando diferentes imagens literárias de lar capazes de subverter histórias nacionais tradicionais. A subversão dos cronotopos detalhada nesta seção aprofunda a compreensão de como se realiza a característica formal da “metaficção historiográfica” de sempre trabalhar “dentro das convenções a fim de subvertê-las”, conforme mencionado por Linda Hutcheon (1991, p.22, grifo da autora).³³ Após considerações breves a respeito da definição de cronotopo desenvolvida por Bakhtin, esta seção apresenta a análise de três cronotopos subvertidos, o Convento, o Forno e Ruby, em *Paradise*, e três cronotopos

³² As Bakhtin once put it: “the study of verbal art can and must overcome the divorce between an abstract ‘formal’ approach and an equally abstract ‘ideological’ approach” (1981, 259). Postmodern fiction is the form that, for me, best illustrates the value of such an attempt. Its self-consciousness about its form prevents any suppression of the literary and linguistic, but its problematizing of historical knowledge and ideology work to foreground the implication of the narrative and the representational in our strategies of making meaning in our culture. (Linda Hutcheon, 1988, p.183).

³³ “within conventions in order to subvert them” (HUTCHEON, 1988, p.5, grifo da autora).

subvertidos em *Rosa Maria Egipciaca*, no conjunto de floresta e engenho, na cidade de Vila Rica e no quarto da escritora. Cada um desses cronotopos elabora uma imagem de lar explicada em detalhes adiante, na seção 2.3. Para o entendimento dessas imagens de lar é necessário, antes, conhecer o funcionamento de cada cronotopo tal como explicado abaixo na presente seção. A subversão de tempo e espaço nos cronotopos dos dois romances acontece por meio de processos metafóricos, de transgressão entre categorias de pensamento de tempo cronológico e espaço cartesiano, originados da caracterização temporal e espacial feita a partir das vivências internas das personagens, em vez de composições externas de controle temporal e organização espacial. O processo metafórico de dupla referência na linguagem ficcional em conjunto com uma caracterização arquitetônica espacial consegue retomar o histórico na imaginação literária, na forma da “história compartilhada” entre povos distantes que compartilham semelhantes vivências internas subjetivas.

As construções metafóricas de relações de tempo e espaço históricos reconceituam a história a partir de vivências internas, nos romances *Paradise* e *Rosa Maria Egipciaca da Vera Cruz*. Em ambos os romances, as dimensões de tempo e espaço são reconfiguradas por metáforas de diferentes lares constituídos a partir de vivências internas das personagens. Para compreender as diferentes noções de lar apresentadas, é preciso apreender a interligação fundamental de tempo e espaço na literatura, denominada como “cronotopo” por Mikhail Bakhtin (2002). Espaço e tempo configuram-se mutuamente no cronotopo, sendo um indissociável do outro.

O cronotopo constrói a imagem dos acontecimentos, produzindo um conjunto de imagens cronotópicas a partir do qual a linguagem assimila a realidade temporal. Os cronotopos correspondem ao espaço onde o enredo se desenvolve, configurando-se como centros organizadores dos acontecimentos fundamentais do romance. Por isso, eles conseguem gerar o enredo, fazendo o tempo apresentar um caráter sensivelmente concreto. De acordo com Bakhtin, o espaço cronotópico dá forma ao tempo “graças justamente à condensação e concretização espaciais dos índices do tempo – tempo da vida humana, tempo histórico – em regiões definidas do espaço” (2002, p.355). Como o cronotopo materializa o tempo no espaço, Bakhtin afirma que todos os “elementos abstratos do romance – as generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e dos efeitos, etc. – gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e de sangue, se iniciam no caráter imagístico da arte literária” (2002, p.356). Por meio das imagens literárias

cronotópicas, os momentos essenciais da realidade são introduzidos no plano artístico, conforme explica Bakhtin.

As imagens cronotópicas assemelham-se às imagens metafóricas por formularem um novo entendimento do mundo em processos de “ver” um pensamento “como” o outro, destruindo vizinhanças habituais das ideias a partir de reflexões abstratas. Bakhtin (2002) defende que a reflexão abstrata é possível apenas pela expressão espaço-temporal realizada pelos cronotopos, enquanto Paul Ricoeur (2005) atribui a prática da reflexão abstrata a um jogo entre o discurso poético e o discurso especulativo, no qual a experiência de linguagem proporcionada pela metáfora opera em conjunto com a interpretação racionalizante especulativa. A reflexão abstrata em cronotopos é exposta por Bakhtin nas insólitas amplidões produzidas pela distorção das perspectivas espaciais e temporais nos romances de François Rabelais. Essa distorção compõe a essência do método literário de Rabelais em destruir os laços habituais entre as ideias, para a criação de vizinhanças inesperadas. Embora Bakhtin não denomine essa distorção como processo metafórico, a explicação de seu funcionamento é similar ao funcionamento da metáfora:

Era preciso destruir e reconstruir todo este falso quadro do mundo, romper todas as falsas ligações hierárquicas entre as coisas e as ideias, eliminar todas as camadas intermediárias que as separavam. Era necessário libertar todas as coisas, permitir que entrassem numa combinação livre [...]. Era necessário criar novas vizinhanças entre as coisas e as ideias, correspondentes à natureza delas, era preciso justapor e reunir o que fora falsamente desunido e afastado, e também separar o que fora falsamente reunido. Com base nessa nova vizinhança, devia surgir um novo quadro do mundo, penetrado por uma necessidade interior verdadeira. (2002, p.284).

O objetivo de desenhar um novo quadro de mundo em distorções literárias é compartilhado pela obra de Rabelais e os romances históricos contemporâneos. Para alcançar uma nova maneira de ver o mundo, necessária com a gradual ineficiência da forma antiga, Rabelais relacionou a percepção de espaço com a percepção de tempo, colocando uma sob a forma da outra de maneira inusitada. Ao viver a decomposição da visão de mundo medieval, Rabelais aspirou reunir o mundo que se desagregava sobre uma nova base material. Ele buscou na literatura uma nova forma de tempo e uma nova relação entre tempo e espaço que correspondessem à nova percepção de mundo. Os romances históricos contemporâneos também realizam a subversão das relações entre espaço e tempo em busca de uma nova percepção de mundo. No lugar de insólitas amplidões, são formuladas imagens cronotópicas para subverter, em vivências internas, os cenários geográficos exteriores utilizados na organização espacial e política do mundo. A vida interior das personagens configura a

cartografia e a temporalidade nas “metaficções historiográficas” de *Paradise* e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*.

1.3.1 O espaço afro-americano entre excêntrica inclusão e rígida exclusão

É Toni Morrison quem leva mais adiante, ou aprofunda, esse projeto ético e estético de “ver a natureza interior pelo lado de fora”.
(Homi Bhabha, 1995)³⁴

Em *Paradise*, Toni Morrison (1999) redescreve a realidade em um imaginário demandado pelo “pensar a mais” no nível do espaço habitado, ao criar cronotopos metafóricos originados em interiores subjetivos, onde encontram-se as raízes da “história compartilhada”. Os cronotopos originados de vivências internas constroem metáforas de lar fora de figurações de nacionalidade baseadas em cenários exteriores. As análises a seguir delineiam a organização espacial de *Paradise* na excentricidade do Convento, na rigidez do Forno e na movimentação da cidade de Ruby, a partir das relações criadas pelas personagens entre esses espaços. O Convento existe em uma posição geograficamente oposta ao grande Forno de tijolos localizado na entrada de Ruby. A partir da movimentação dos habitantes entre esses dois pontos realiza-se a elaboração das vivências em ambos os espaços. Da fixa rigidez estrutural e simbólica do Forno à fluidez espacial e temporal do Convento, as personagens vivem internamente suas esperanças, ânsias, desejos, traumas, tristes acontecimentos do passado comunitário e individual. O espaço em *Paradise* não existe pronto como simples cenário de atuação das personagens. Ao contrário, os lugares habitados formam-se em torno das vivências. Não é possível ao leitor entender a disposição geográfica de Ruby antes de conhecer as ações, pensamentos e sentimentos das personagens. É preciso depreender e vincular as vivências dispersas por toda a narrativa para encontrar a descrição espacial, uma vez que essa descrição não se oferece facilmente. O mapa seguinte, desenvolvido nesta pesquisa, ilustra a configuração de Ruby:

³⁴ “It is Toni Morrison who takes this ethical and aesthetic project of ‘seeing inwardness from the outside’ furthest or deepest” (Homi Bhabha, 1995).

Figura 1: mapa de Ruby - ilustração de Daniel Araujo.

1.3.1.1 A excentricidade do Convento

No cronotopo do Convento, a constituição da metáfora da luz do tempo nas paredes da mansão possibilita a reconfiguração do entendimento sobre o tempo e o espaço em relação à vivência interior subjetiva e ao espaço exterior ocupado. A luz atravessando as janelas de mica e modelando de sépia brilhante as mudanças na parede compõe a fluidez espacial e temporal do Convento, conforme apresentado na seção 1.2. Essa fluidez interliga tempo e espaço no cronotopo, transgredindo a ordem classificativa de cada um. A passagem do tempo deixa de ser cronológica, pois “ontem” e “cinquenta anos atrás” ocorrem simultaneamente. O espaço deixa de ser cartesiano, pois as marcas das diferentes ocupações da mansão coincidem, criando a coexistência de múltiplos espaços em um mesmo lugar. A coincidência de tempos e a coexistência de espaços reportam às vivências internas das garotas indígenas, presentes na descrição, aprendendo a esquecer seu passado. A nova percepção de tempo e espaço exposta pelo Convento apresenta uma imagem metafórica para as vivências internas das garotas submetidas a uma adaptação cultural que lhes obriga a abandonar suas origens.

A própria denominação “Convento” torna-se metafórica ao discrepar das finalidades do local, tanto de ensino quanto de esconderijo. Inicialmente, construída em um local afastado e isolado, a mansão deveria abrigar festas e esconder seu proprietário dos olhos da polícia, por isso é descrita como “*embezzler’s folly*” (p.3).³⁵ A escola foi o segundo uso destinado à casa. Adquirida em um leilão estadual por uma instituição católica, a casa funcionou como escola-internato religiosa para garotas indígenas, dirigida por um grupo de freiras. O uso da mansão como escola também fracassou. Depois que as últimas garotas indígenas fugiram, as freiras continuaram tomando conta da casa, esperando serem transferidas para outros postos. Mesmo nesse período, a mansão não era um convento. Todas as freiras foram transferidas, exceto Mary Magna que permaneceu na casa sob os cuidados de Consolata. Connie, como era chamada, foi levada aos Estados Unidos, ainda criança, após ter sido, de certo modo, adotada por Mary Magna, quando esta trabalhava no Brasil. A mansão recebe a denominação de Convento porque as personagens a classificam a partir de uma transgressão de categorias de imóveis e de organizações religiosas. Assim como Connie, a moradora mais antiga do Convento, lembra:

³⁵ “capricho de um bandido”. Embora a edição *Paraíso*, da Cia. das Letras, de 1998, apresente “*embezzler’s folly*” como “capricho de um bandido”, é importante ressaltar a inadequação desses termos em português para a descrição do Convento. *Folly*, como será explicado adiante, indica um tipo específico de construção bizarra, além de significar loucura, atitude insensata. *Embezzler* significa fraudador, não se trata de um criminoso qualquer, mas de um sujeito com habilidades para ludibriar as pessoas, alguém com capacidade de elaborar algo de aparência enganosa.

In white letters on a field of blue, a sign near the access road read CHRIST THE KING SCHOOL FOR NATIVE GIRLS. Maybe that was what everybody meant to call it, but in Consolata's living memory only the nuns used the proper name – mostly in prayer. Against all reason, the students, the state officials and those they encountered in town called it the Convent. (p.224).³⁶

A placa com o nome oficial da escola participa da imagem metafórica da capacidade do Convento em acumular marcas do passado, ao ser coberta por um papelão de anúncio dos itens vendidos pelas freiras para seu sustento. Com o passar dos anos e a diminuição gradativa da quantidade de alunas, as freiras encontraram meios de se sustentar e preservar a instituição mantenedora da falência: *“They made sauces and jellies and European bread. Sold eggs, peppers, hot relish and angry barbecue sauce, which they advertised on a square of cardboard covering the faded blue and white name of the school”* (p.241).³⁷ As cores desbotadas do nome pouco utilizado marcam tanto a passagem do tempo quanto a etapa da história da mansão como escola. O aviso escrito em papelão anuncia as novas atividades das freiras, cobrindo, sem apagar, o nome desbotado da escola desativada. Provisório e informal, o papelão encobre a placa, duradoura e oficial. Assim como o nome na placa, a função escolar esvaneceu à medida em que as garotas fugiam do internato e o Estado não reenviava o mesmo número de novas alunas, porque preferia enviá-las a escolas protestantes. Nessa imagem da placa encoberta, coexistem as ocupações da casa como internato e como venda de comida natural e caseira.

A coexistência de múltiplas ocupações caracteriza a hibridação do Convento nos objetos contrastantes preservados. Por ter sido feita para entreter convidados em festas sensuais, a maior parte da decoração da mansão é descrita com um vocabulário erótico (*“female-torso candleholders”*; *“nipple-tipped doorknobs”*; *“brass male genitalia”*).³⁸ O formato da mansão é descrito com um vocabulário bélico (*“cartridge”*; *“deadly point”*; *“bullet's tip”*; *“flat end of ammunition”*).³⁹ Acrescenta-se à descrição a localização da mansão, situada na ponta de um estado norte-americano que possui os contornos de uma arma de fogo

³⁶ “Uma placa perto da estrada de acesso dizia, em letras brancas sobre fundo azul: ESCOLA CRISTO REI PARA MENINAS NATIVAS. Talvez fosse assim que todo mundo deveria chamar a escola, mas na memória viva de Consolata só as freiras usavam o nome certo, principalmente em orações. Sem nenhuma razão, as alunas, os funcionários estaduais e todos os que encontravam na cidade chamavam o lugar de Convento.” (MORRISON, 1998c, p.258).

³⁷ “Elas faziam molhos e geleias e pão europeu. Vendiam ovos, pimenta, molho picante e molho de churrasco apimentado, que anunciavam num quadrado de papelão cobrindo a velha placa azul e branca com o nome da escola” (p.277).

³⁸ “candelabros em forma de torso de mulher”; “maçanetas em forma de seios”; “genitália masculina de latão”.

³⁹ “projétil”; “curva mortal”; “ponta da bala”; “lado chato da munição”.

(“*the muzzle of a state shaped like a gun*”, p.16).⁴⁰ Belicosidade e erotismo são ideias opostas a uma concepção de Convento. Não obstante, essas duas características coexistem com a implantação da escola de ensino religioso. Ao longo dos anos, após o fracasso da escola, Connie acolhe na mansão garotas e mulheres que acidentalmente encontram Ruby e o Convento em suas errâncias pelo país. Enquanto Gigi, a segunda garota a aparecer na mansão, passeia e bisbilhota os cômodos em seu primeiro dia, surge a descrição complementar que apresenta o erotismo e a belicosidade da casa:

Fright, not triumph, spoke in every foot of the embezzler's mansion. Shaped like a live cartridge, it curved to a deadly point at the north end where, originally, the living and dining rooms lay. He must have believed his persecutors would come from the north because all the first-floor windows huddled in those two rooms. Like lookouts. [...] Except from the bedrooms no one in the house could see the sun rise, and there was no vantage point to see it set. The light, therefore, was always misleading.

The four teaching sisters who moved into his house when it was offered for sale at a pittance diligently canceled the obvious echoes of his delight but could do nothing to hide his terror. [...]

[Gigi] immediately recognized the conversion of the dining room into a schoolroom, the living room into a chapel; and the game room alteration to an office – cue sticks and balls, but no pool table. Then she discovered the traces of the sisters' failed industry. The female-torso candleholders in the candelabra hanging from the hall ceiling. The curls of hair winding through vines that once touched faces now chipped away. The nursing cherubim emerging from layers of paint in the foyer. The nipple-tipped doorknobs. Layabouts half naked in old-timey clothes, drinking and fondling each other in prints stacked in closets. A Venus or two among several pieces of nude statuary beneath the cellar stairs. She even found the brass male genitalia that had been ripped from sinks and tubs, packed away in a chest of sawdust as if, however repelled by the hardware's demands, the sisters valued nevertheless its metal. Gigi toyed with the fixtures, turning the testicles designed to release water from the penis. She sucked the last bit of joint – Ming One – and laid the roach on one of the alabaster vaginas in the game room. (p.71/72).⁴¹

⁴⁰ “cano de um estado em forma de arma” (p.27).

⁴¹ “Medo, não triunfo, era o que dizia cada metro da mansão do ladrão. Contruída como um projétil vivo, fazia uma curva mortal na ponta norte, onde, originalmente, ficavam as salas de estar e de jantar. Ele devia achar que seus perseguidores viriam do norte, porque todas as janelas do primeiro andar se agrupavam nessas duas salas. Como vigias. [...] A não ser pelos quartos, ninguém na casa podia ver o sol nascer, e não havia nenhum ponto especial para vê-lo se pôr. A luz, portanto, era sempre enganosa.

As quatro freiras professoras que se mudaram para a casa quando foi colocada à venda, por uma ninharia, empenharam-se em anular os ecos óbvios do prazer dele, mas não conseguiram esconder seu terror. [...]

[Gigi] Percebeu imediatamente que a sala de jantar tinha sido transformada em sala de aula, a sala de estar em capela, e a sala de jogos em escritório, com os tacos e as bolas ainda lá, mas sem mesa de bilhar. Depois, descobriu os traços do fracassado empenho das irmãs. Os candelabros em forma de torso de mulher pendurados no teto do saguão de entrada. Os cachos de cabelo enrolados nas vinhas que antes tocavam rostos agora arrancados. O querubim atento emergindo de camadas de tinta no saguão. As maçanetas em forma de seios. Vagabundos seminus em roupas antigas, bebendo e se acariciando em gravuras enfiadas em armários. Uma ou duas Vênus entre várias outras peças de esculturas nuas, debaixo da escada do porão. Ela chegou a encontrar até a genitália masculina de latão que tinha sido arrancada das pias e banheiras, embrulhada e escondida dentro de uma caixa de serragem, como se, embora recusassem as exigências do objeto, as irmãs

O vocabulário bélico anuncia um ataque, também anunciado por uma impertinência semântica. Há na citação acima a metáfora construída a partir da impertinência semântica instaurada por *“fright spoke in every foot of the mansion”*.⁴² A impertinência semântica estabelece-se pelo verbo *“speak”*, que não pode ser usado no sentido literal em relação ao sujeito *“fright”*: o medo não é capaz de falar. O restabelecimento da pertinência semântica apoia-se no termo *“echoes”* em *“the obvious echoes of his delight”*.⁴³ Embora *“echoes”*⁴⁴ possa assumir neste enunciado uma de suas acepções figuradas comumente aceitas, de *“an effect that continues after its cause has ceased”*,⁴⁵ ele pode também assumir a acepção de *“a repetition of sounds, produced by the reflexion of the sound-waves a sound heard again near its source after being reflected”*.⁴⁶ Como apenas os ecos óbvios foram cancelados, há outros ecos ainda presentes na casa. A acepção de “eco” como “som” liga-se à ideia de que o medo fala dentro da casa. Uma pessoa poderia ouvir o “grito” da casa a respeito de um ataque iminente, mesmo se não pudesse ver os indícios desse ataque em razão da fraca luz duvidosa (*“light was always misleading”*). A pertinência semântica é restabelecida pela tensão entre não poder “ver” os indícios de um ataque iminente mas poder “ouvir” o aviso da casa a respeito deste ataque.

O aviso da casa é ignorado pelas moças ao se instalarem na mansão, porque elas prestam atenção apenas aos indícios de que aquele é um lar. Gigi acredita existir um tesouro dentro de uma caixa, presa ao chão, embaixo da banheira de um dos banheiros. Ela permanece na mansão e a reconhece como lar em razão da possibilidade de riqueza oferecida por esse suposto tesouro. Para Mavis, lar é onde estão seus bebês gêmeos Mearl e Pearl, que morreram sufocados dentro de seu carro alguns meses antes de ela encontrar o Convento e Connie: *“Here in the kitchen she felt safe; the thought of leaving it disturbed her. (...) Left alone Mavis expected the big kitchen to lose its comfort. It didn’t. In fact she had an outer-rim sensation that the kitchen was crowded with children – laughing? singing? – two of whom*

ainda valorizassem o metal de que era feito. Gigi brincou com as torneiras, girando os testículos, que soltavam água pelo pênis. Aspirou o último pedacinho da bagana, Ming One, e largou a ponta em uma das vaginas de alabastro da sala de jogos. (p.87/88).

⁴² “o medo falava em que cada metro da mansão”.

⁴³ “os ecos óbvios do prazer dele”.

⁴⁴ echo, n.

Oxford English Dictionary - Second edition, 1989; online version June 2012. Oxford University Press.

<<http://www.oed.com.myaccess.library.utoronto.ca/view/Entry/59326?isAdvanced=false&result=1&rskey=ccJfDZ&=>>; accessed September 17, 2012.

⁴⁵ “efeito que continua após o fim de sua causa”.

⁴⁶ “uma repetição de sons, produzida pela reflexão de ondas sonoras; um som produzido novamente próximo à sua fonte após ter sido refletido”.

were Mearl and Pearl” (p.41).⁴⁷ Para Pallas, traída pelo namorado e estuprada na estrada quando fugia da casa de sua mãe, “*The whole house felt permeated with a blessed malelessness, like a protected domain, free of hunters but exciting too*” (p.177).⁴⁸ O lar para Pallas torna-se um lugar sem homens e, por isso, seguro.

Cada uma das moças leva ao Convento sua ideia de lar. A mansão inclui as diferentes expectativas de lar e as faz coexistir, da mesma forma como faz coexistir as marcas do passado. Em princípio, nada na mansão foi feito para estabelecer um lar, pois ela deveria ser um esconderijo luxuoso hedônico ou uma escola para afastar garotas de suas origens. Contrariando as finalidades iniciais da mansão, a hibridação entre as expectativas das moças faz desse um possível lugar de encontro de múltiplas noções de lar. Os sentidos literais de fortaleza e de internato ficam em ruínas diante do novo sentido de lar estabelecido pelas garotas. Com os vários processos de mudança, a mansão gradualmente assume um novo sentido, conseguindo, no entanto, manter intactas suas características gerais.

Como conjunto híbrido de diferentes expectativas femininas de lar, o Convento subverte o cronotopo do castelo, tradicional concretizador do tempo histórico nas narrativas. Por conter traços de ancestralidades ligadas à monarquia, o castelo fornece intensidade histórica à narrativa, segundo Bakhtin. O Convento também preserva a história, nas paredes, na luz, nos objetos, mas de forma subversiva em relação ao cronotopo do castelo, pois ele não guarda a história de uma família nobre, não serve como espaço de moradia de gerações da mesma família, e não representa a posse de bens de seus moradores. Em vez de serem valores hereditários como no castelo, as marcas das ocupações passadas do Convento permanecem no presente como resistência, pois sinalizam o fracasso das tentativas de eliminá-las. A resistência da história no Convento subverte a preservação histórica figurada pelo cronotopo do castelo, recorrente, na Inglaterra no fim do século XVIII, como fusão de indícios espaciais e temporais em um tempo histórico que, segundo Bakhtin:

por sinal é histórico no exato sentido da palavra, ou seja, o tempo do passado histórico. O castelo é o lugar onde vivem os senhores feudais (por conseguinte, também as figuras históricas do passado), as marcas dos séculos e das gerações estão depositadas sobre as várias partes do edifício, no mobiliário, nas armas, na galeria de retratos dos ancestrais, nos arquivos de família, nas relações humanas específicas da sucessão dinástica, da transmissão dos direitos hereditários. Enfim, as lendas e as tradições

⁴⁷ “Aqui na cozinha sentia-se segura; a ideia de sair dali a incomodava. [...] Ao ficar sozinha, Mavis achou que a grande cozinha ia perder o seu ar de conforto. Mas não. Na verdade, tinha uma vaga sensação de que a cozinha estava cheia de crianças, rindo? cantando?, e que duas delas eram Mearl e Pearl” (p.55).

⁴⁸ “A casa inteira parecia permeada por uma ausência de masculinidade, como um domínio protegido, livre de caçadores, mas excitante também” (p.206).

revivem, pelas recordações dos acontecimentos passados, todos os recantos do castelo e das cercanias. (2002, p.351).

O Convento, além de concretizar o tempo histórico de modo subversivo, também constitui o centro gerador do enredo em *Paradise*. O desenrolar da narrativa parte da problemática formada pela combinação entre a proximidade do Convento a Ruby e a excentricidade de suas moradoras. Dentro do Convento, a narrativa tem início com o ataque dos homens de Ruby contra as cinco moças da excêntrica mansão. Mesmo o formato arquitetônico do Convento constitui uma excentricidade, sendo classificado como “*folly*”,⁴⁹ com seu contorno de cartucho de bala de revólver, com suas janelas e entradas inconventionais. A denominação “*folly*” indica tanto o tipo de estrutura arquitetônica extravagante e exagerada, feita principalmente na Inglaterra, no século XVIII, “*a costly structure considered to have shown folly in the builder*”,⁵⁰ quanto o sentido de “*unwise conduct*”,⁵¹ avaliando como desastrosa a decisão do fraudador em construir essa mansão. A excentricidade do Convento configura-o como um território sem regras. O interior da mansão é desregrado, pois os cômodos mudam de configuração e de função ajustando-se ao ritmo de seus moradores, assim como é desregrada a vida das cinco últimas moradoras, segundo os padrões dos habitantes de Ruby, como também tempo e espaço deixam de ser regradados cronológica e cartesianamente na configuração do Convento. O centro gerador do enredo de *Paradise* concretiza a história de modo subversivo e desregrado, a partir de vivências interiores de mulheres marginalizadas.

1.3.1.2 A rigidez do Forno

A entrada de Ruby é marcada, ao sul, por um grande Forno de tijolos, representativo de um lar pré-estabelecido. O Forno possui as características que os *New Fathers* gostariam de atribuir a Ruby, porque desejam viver em uma cidade perfeita e sem falhas: “*huge*”, “*flawlessly designed*”, “*each brick perfectly pitched*”,⁵² como mostra a citação abaixo. Os estimados ancestrais da comunidade, chamados *Old Fathers*, construíram o Forno para produção de refeições às famílias que se ocupavam com a construção da cidade de Haven, após a Corrida por Terras em Oklahoma, em 1889. Descendentes dos *Old Fathers*, os ricos

⁴⁹ folly, n.1

Oxford English Dictionary - Second edition, 1989; online version June 2012. Oxford University Press.

<<http://www.oed.com.myaccess.library.utoronto.ca/view/Entry/72576?rskey=zIPAfC&result=1&isAdvanced=false>>; accessed September 17, 2012.

⁵⁰ “uma construção dispendiosa que se mostra como um desatino do construtor”.

⁵¹ “conduta insensata”.

⁵² “imenso”; “projetado sem falhas”; “cada tijolo assentado com perfeição”.

homens de Ruby se intitulam *New Fathers* por terem feito o ato heroico de montar sua própria cidade. Eles saíram de Haven e ergueram Ruby como forma de manter os ideais comunitários de seus avós. Na mudança, desmontaram o Forno e o transportaram para ser reconstruído na nova cidade como símbolo de um local onde as pessoas devem ser como os tijolos idênticos e encaixados perfeitamente, todo mundo igual, raça pura, agindo de maneira igual, dentro de regras estritas. As características do Forno, descrito abaixo, são apresentadas por Arnold Fleetwood, um dos *New Fathers*:

*An Oven. Round as a head, deep as a desire. Living in or near their wagons, boiling meal in the open, cutting sod and mesquite for shelter, the Old Fathers did that first: put most of their strength into constructing the huge, flawlessly designed Oven that both nourished them and monumentalized what they had done. When it was finished – each pale brick perfectly pitched; the chimney wide, lofty; the pegs and grill secure; the draft pulling steadily from the tail hole; the fire door plumb – then the ironmonger did his work. (p.6/7).*⁵³

A função do Forno mudou entre Haven e Ruby, de preparo de alimentos a monumento social. A comunidade de Haven organizava horários de refeição, batismos, encontros, em torno do Forno. Geograficamente, ele constituía o centro de Haven; ao chegar à ponta sul de Ruby, ele já tinha perdido a serventia de preparar refeições e acolher encontros. Na década de 1950, com a transformação da organização doméstica, cada casa possuía seu próprio forno e não dependia mais da produção comunitária de refeições. Desprovido de utilidade prática, o Forno tornou-se um monumento para os *New Fathers*, representando a história de heroísmo oficial dos *Old Fathers*. Unânime entre os patriarcas, o valor de monumento do Forno é bem menos prezado entre as mulheres de Ruby, como pode-se perceber pela forma que Soane, esposa de Deacon, lembra a mudança do Forno para Ruby:

*Minus the baptisms the Oven had no real value. What was needed back in Haven's early days had never been needed in Ruby. [...] Unlike at Haven's beginning, when Ruby was founded hunting game was a game. The women nodded when the men took apart, packed, moved and reassembled it. But privately they resented the truck space given over to it – rather than a few more sacks of seed, rather than shoats or even a child's crib. Resented also the hours spent putting it back together – hours that could have been spent getting the privy door on sooner. (p.103).*⁵⁴

⁵³ “Um Forno. Redondo como uma cabeça, fundo como o desejo. Morando dentro ou em volta de carroças, cozinhando ao ar livre, cortando barro e algarobeira para construir abrigos, os Velhos Patriarcas fizeram aquilo primeiro: empenharam toda a sua força em construir o imenso Forno, projetado sem falhas, que ao mesmo tempo os alimentava e monumentalizava o que haviam feito. Quando ficou pronto, cada tijolo claro assentado com perfeição, a chaminé larga, ampla, os prendedores e a grelha bem firmes, o ar circulando bem pelo respiradouro dos fundos, a boca de fogo instalada, então o ferreiro fez a sua obra” (p.15).

⁵⁴ “Sem os batismos, o Forno não tinha valor real. O que era necessário nos velhos dias de Haven nunca fora necessário em Ruby. [...] Ao contrário do início de Haven, só se caçava por esporte quando Ruby foi fundada. As mulheres concordaram quando os homens desmontaram, empacotaram, mudaram de lugar e remontaram o

A reconstrução fiel do Forno compõe uma metáfora de lar intransigente em relação a novos conceitos. A imutabilidade de formato mostra o Forno como uma metáfora de lar pronta, pré-estabelecida pelos *New Fathers*, sem espaço para o encontro e convivência de múltiplas noções de lar. Os homens se apegaram ao Forno como um símbolo do grande feito de seus ancestrais de fundar a própria cidade, pois a fundação de Haven caracteriza-se como a grande vitória dos *Old Fathers* em relação a todos que os expulsaram de outras cidades, durante a Corrida por Terras. As famílias dos *Old Fathers* acreditavam que eram expulsas das cidades em formação no Estado de Oklahoma por serem de uma cor negra muito intensa, sendo indesejadas tanto nas cidades dos brancos quanto nas cidades dos negros. Ao fundar Ruby, os homens queriam manter o isolamento de suas famílias, longe de brancos, mulatos e mestiços, para manter para as gerações futuras, a pureza, a perfeição, a integridade de seus genes. Repetindo o feito de seus antepassados, os *New Fathers* mantêm a mesma ideia de lar puro e isolado, fixando-a no Forno remontado. A história da comunidade é cimentada nos tijolos do Forno, fincando a origem comunitária no território que ocupam, como se a rigidez do Forno fosse, na nova cidade, uma garantia de ligação com os antepassados.

O Forno subverte o cronotopo tradicional idílico, ao formular um símbolo vazio para a representação de um local ligado a gerações familiares passadas. Definido pela ligação secular de gerações a um mesmo lugar, o idílio é a criação de laços familiares limitados a um local determinado e a um círculo reduzido de pessoas íntimas. Bakhtin descreve que a “unidade de lugar do idílio se limita, na melhor das hipóteses, à casa *urbana*, familiar e ancestral, à parte *imóvel* da propriedade capitalista” (2002, p.339, grifo do autor). No romance idílico, a movimentação da personagem principal a leva de um mundo grande, estrangeiro, ao mundo pequeno, familiar e seguro. O Forno seria, para os *New Fathers*, a representação desse local familiar e seguro, ligado a várias gerações, porém apresenta-se como símbolo vazio de significado, pois foi arrastado para longe de seu local original, além de ser incapaz de representar cada indivíduo da comunidade. Embora o Forno prevaleça fisicamente como o grande monumento simbólico da vida em Ruby, ele indica mais as fraquezas do que as maravilhas da comunidade, por ser composto de elementos externos e impostos pelos *New Fathers*, em vez de ser composto a partir da vida interna de cada um dos moradores.

Forno. Mas na intimidade não gostaram do espaço todo que ele ocupou no caminhão, espaço que podia levar mais alguns sacos de grãos, ou leitões, ou mesmo um berço de criança. Não gostaram também das horas que eles gastaram remontando o Forno, horas que podiam ter sido usadas para colocar logo a porta da privada” (p.122).

1.3.1.3 A movimentação de Ruby

Localizada entre o Forno e o Convento, Ruby realiza-se nos movimentos de seus habitantes entre esses dois pontos. O Forno está na ponta sul, na entrada da cidade, enquanto o Convento localiza-se na direção oposta, ao norte. A partir do Forno, inicia-se a Central Avenue, pavimentada até o cruzamento com a St. Peter Street, última rua de Ruby, ao norte. A partir da St. Peter, a avenida continua em direção ao norte, tornando-se uma estrada de terra no caminho ao Convento. Quando Gigi chega à cidade, ela percebe essa disposição geográfica: “*Suddenly she was out of town. What the locals called Central Avenue just stopped, and Gigi was at Ruby’s edge at the same time she reached its center*” (p.67).⁵⁵ A arquitetura da cidade participa da oscilação entre o Forno e o Convento, produzida pelo movimento das personagens, como nesse trecho em que Deek observa Sweetie caminhando de Ruby ao Convento:

Central Avenue, three wide graded miles of tarmac, began at the Oven and ended at Sargeant’s Feed and Seed. The four side streets east of Central were named after the Gospels. When a fifth street was needed it was named St. Peter. Later on, as Ruby grew, streets were laid on the west side of Central, and although these newer streets were continuations of those on the east – situated right across from them – they acquired secondary names. So St. John Street on the East became Cross John on the west. St. Luke became Cross Luke. The sanity of this pleased everybody, Deek especially [...]. The woman Deek was watching seemed to be leaving Cross Peter Street and heading toward Sargeant’s Feed and Seed. But she did not stop there. Instead she was moving resolutely north, where Deek knew there was nothing for seventeen miles. (p.114).⁵⁶

Os habitantes de Ruby se movimentam entre a noção de lar singular e imutável do Forno e o ponto de encontro de múltiplas noções de lar do Convento. Ruby foi planejada seguindo uma restrita organização, de ruas paralelas cortando a avenida em linha reta originada no Forno, formando um território regrado, controlado, hierarquizado, assim como a vida de seus habitantes. O território sob o controle dos *New Fathers* é um dos extremos da

⁵⁵ “De repente, estava fora da cidade. O que os nativos chamavam de Central Avenue simplesmente acabava, e Gigi chegou ao limite de Ruby ao mesmo tempo que havia chegado em seu centro” (p.83).

⁵⁶ “A Central Avenue, cinco quilômetros de asfalto, começava no Forno e terminava na loja de Rações e Alimentos de Sargeant. As quatro travessas do lado leste da Central tinham os nomes dos evangelistas. Quando foi preciso abrir uma quinta rua, foi chamada de St. Peter. Mais tarde, quando Ruby cresceu, surgiram ruas do lado oeste da Central, e apesar de essas ruas mais novas serem continuações das ruas do leste, situadas bem na frente delas, adquiriram nomes complementares. E assim, St. John Street, no leste, virava Cross John do lado oeste. St. Luke virava Cross Luke. A integridade disso agradava a quase todo mundo, Deek em particular [...]. A mulher que Deek estava observando parecia estar saindo da Cross Peter Street na direção do armazém de Sargeant. Mas ela não parou lá. Em vez disso, continuou, resoluta, na direção norte, onde Deek sabia que não existia nada ao longo de quase trinta quilômetros” (p.134).

cidade. No outro, há o Convento, completamente fora dessas regras, configurado por sua excentricidade desregrada. Assim como na construção de toda metáfora existe a tensão entre o sentido em ruínas e o novo sentido que emerge, o Forno e o Convento estabelecem uma tensão de significados de lar, com Ruby ao meio.

Enquanto os *New Fathers* seguram os moradores de Ruby sob a ideia de lar como um lugar puro, imutável e único para todos, as moças do Convento os atraem para a ideia múltipla de lar, por sempre cuidarem de todos que caminham até lá em momentos de necessidade. Sweetie Fleetwood caminha até o Convento em um lapso nas suas obrigações diárias de cuidar de quatro crianças cronicamente doentes. Billie Dellia encontra no Convento abrigo após uma briga terrível com sua mãe. Arnette vai ao Convento quando está perdendo seu bebê, após ter forçado o aborto. Depois, ela volta, com a esperança de encontrar a criança ainda viva. Soane perde seu bebê em razão da cansativa caminhada até o Convento com o objetivo de interromper os encontros de seu marido Deacon com Connie. Menus é ajudado pelas moças do Convento durante um grave momento de embriaguez. O Forno, com sua metáfora de lar em torno da ideia de pureza, exclui grupos de pessoas que não se encaixam nas regras estabelecidas pelos *New Fathers*. O Convento passa por processos de hibridação e por isso é capaz de aceitar diferentes pessoas convivendo, com múltiplas noções de lar. A metáfora de lar do Convento é inclusiva, enquanto a metáfora de lar do Forno é exclusiva.

O movimento de moradores de Ruby aproxima os extremos, realizando a transgressão categorial entre as ideias de lar exclusiva e inclusiva. Espacialmente afastados quase trinta quilômetros, o sentido de lar do Forno e sentido de lar do Convento são transgredidos em um processo metafórico realizado pela movimentação de pessoas. Igual ao funcionamento da metáfora, o novo sentido de lar emerge do Convento a partir das ruínas do sentido de lar do Forno. O ataque dos *New Fathers* às moças conclui a destruição do sentido de lar do Forno, pois expõe as falhas na concepção da cidade, abalando sua base de sustentação, como mostra essa descrição do momento em que os moradores de Ruby descobrem o plano de ataque: “*Rain cascading off the Oven’s head meets mud speckled with grout flakes washed away from bricks. The Oven shifts, just slightly, on one side. The impacted ground on which it rests is undermined*” (p.287).⁵⁷ O fato de o Forno ter perdido sua utilidade inicial em Haven, no sentido literal, forma-se metaforicamente em relação ao Convento. No novo sentido de lar possibilitado pelo Convento, as origens pessoais são preservadas de maneiras mais eficazes do que o transporte dos tijolos do Forno por todo lugar. No Convento, o reconhecimento da

⁵⁷ “A chuva que cai em cascatas pelo topo do Forno atinge a lama pontilhada de flocos do reboco lavado dos tijolos. O Forno se inclina um pouquinho para o lado. O chão batido em que repousa está minado” (p.129).

história familiar desvincula-se da necessidade de repetir os feitos dos antepassados, compreendendo que diferentes gerações vivem em diferentes épocas, cada época exigindo diferentes atos de sobrevivência de sua geração. Sem carregar pesados tijolos, as moças conseguem formar noções de lar relacionadas não só com suas origens, mas também com o tipo de vida que elas encontram no Convento.

O movimento de ida e volta ao Convento, realizado pelos habitantes, difere do movimento unidirecional realizado pelos *New Fathers* em seu ataque. O planejamento para o ataque é feito no Forno. De lá, os patriarcas realizam um movimento em linha reta, sem volta, em direção ao Convento. O movimento de ida e volta dos habitantes reconfigura a significação de lar na comunidade, enquanto o movimento unidirecional pretende preservar o significado de lar sob a manutenção da regra, reta, direta, violenta, responsável por preservar as relações de poder. No território de controle hierarquizado dos *New Fathers*, não há espaço para as pessoas viverem fora das linhas de constrangimento. As paralelas ruas de Ruby pretendem controlar o movimento de seus habitantes dentro do domínio dos patriarcas, sem influência da vivência desregrada do Convento. As constantes idas e vindas dos moradores alteram essa cartografia ao mesclar as vivências acolhedoras do Convento às vivências violentas de controle social.

Ao reconfigurar espacialmente Ruby, os movimentos realizados por seus moradores subvertem o cronotopo da estrada, por alterar o espaço a partir da transformação nas possibilidades de vivência. Tradicionalmente, no cronotopo da estrada, a mudança do espaço resulta da movimentação da personagem a um novo local, com a configuração de um novo cenário. Ao sair de Ruby, ir ao Convento, e voltar a Ruby, o deslocamento dos moradores subverte o cronotopo tradicional porque altera a organização regrada espacial habitual, sem alterar o cenário, ao transformar as possibilidades habitáveis de lar. No cronotopo da estrada, a movimentação da personagem de um ponto a outro propulsiona a mudança do espaço e a passagem do tempo. Conforme os lugares mudam, com a chegada da personagem em novos locais, a passagem do tempo torna-se fisicamente marcada em cada mudança sofrida pela paisagem. Nesse caso, o leitor percebe a interação espaço-tempo em razão da movimentação da personagem. Em Ruby, em vez da alteração em novas paisagens, o espaço se forma a partir das transformações internas das personagens, e em vez da contagem dos minutos gastos no trajeto, a passagem do tempo decorre de acordo com a vivência de cada personagem, dependendo do motivo que a faz realizar o movimento entre cidade e Convento. O tempo deixa de ser universal e cronológico, enquanto o espaço deixa de ser externo e cartesiano, por

mais que os *New Fathers* se esforcem por criar um lugar de retas e traços precisos, com movimentos controlados. O cronotopo subvertido se realiza no processo metafórico de subversão do tempo e do espaço. Nessa subversão, as vidas dos habitantes de Ruby e do Convento se mostram, na formulação espacial, repletas de movimentos internos. As vivências internas dão forma ao espaço externo, subvertendo o cronotopo tradicional.

1.3.2 O espaço brasileiro entre lembranças africanas e criações literárias

Heloisa, a que no branco
da página acompanha
a fuga de uma palavra alada
e nos transporta no seu ritmo
(Carlos Drummond de Andrade, *Heloisa*⁵⁸)

Em *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, os cronotopos criados a partir das vivências das personagens redescrevem a realidade em imagens de uma reflexão abstrata que reconfigura parâmetros de identidade nacional. A organização espacial do Brasil colonial disposta por Heloisa Maranhão (1997) constitui o interior subjetivo das personagens. A composição de cenários exteriores é substituída pela configuração espacial das vivências de Rosa Maria. Do engenho de cana, na capitania de Pernambuco, em meio à Invasão Holandesa, às minas de Vila Rica, entre Aleijadinho e Tiradentes, Rosa vivencia a história colonial antes de se encontrar com a personagem da escritora, em um quarto, no século XX. A “história compartilhada” forma-se no romance de Maranhão, principalmente, na relação intrínseca entre a personagem da escritora e a personagem de Rosa Maria. Enquanto as moças dividem o Convento em Ruby, Rosa Maria e a escritora dividem o quarto por uma noite e a voz narrativa por todo o romance. Da floresta híbrida de elementos brasileiros e lembranças africanas, Rosa passa pelo difícil caminho até Minas Gerais, ambientado pela força das águas de um temível rio e grutas misteriosas. De um local a outro, Rosa perde gradativamente suas memórias. Em vez da hibridação inicial, o perigoso caminho leva Rosa a uma vivência exclusivamente brasileira. Ao chegar a Vila Rica, Rosa já se desfez de todos os elementos que a ligavam tanto ao seu espaço africano de origem quanto ao seu espaço brasileiro de moradia. Em Minas, a personagem não está conectada ao espaço da agitada e luxuosa Vila Rica. Nessa jornada, as transgressões metafóricas de tempo e espaço subvertem o cronotopo da estrada. A mudança de lugares não marca a passagem do tempo. Ela marca, antes, a transformação de Rosa em

⁵⁸ *Heloisa* é um poema de Carlos Drummond de Andrade presente na página de abertura de *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, dedicado à autora do romance, Heloisa Maranhão.

razão de seu movimento. Além disso, a passagem do tempo acontece de forma que o caminho até Minas não pode demarcar, pois há um intervalo de mais de um século entre a saída de Rosa de Pernambuco até sua chegada em Vila Rica. Sem sair do quarto, a escritora acompanha o movimento de Rosa pelo Brasil, movimentando-se também, mas em outro mundo, aquele criado por ela mesma para o romance. Os cronotopos subvertidos são explicados a seguir, na ordem em que Rosa os vivencia, primeiro o esboço de lar em Pernambuco, entre floresta e engenho, depois o esboço de lar em Minas Gerais, no caminho percorrido e na cidade de Vila Rica, finalmente a concepção espacial e temporal do quarto da escritora como lar conceitual.

1.3.2.1 A festividade da floresta e a produtividade do engenho

A alegre floresta brasileira de tons amarelos torna-se um espaço africano de lembranças, com a atuação da memória de Rosa, conforme explicado na seção 1.2. O equilibrado espaço da natureza contrapõe-se à imprecisão da memória, criando uma tensão metafórica que aproxima vivências de épocas diferentes e locais distantes. A infância com a presença confortante da mãe e da avó invade a vida adulta de Rosa, ajudando-a a compreender e traduzir o espaço brasileiro em relação ao espaço africano. As memórias complementam com movimento, som e alegria o espaço brasileiro, dando vida nova à floresta. Rosa integra-se à floresta, com sua roupa cor de ouro acompanhando o amarelo dos passarinhos e dos frutos, sendo responsável pela alteração do espaço brasileiro, ao ocupa-lo com suas lembranças. A alteração de espaço e de tempo acontece por meio da personagem, mas de forma subversiva ao cronotopo da estrada porque Rosa altera o espaço sem se movimentar. Configuração espacial e passagem temporal não se estabelecem pelo movimento da personagem a um novo local. A vivência interna da personagem constrói o espaço por meio do processo metafórico de ver o espaço brasileiro como o africano. O espaço deixa de ser lógico, pois África e Brasil coincidem apesar de sua distância, enquanto o tempo deixa de ser cronológico, pois a lembrança da infância une passado e presente.

Como imagem metafórica do cronotopo subvertido formulado pela floresta, aparece o baobá, árvore de longa vida, transferida da África ao Brasil. O baobá, por sua existência em solo brasileiro, aproxima África e Brasil, assim como Rosa aproxima os dois locais por atuação da memória. O baobá também desafia a passagem cronológica do tempo, pois vive por muitos anos, somando séculos de existência no presente. A imagem dessa árvore sintetiza a configuração espacial e temporal da floresta, em sua relação com a vida interior de Rosa.

Mesmo a alegria da floresta está representada no baobá, cujos frutos Rosa vê como balões de enfeite.

A alegria e o colorido da floresta são contrastados com a fixidez do espaço da fazenda de engenho. No engenho, o espaço é regrado, principalmente se comparado à floresta. Cada espaço da fazenda tem uma função específica no sistema de produção e exploração, organizado para máximo proveito lucrativo. Sem a alegria e o colorido da floresta, o engenho tampouco é preenchido pelas lembranças africanas. Rosa, ao descrevê-lo, não se encontra dentro deste espaço. Ela está à distância, olhando de fora, em oposição à descrição da floresta, onde Rosa se insere e atua. Na vivência de Rosa, o engenho opõe-se à floresta. Por isso, esses espaços configuram-se de maneira diferente na narrativa. Porém, no engenho, há uma marcação da floresta colorida de Rosa na permanência do baobá. A árvore fica próxima à casa-grande. Nesse espaço regrado, a árvore resiste como vivência da hibridação alegre entre África e Brasil na floresta de Rosa. Mesmo com a saída de Rosa para Minas, o baobá permanecerá nesse espaço. Sua função de representar o movimento, estando fixo, será mantida. Ele ficará para trás como representação de Rosa e permanecerá inalterável, enquanto Rosa se transformará em sua caminhada. A visão de Rosa sobre o engenho é descrita abaixo, quando a personagem volta à fazenda após colher frutos e visitar grutas:

Distingo, perfeitamente, daqui de cima, quase todo o engenho. Olha a senzala maior, o pomar, o galinheiro, a senzala menor, o açude, o curral, a porteira. Ali estão a roda do engenho e a sua casa de purgar. Eis o picadeiro, a casa da caldeira, o encaixotamento, a casa da farinha e a estrebaria. Sem dúvida, acolá, é o tanque de mel e a destilação, bem como a casa de bagaço e a ponte. Só não gosto de olhar o cemitério de escravos. (p.29).

O engenho impede a formulação de uma metáfora de lar para Rosa em Pernambuco. Enquanto a floresta, alegre, colorida, híbrida, acolhe Rosa, o engenho a intimida com suas seções utilitárias, principalmente o cemitério de escravos. Embora a floresta una vivências internas de Rosa em uma combinação festiva de períodos da vida e locais distantes, o engenho marca a situação de Rosa como escrava, submetida ao controle do violento sistema regrado de produção. Nessa situação, a floresta consegue apenas esboçar uma imagem de lar híbrido, com a subversão de expectativas de espaço e tempo na vivência interna de uma figura feminina marginalizada. O peso do controle regrado do engenho impede que a imagem de lar híbrido da floresta constitua uma metáfora de lar completa para Rosa, no período em que vive em Pernambuco.

1.3.2.2 A riqueza das minas

Cercada pela cor de ouro desde o início da narrativa, em sua roupa, nos passarinhos e frutos, Rosa alcança o ponto de cercar-se de ouro, em Vila Rica. Nesse ponto, a vida interna da personagem deixa de desenhar a presença do ouro que passa a se fazer presente por condições externas. A exterioridade dos componentes faz de Vila Rica outro esboço de lar, incapaz de formar uma metáfora completa de lar, apesar de se tratar do único momento da trajetória de Rosa no qual ela possui uma casa. A predominância da cor de ouro parece, inicialmente, apontar para uma configuração alegre do espaço. Porém, quando o ouro e suas riquezas se efetivam no espaço de Rosa, eles deixam de figurar alegria e participam da transformação negativa da personagem. Nesse momento, o ouro existente no espaço não resulta da vida interna de Rosa. Na floresta, o espaço é preenchido por tonalidades de cor amarela por meio das lembranças africanas de Rosa. Em Minas, são as condições externas que determinam a presença do ouro. Rosa vai para Minas em decorrência da morte de seu amante, o senhor de engenho, Dom Diogo Velho Cavalcanti de Albuquerque, que lhe alforria e deixa de herança uma mina de ouro em Minas Gerais. Para cuidar de sua herança, que também inclui uma casa em Minas, escravos e muito dinheiro, Rosa precisa partir de Pernambuco e se mudar para Minas.

Em Vila Rica, Rosa abandona de vez suas referências africanas e adota um estilo patriarcal de proprietária de terras. A vida de luxo conquista Rosa, dona de uma imensa mansão e de escravos para servi-la em casa e em sua mina de pedras preciosas, como mostra a seguinte descrição da cidade feita pela personagem, no momento de sua chegada: “Fico espantada com a riqueza da cidade de Vila Rica. Belas casas. Mulheres trajando o maior luxo, ruas limpas e calçadas com apuro, pontes, chafarizes, lojas e mais lojas vendendo o que há de mais fino no comércio. Fartura” (p.177). A descrição apresentada constitui uma das poucas descrições espaciais que aparecem no período em que Rosa vive em Vila Rica, cidade que se tornará Ouro Preto.

O encanto de Rosa pela vida em Vila Rica origina-se em lugares externos, sem relação às suas lembranças e vivências. Em vez das grutas, encontradas em Pernambuco e durante a viagem, em Minas, Rosa encontra uma igreja que chama sua atenção. Ornada com delicados detalhes decorativos, a igreja opõe-se à composição natural das grutas. Na descrição da igreja, a natureza deixa de compor fisicamente o espaço, tornando-se presente por meio de representações como a pintura de flores no teto, ou simplesmente mencionada como a referência feita aos bem-te-vis. Mesmo a encantando, o lugar é externo à Rosa e vazio de

fauna e flora, em contraste à caracterização da floresta. Suas lembranças e vivências não se relacionam a esse espaço, como retrata a descrição abaixo:

Quanto a mim, vou andando despreocupada. Descubro uma pequena igreja no meu caminho. // Entro. Admiro a beleza dos dois púlpitos, o chafariz da sacristia, as imagens das Três Pessoas da Santíssima Trindade e dos anjos que se veem no cimo do altar-mor. O teto me agrada. Todo em flores. Nunca vi teto de igreja tão bonito. Açucenas com hastes, caindo lânguidas como se estivessem prontas para serem amadas por nuvens de bem-te-vis. (p.197).

O distanciamento de Rosa em relação ao espaço que habita é indicado pelas poucas descrições espaciais de Minas Gerais no romance. Ela se desconecta simultaneamente de seu local de vivência e de seu local de origem. Ela começa a perder suas referências à origem africana no caminho a Minas. Ao chegar a Vila Rica, as referências deixam de existir internamente, colocando-se externamente na personagem do tio que Rosa encontra ao acaso. Em vez de um ambiente todo preenchido por lembranças, como a floresta, a memória sobre a África existe apenas no tio. Rosa não se relaciona com esse espaço como conseguia fazer em Pernambuco.

A gradual desconexão de Rosa de seus espaços de vivência acontece no movimento unidirecional de Pernambuco a Minas Gerais. Em comparação a *Paradise*, o movimento de Rosa assemelha-se mais ao movimento unidirecional, de resultado negativo, realizado pelos violentos patriarcas do que ao movimento constante de idas e vindas, de reconfiguração inclusiva do lar, realizado pelos moradores de Ruby. Na caminhada de Rosa em direção à negativa transformação, intensifica-se a gradual desconexão com os espaços de vivência a ponto de Rosa se desprender completamente do espaço. A caminhada acontece da fazenda de engenho a Vila Rica, sendo Rosa acompanhada pelo padre Xota-Diabos, Diop, seu amigo, e alguns dos escravos que ganhou de seus outros amantes, o Amigo Principal Nº 1 e o Amigo Principal Nº 2.

Entre Pernambuco e Minas, a transformação de Rosa em direção à catástrofe apresenta-se sob a metáfora do rio transformado em estrondosa cachoeira. padre Xota anuncia o rio em relação a Rosa, dizendo: “Você vai conhecê-lo, é claro, é de contrastes, modifica-se, muda de posição”. A fala do padre implica que Rosa será capaz de conhecer o rio porque possui as mesmas características de modificar-se, vivendo em posições contrastantes. A própria caminhada até Minas fará Rosa mudar de escrava à rica dona de mina de ouro. A mudança de Rosa liga a personagem às águas em movimento, assim como as lembranças e as roupas amarelas ligavam Rosa à floresta amarela. Ela está se movimentando, rapidamente, em direção a uma catástrofe. Até chegar em Minas, ela vai passar de rio à cachoeira, indo de

encontro à sua queda. Nesse trajeto, haverá um *dédalo* de ilhotas. *Dédalo*⁵⁹ pode assumir o significado de “cruzamento confuso de caminhos, labirinto”, ou o sentido figurado de “confusão, emaranhamento”. Contendo o *dédalo*, o rio anuncia que Rosa se perderá no mundo ricamente ornado para onde está indo. Embora padre Xota descreva o rio e a cachoeira como uma maravilha, ele também salienta a força e o perigo da correnteza. Nessa descrição, a natureza aparece fora de controle. Não há mais a natureza alegre, colorida e cantante da floresta. Aqui a natureza tem força própria e segue implacável seu percurso. Padre Xota também compara o assustador som da cachoeira ao anúncio de um terremoto. A possibilidade de um anúncio de mau presságio se concretiza com a morte de Diop nesse rio. A força ameaçadora da correnteza leva o amigo de Rosa embora. A descrição, apesar de fazer a cachoeira parecer linda, inclui a antecipação de uma desgraça causada por sua magnitude, como mostra a citação abaixo:

Ah! Você nem sabe, Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz, a lindeza que vai encontrar pelo caminho: uma cachoeira. Falo dela com imenso orgulho. É uma enorme massa líquida, rolando da vertiginosa altura, em fervilhante precipício. O estrondo repercute em prodigiosas distâncias. Parece que está anunciando um terremoto. O abismo troveja. Nuvens de espuma, cortadas por arco-íris permanente. Quem forma essa cachoeira extraordinária é um pequeno rio majestoso. Você vai conhecê-lo, é claro, é de contrastes, modifica-se, muda de posição. Antes de chegar à cachoeira o rio passeia por um *dédalo* de ilhas, ilhotas, recifes, pedras isoladas, e o todo é de encantador efeito. Súbito: acontece. A água do rio, na plenitude de sua força, apertada entre colossais muralhas graníticas, divide-se para o grande salto. São três gigantescos braços, mais um, se for o tempo da cheia, copiosos, independentes, se entrechocando no ar, projetando em todas as direções flocos, flechas, nevoeiros de água irisada, argêntea, diamantina. Mais tarde, o rio continua o seu curso e novamente se despenha, agora em cachoeiras menores, mas sempre fumegando, retorcendo-se desesperado, pulando, borbulhando, estourando como um bicho bravo em formidáveis rugidos. É uma beleza. Assombroso. Majestade, força, vigor estupendo. (p.129/130).

A relação metafórica de ver o rio como Rosa, e ver Rosa como o rio, constrói o espaço por meio da vivência da personagem. A força das águas define o espaço no movimento incontrolável do rio, em seus três ou quatro braços se entrechocando e resultando em uma queda inevitável. O tradicional cronotopo da estrada é subvertido por essa metáfora porque o espaço se altera com o movimento do rio, em vez de ser alterado pelo movimento de caminhada das personagens. A metáfora também subverte o tempo, pois a passagem do tempo relaciona-se ao curso descontrolado desse rio, em vez de ser concretizada pela caminhada.

⁵⁹ “*dédalo*”, Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa.3.ed. totalmente revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

Tempo e espaço são alterados por elementos da natureza, em vez de serem compostos pela movimentação das personagens de um ponto a outro.

Ao longo do caminho a Minas, Rosa perde sua capacidade de aproximar África e o Brasil espacialmente, como retrata a segunda imagem de baobá fornecida pela narrativa. Agora, em vez de classificá-lo pelo termo africano “imbondeiro”, como faz inicialmente, Rosa o chama de “baobá”. O uso do termo português para denominar a natureza indica o abandono das referências africanas. Repleto de passarinhos, como a floresta Pernambucana, o segundo baobá apresenta-se familiar a Rosa, porém marcado por uma aparência de árvore invertida, como se as raízes estivessem soltas para cima, em vez de conter a festividade de frutos parecidos com balões decorativos do primeiro baobá. O baobá do meio do caminho representa o distanciamento de Rosa de sua vida africana, com as raízes de origem também para cima, não mais fincadas ao solo. Assim como Rosa não é mais a mesma do começo da caminhada, em Pernambuco, esse baobá não é o mesmo do engenho. Sem decorar o espaço brasileiro com os balões africanos, esse baobá invertido representa a situação invertida causada pela ausência das referências africanas. O baobá continua a representar Rosa e sua relação com o Brasil nessa nova etapa, mas, tal como o imbondeiro, ele também ficará no mesmo lugar, enquanto ela seguirá caminho até completar a transformação de sua vida interna com o desligamento total de suas origens. Abaixo, a descrição do baobá segundo Rosa, ainda no meio de seu processo de separação entre África e Brasil:

Lá fora já amanhece devagarinho. Corro. Quanto tempo? Não sei. Encontro uma árvore. Seu tronco é gigantesco. Sua altura, formidável. No Benim tem essa árvore. É um baobá. Os africanos sempre dizem que essa árvore nasceu virada de cabeça para baixo. No seu bojo encontro insetos, casais de macaquinhos e um considerável número de pássaros. Dirijo-me a estes em todos os pios de todas as línguas de pássaros que eu conheço. Eles me respondem com muita cortesia. (p.156).

O trajeto de Pernambuco a Minas poderia configurar o cronotopo da estrada no romance, porém, a configuração espacial e temporal desse caminho viola as características tradicionais. Embora haja o movimento da personagem de um ponto a outro, a passagem do tempo não se concretiza em modificações da paisagem. A paisagem pouco muda durante o trajeto de Rosa, com raras descrições de locais entre o ponto de partida e o ponto de chegada. As poucas transformações do espaço não são suficientes para compor a impressão de que o tempo esteja passando. Todavia, Rosa deixa Pernambuco em meio à Invasão Holandesa, em algum momento entre 1644 e 1654, e chega a Minas a tempo de presenciar o início da organização da Inconfidência Mineira, no fim do século XVIII. A passagem de mais de cem

anos durante a caminhada não é demonstrada pelas mudanças físicas do espaço. O leitor só percebe a passagem de mais de um século quando Rosa procura por Aleijadinho e Tiradentes ao chegar a Vila Rica.

Vivendo em Minas, sem a justaposição de vidas africana e brasileira, Rosa torna-se agressiva ao seguir a definição de “cristão exemplar” apresentada por padre Xota. Empenhando-se para manter o templo livre de pecadores, seguindo a orientação do padre sobre como ser um bom cristão, Rosa expulsa um grupo de pessoas durante a missa. Nesse momento, Rosa Maria deixou de viver no estado de hibridação inicial entre Brasil e África. A tentativa de inserir-se em uma categoria definidora pura leva Rosa a excluir violentamente quem não está adaptado a essa categoria. Esse ponto de atitude extrema demarca a desconexão total de Rosa com seu espaço: “Súbito... mas o que é isso? Padre Xota e frei Alberto desapareceram. Some o altar. Onde estão o príncipe Kacoumba, Matilde, Engrácia? Onde estão os fiéis que ouviam a missa? Não vejo ninguém. Pessoas, altares, bancos, a igreja? Estou só. Tudo branco. Será que eu também? Vou desaparecer? Invoco o Deus Cristão. Não. Oh! Lá vou eu, para onde?” (p.234). O descompasso de Rosa com o local a faz deixar de súbito o espaço. Resultante da transformação sofrida por Rosa, a agressividade marca o fim de sua existência naquele espaço. De lá, Rosa surge novamente no quarto da escritora, no fim do século XX.

1.3.2.3 O quarto da criação literária

O quarto da escritora congrega as personagens de Rosa e da escritora. Por essa aproximação, ele se torna a representação mais próxima de um lar oferecida a Rosa. Ele aparece no início e no fim do romance, sendo o ponto de partida e também a conclusão da narrativa. O quarto é o espaço privado em que há a possibilidade de escrita da narrativa. Enquanto Rosa Maria caminha por estradas escondidas na mata do Brasil colonial, a escritora permanece nesse espaço escrevendo seu romance. A relação entre o quarto e viajar pelo país é feita entre as duas personagens. A escritora iria viajar para um encontro com figuras políticas brasileiras e africanas, para discutir questões afro-brasileiras, mas ela desiste da viagem em razão da insistência de Rosa Maria para que ela escrevesse o romance. Na citação abaixo, a listagem dos itens da viagem, como passagem e reserva de hotel, contrapõe-se à atitude de escrever o romance. Em vez de viajar, a escritora permanece dentro do mesmo cômodo; quem faz a viagem é Rosa Maria, ao sair de Pernambuco. O quarto é composto por objetos que também fazem parte da narrativa escrita pela autora, como a cadeira e o Engenho de Cunhaú

mencionados abaixo:

Concordo muito de mau humor. Desisto de viajar esta noite para Salvador. Que transtorno. Passagem de avião de graça. Bilhete perdido. Hospedagem de cortesia no melhor hotel da praia. Não posso negar que pra mim é bom escrever romance. Caminhando na estrada da ficção, eu tenho condições de concluir a paz com o meu inconsciente. Mas, se isso não for possível, pelo menos, assino uma bela trégua com ele. Congelo meus fantasmas. Isso vale, talvez, a própria Beatitude. // Levanto-me da cama. Estou enjoada. A cabeça me dói. Sento-me na minha boa cadeira, tão velhinha, tão antiga, mas ainda em forma e que pertenceu ao Engenho de Cunhaú, no Rio Grande do Norte, e escrevo: (p.19/20).

A escrita ficcional sobre a vida da ex-escrava é mais valorizada do que os encontros oficiais sobre questões afro-brasileiras. A listagem dos itens perdidos pela escritora, por ficar em casa, intensifica a relação com a escrita. A expectativa pela viagem já paga, com passagem de avião e o melhor hotel da praia, contrapõe a atividade única e solitária da escrita ficcional. Embora a lista pareça valorizar a viagem oficial, a escolha final da autora valoriza a escrita em detrimento dos outros aspectos.

A escolha da autora por percorrer a “estrada” da escrita substitui a viagem de avião até o melhor hotel da praia. Ao caminhar pela ficção, a autora se move, sem sair de um mesmo cômodo. Com a frase “Caminhando na estrada da ficção, eu tenho condições de concluir a paz com o meu inconsciente”, a personagem da escritora realça o caminhar, em vez de valorizar um ponto de chegada. Nessa frase, o processo metafórico tem foco no termo “estrada”. Sendo acompanhado do adjunto “da ficção”, o termo exclui seu significado literal de “espaço de trânsito”. A “estrada da ficção” poderia ser um caminho, um meio, para se chegar a algum ponto, mas ao valorizar o caminhar, a autora expõe a “estrada” como o próprio fazer da ficção, a própria atividade de escrita. O movimento realizado pela personagem dessa escritora é diferente do movimento de Rosa Maria pelo país.

A expressão “caminhar na estrada da ficção” subverte a configuração espacial do quarto. Ele deixa de ser fixo e delimitado, pois seus objetos passam a fazer parte dessa estrada. O quarto também se desloca de seu tempo, recebendo a visita de figuras históricas e sendo ponto de partida para eventos do Brasil colonial. O ato de “ver” a escrita “como” caminhar desencadeia o ato de “ver” o quarto “como” um lugar de possibilidades de conhecer outros tempos e locais históricos. A significação metafórica subverte o que a linguagem ordinária classificaria como uma realidade natural de isolamento e de permanência em um tempo específico, no caso da escritora solitária, fechada por uma noite em seu quarto. O cronotopo da estrada é subvertido por esse processo metafórico, pois tanto o passar de séculos

históricos quanto o alcance a diferentes estados do Brasil colonial não acontecem em razão da movimentação da personagem da escritora. Ela permanece sempre dentro do quarto e, mesmo assim, o tempo passa e o local se transforma.

Por ser o espaço do universo inventado, o quarto subverte as expectativas de uma realidade natural, configurando-se como subjetividade interior da escritora, em vez de cenário exterior. O sumiço de Rosa de Vila Rica coincide com o fim do caminhar da escritora pela ficção. Nesse ponto, a escritora considera que já terminou sua narrativa. Ela quer tomar um banho, arrumar-se e tentar participar dos últimos encontros do evento sobre afro-brasilidade. Ela diz: “Um escritor se movimenta num universo inventado. Agora, passo eu para o universo de verdade” (p.238). Enquanto estava no quarto, ela caminhava na estrada da ficção, movimentava-se em um universo inventado, mas, ao sair do quarto, seu movimento pertence a outro universo e, por isso, ela precisa deixar Rosa para trás.

A aproximação entre a personagem da escritora e de Rosa Maria acontece no ato de caminhar, que cada uma realiza de maneira diferente. A justaposição das vidas de Rosa Maria ficcional e da personagem da escritora são configurações do “ver como”: ver a Rosa como a escritora; ver a escritora como Rosa. Por meio do “ver como”, o processo metafórico de junção de vidas internas forma-se no espaço do quarto. Esse espaço subjetivo e individual contrasta com o espaço do Brasil colonial ocupado por Rosa Maria ao longo da narrativa. Ao caminhar de Pernambuco a Minas Gerais e passar por diferentes momentos da história da colônia, Rosa movimenta-se pelo país. A metáfora do “caminhar na estrada da ficção” complementa-se em relação ao caminhar da personagem de Rosa pelas estradas históricas do país. Assim como a movimentação realizada pela metáfora aproxima categorias distintas, transpondo de um polo a outro a produção de sentido, a movimentação dessas personagens as aproxima, violando uma categorização de distanciamento entre pessoas que vivem em épocas diferentes, ou entre escritor e personagem, ou entre realidade e ficção. Por meio da violação de categorias de distanciamento, a metáfora redescreve a realidade, desautorizando o valor das fronteiras entre categorias distintas. Mesmo que as fronteiras continuem a existir, o movimento de um polo a outro desestrutura a função da fronteira, possibilitando a hibridação cultural, em que categorias estanques de identidade cultural estão em curto-circuito. Com o sumiço de Rosa, a escritora torna-se apenas ela mesma, sem estar relacionada a mais ninguém. Esse é o momento em que ela sai do quarto, sozinha, para ir aos encontros oficiais. Quando para de escrever e abandona o quarto é que a escritora isola-se e deixa de ter sua vida justaposta à de sua personagem Rosa Maria.

2 Os lares subversivos

2.1 Formas de subversão histórica nos romances contemporâneos

Vocês decidirão por si mesmos se essas versões visionárias e grotescas do passado são suficientes para configurar uma forma histórica em que as grandes dimensões do tempo histórico e do tempo existencial podem se conectar como os dois fios que, postos em contato, voltam a acionar o motor desse gênero.

(Fredric Jameson, 2007, p.202)

A partir das compreensões delineadas no primeiro capítulo desta tese, acerca da arquitetura como referente material histórico, da referência duplicada oferecida pela metáfora e da subversão dos cronotopos literários, é possível descrever a forma do romance histórico contemporâneo responsável por revisar o conhecimento histórico tradicional. Com a subversão de conceitos culturais e de formas narrativas, na tensão entre real e ficcional dos cronotopos metafóricos, condensadas em dois ataques realizados por suas personagens, *Paradise* e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz* apresentam a história oficial de uma nova maneira. A primeira parte desta seção destina-se às relações entre a formação do cronotopo e a constituição histórica dos romances, em contestação à ideia apresentada por Frederic Jameson (2007) de que a literatura ficcional contemporânea é incapaz de narrar o conhecimento histórico. Em seguida, a análise da subversão da hamartía religiosa e da hamartía narrativa estrutural, possibilitada pelos dois ataques retratados nos romances estudados, expõe uma das formas literárias de subversão do conhecimento histórico sobre grupos sociais marginalizados. Por fim, esta seção apresenta a caracterização da “metaficção historiográfica”, conforme explicada por Linda Hutcheon (1988, 2002a).

A análise de *Paradise* e *Rosa Maria Egípcíaca* aqui desenvolvida evidencia que o senso de história se forma no romance histórico pós-moderno no resgate da vida interior. A “história compartilhada” é delineada em cada romance a partir da subversão metafórica de tempo cronológico e espaço cartesiano nos cronotopos. A revisitação ao conhecimento histórico tradicional é elaborada nesses romances no entrelaçamento entre o plano individual e o plano histórico, realizado pela conceituação de lar que reconfigura o papel da mulher na sociedade e a vida dos escravos negros nas Américas. A criação dos cronotopos subvertidos marca historicamente a narrativa, assim como os espaços arquitetônicos marcam a história materialmente. Os cronotopos moldados pela vida interna das personagens estabelecem a existência dessas vidas dentro do quadro histórico. Assim, a tensão criada entre o real e o ficcional permite à criação ficcional colaborar na formulação do conhecimento histórico. A

verdade apresentada pela “história compartilhada” existe na tensão entre o real e o ficcional. A reconstrução do mundo por meio de cronotopos subvertidos e vidas interiores resgata o senso de história sem aderir à objetividade factual. Liberada das concepções positivistas de passado, a literatura pós-moderna pode apresentar uma nova visão sobre a formação histórica da sociedade. Com essa nova visão, delineia-se um senso de história necessário para o entendimento do mundo em sua configuração atual, com as mudanças na organização mundial vivenciadas no fim do século XX e início do XXI.

Com a formulação do cronotopo subvertido, a literatura insere-se na constituição da história, para mostrá-la sob uma nova visão. As narrativas de *Paradise* e *Rosa Maria Egípcíaca* criam imagens de vivências interiores pessoais nos cronotopos subvertidos por processos metafóricos. Com a transgressão das perspectivas de tempo cronológico e espaço cartesiano na formulação das imagens literárias, subvertem-se as diretrizes de constituição temporal e espacial da história oficial. Nessa subversão reside a possibilidade de o romance histórico contemporâneo revisar a história tradicional. O nível individual da vida interior das personagens revela-se capaz de narrar histórias nacionais do nível público, como a dos Estados Unidos e a do Brasil, situando vivências antes apagadas pelo afã por relatos teleológicos do progresso da nação.

O cronotopo funciona como meio de acesso da literatura à história por dois motivos principais. Primeiro, por ser a arquitetura o referente do conhecimento histórico no mundo, em razão de sua capacidade de registrar o tempo de forma material. Segundo, pelo conhecimento histórico ser organizado objetivamente em limites de tempo e espaço. O primeiro motivo assinala que a literatura pode utilizar-se de imagens cronotópicas para acessar a história porque a forma material do conhecimento histórico existe na apreensão temporal e histórica feita pela arquitetura. Por interligar as formas literárias de tempo e de espaço, o cronotopo realiza na literatura a marcação do tempo na constituição arquitetural da espacialidade. Assim como, na explicação de Claudia Brodsky (2009), a arquitetura torna a temporalidade perceptível ao fornecer forma ao tempo, na literatura a realização do tempo está interligada ao espaço na elaboração do cronotopo. A constituição cronotópica de espaço e tempo nos romances torna-se o modo de acesso da literatura aos referentes do conhecimento histórico no mundo, a arquitetura e a disposição espacial. O segundo motivo aponta o fato de que o conhecimento histórico científico organiza-se em categorias de limites temporais e espaciais. Os acontecimentos históricos são estudados e apreendidos a partir de sua localização temporal e geográfica. Um acontecimento reconhecido historicamente situa-se

duplamente: em um ponto contextual dentro de uma cronologia e em uma localidade geográfica específica. Essa localização fornece significado ao acontecimento dentro de uma concepção teleológica de história. Por exemplo, o entendimento do mundo segundo uma divisão nacional implica o desenvolvimento sequencial causal de acontecimentos ocorridos no mesmo espaço geográfico, na mesma nação.

O estudo tradicional de história possui o propósito de controlar os acontecimentos no tempo, organizando-os e classificando-os em linhas cronológicas e teleológicas. A história oficial busca um meio de controlar o tempo, fornecendo-lhe significado e desígnio. A construção metafórica dos cronotopos subverte essa organização controlada e sistematizada do tempo e do espaço. No Convento, no romance *Paradise*, a justaposição de tempos e ocupações, constituída na metáfora da luz do passado iluminando as mudanças e permanências do local, dificulta a disposição dos acontecimentos em uma linha cronológica de eventos sequenciais. Os *New Fathers* tentam controlar a ocupação e o desenrolar dos acontecimentos no Convento, mas a multiplicidade do espaço os desafia nesse propósito. O Convento mostra a história sob uma nova visão, sem a obrigatoriedade de se entender o tempo de forma cronológica e os acontecimentos como sequenciais. Assim, outro tipo de história é preservada. Em vez da história sequencial de gerações contada pelo Forno, imóvel e estático, a história do Convento apresenta novas proximidades entre as pessoas e os acontecimentos, abandonando os vínculos causais de hereditariedade e heranças. O aspecto cíclico e justaposto das ocupações do Convento apresenta uma história interligada pelas vivências internas das personagens, em contraposição à padronização de características externas imposta à comunidade de Ruby. A floresta, em *Rosa Maria Egípcíaca*, com a aproximação entre vivências de épocas e locais diferentes também escapa ao controle temporal da história oficial. As vivências de Rosa atuam na configuração do espaço, juntando tempos diferentes e acontecimentos ocorridos em locais distantes. Brasil e África se aproximam e tempos se sobrepõem, dificultando o controle e a sistematização do tempo e do espaço. A personagem de Rosa ganha possibilidade de vivência nessa nova percepção. Na história oficial, a ambiguidade das vivências de Rosa não conseguiria inserir-se na teleologia de formação do Brasil. A metáfora de ver o Brasil como a África oferece uma nova forma de entender a história. Nessa nova forma, cabem personagens que a história oficial não é capaz de acolher, como Rosa, negra, escrava, prostituta e santa.

Ao subverter a organização cronológica e cartesiana da história, o cronotopo pode revisar a história oficial. Cronotopo e metáfora, juntos, redescrevem a história. Em vez de

apresentar a história dentro dos padrões científicos e positivistas de objetividade, os cronotopos permitem à história ser apresentada de uma nova forma. A elaboração metafórica dos cronotopos subvertidos produz transgressões entre categorias de pensamento, redescrevendo a história ao transgredir suas diretrizes de sistematização. O enunciado metafórico dos cronotopos subvertidos redescrever a realidade histórica ao redescrever as relações de tempo e espaço. Os cronotopos, como centros organizadores dos acontecimentos fundamentais do romance, configuram-se no romance histórico contemporâneo como forma de produção histórica. O tempo da vida humana e o tempo histórico se concretizam em cronotopos formulados por processos metafóricos. Assim, a metáfora e a formulação metafórica nos cronotopos assumem a realização do formato do romance histórico contemporâneo.

O enunciado metafórico estabelece a referência literal em relação ao período histórico de um determinado local e, simultaneamente, suspende essa referência, apresentando o momento histórico de uma nova forma. A metáfora redescreve o mundo por meio de uma alteração no funcionamento da linguagem. Essa mudança na linguagem é liberada pela interpretação. Assim, a metáfora atua duplamente: afirmando a referência no mundo e reforçando o funcionamento subjetivo da linguagem. Tanto mundo quanto linguagem são modificados quando a interpretação libera uma nova significação. As imagens cronotópicas metafóricas reforçam tanto a materialidade do conhecimento histórico quanto a subjetividade do uso da linguagem na história e na ficção. A metáfora, nos cronotopos, não é apenas um ornamento: ela cria a relação de referência entre o texto e o mundo.

A referência extratextual assume importância na definição dos romances históricos. Por meio da formulação do espaço e do tempo nos cronotopos subvertidos, os romances referem-se a um período histórico de um determinado lugar, mas sem apresentá-lo de forma regular, bem delimitada e fixa, como no conhecimento histórico oficial, pois a subversão contém as vivências internas das personagens. A especificação do período histórico retratado constitui traço importante na delimitação do gênero. Cada romance histórico deve marcar claramente à qual recorte objetivo da história se refere, delineando com nitidez o “quando” e o “onde” retratados. Porém, a delimitação de “quando” e “onde” consegue apenas abarcar referentes externos: um lugar e um período de tempo. Essa delimitação é incapaz de apresentar a vida interior das pessoas durante esse período, nesse local. A simples referência ao período histórico não dá acesso ao “quem” desse período. Romances como *Paradise* e *Rosa Maria Egípcíaca* subvertem a inacessibilidade ao “quem” ao subverterem o cronotopo.

As mudanças no prédio do Convento, iluminadas pela luz de ontem, reconfiguram o entendimento do espaço e do tempo em relação às vivências ocorridas naquele lugar. A vivência interna de Rosa dá forma ao espaço por meio da metáfora de ver o espaço brasileiro como o espaço africano.

O processo cronotópico metafórico de acesso a uma história subvertida desarranja as noções de verdade e realidade fundadas no conhecimento histórico positivista. Possibilitado pela subversão de tempo e espaço e pela referência duplicada da metáfora, esse acesso à história é indireto e fora de um padrão pré-estabelecido. Os espaços criados são, simultaneamente, históricos e ficcionais. Assim como as personagens criadas são, simultaneamente, históricas e ficcionais. A elaboração narrativa dos cronotopos subvertidos problematiza a forma de concepção do conhecimento histórico e, também, expõe as configurações ficcionais da produção textual, sem delimitar acontecimentos e personagens dentro de padrões dicotômicos fixos de falso/real ou ficção/realidade. Na configuração espacial dos romances, a materialidade da arquitetura na temporalidade da história assume papel crucial na criação de laços entre o romance e a história oficial retratada. Mas isso não quer dizer que esses romances resolvam as questões sobre realidade, ou que eles tenham como objetivo classificar e distinguir realidade de imaginário.

O cronotopo bagunça as noções de verdade e realidade porque ele tanto situa o referente quanto o subverte. Em *Paradise*, a descrição da criação de Haven durante a Corrida por Terras em 1889, situa historicamente o início daquela comunidade. No momento do ataque ao Convento, no início da narrativa, a comunidade de Ruby vive a década de 1970, durante o Movimento pelos Direitos Civis. As ideias do Movimento chegam à Ruby com o reverendo Richard Misner. A referência temática aos períodos históricos constitui-se na elaboração do espaço dos romances. A casa e a igreja de Misner se situam no meio do caminho entre o Forno e o Convento, indicando a posição intermediária do reverendo entre o extremo das regras rígidas de exclusão vivenciadas em Ruby e o extremo das regras de inclusão praticadas no Convento. Em *Rosa Maria Egípcíaca*, a personagem de Rosa vive diferentes períodos da história colonial brasileira. No início, ela mora em uma fazenda, o que possibilita retratar o sistema de *plantation* dos engenhos de cana, predominantes nos séculos XVI e XVII. Depois, ela vive o período da mineração em Minas Gerais, o Ciclo do Ouro, no século XVIII. As moradias habitadas por Rosa, da senzala no engenho à mansão em Vila Rica, mostram o enriquecimento da colônia com a descoberta das minas de pedras preciosas e a mudança do centro político e econômico dentro do vasto território colonial.

Os referentes históricos de *Paradise* são marcados e subvertidos, em uma tensão entre real e ficcional. O Reverendo Misner surge no cenário de Ruby marcando o período histórico, ao explicar à nova geração da cidade, nas aulas sobre a Bíblia, o Movimento pelos Direitos Civis que acontece em todo o país. A igreja perpetuou muito do ativismo desse período, conforme afirma Sugiyama Naoko (2007): “os documentos do Movimento pelos Direitos Civis, incluindo os textos e discursos de Martin Luther King, demonstram claramente que o Cristianismo foi a base que permitiu a vinculação entre pessoas de diferentes vivências” (p.177).¹ As mudanças aspiradas pela nova geração, concretizadas na personagem do Reverendo, compõem um dos motivos para os homens realizarem o ataque ao Convento. O ataque é uma reação às mudanças sociais ocorridas nesse período. Mesmo que as moças do Convento não advoguem a favor das mudanças, os homens de Ruby lhes transferem a culpa pelas transformações sociais e imaginam que ao exterminar as moças cessarão os movimentos de mudança. Dessa forma, a referência ao período histórico atua no desenrolar do principal evento da narrativa. No entanto, a elaboração narrativa de *Paradise* cria tensão entre história e ficção, produzindo movimentos constantes entre o real e o ficcional. Esses movimentos tanto expõem a mediação do conhecimento histórico e da elaboração literária quanto problematizam os limites entre história e ficção. Ruby e o Convento não parecem estar situados em 1970. Como a elaboração metafórica do Convento justapõe tempos e ocupações diferentes, ele não parece estar situado em um momento fixo da história nacional dos Estados Unidos. Já Ruby parece retratar um momento histórico anterior à década de 1970, por ainda viver sob as regras estabelecidas há muito tempo pelos antepassados, reproduzidas nos atos, roupas e casas de seus habitantes.

Em *Rosa Maria Egípcíaca*, a história também é marcada e subvertida em uma tensão entre real e ficcional. Rosa Maria acompanha eventos importantes para a consolidação da ideia do Brasil como nação. Além de presenciar a invasão dos Holandeses (1644-1654), em Pernambuco, e a Inconfidência Mineira (1789), Rosa vivencia diferentes estruturas econômicas da colônia, nos engenhos e na mineração. A caminhada que ela realiza leva-a a explorar diferentes regiões do país, em diferentes momentos históricos. Essas referências históricas são problematizadas tanto pela impossibilidade de a personagem histórica ter vivido mais de 150 anos quanto pelas diferenças entre a trajetória de vida da Rosa Maria literária e a trajetória da Rosa Egípcíaca histórica. De acordo com a biografia escrita por Luiz Mott

¹ “the documents from the Civil Rights movement, including Martin Luther King’s speeches and writings, clearly demonstrate, Christianity has been the basis on which people from different backgrounds could join together” (p.177).

(1993), a Rosa histórica chegou ao Rio de Janeiro ainda criança, em 1725, e lá viveu até os 14 anos, quando foi comprada por uma família de Minas Gerais. Em Minas, ela viveu como prostituta, até 1748, quando uma visão mística a fez arrepender-se de seu modo de vida, abrir mão de seus objetos de luxo e adotar uma nova vida de devoção. Nessa época, ela foi comprada em copropriedade do padre Francisco Gonçalves Lopes, o padre Xota, e do Sr. Pedro Rois Arvelos. Eles desejavam protegê-la, pois ambos acreditavam em sua santidade. Porém, em Minas ela desafiou membros do clero e da alta sociedade. Tornando-se figura muito chamativa e já sofrendo acusações de embusteira, Rosa parte de volta ao Rio de Janeiro com padre Xota, em 1751. Já alforriada, no Rio, ela viveu em casas onde era acolhida, para poder dedicar sua vida apenas à devoção religiosa. A Rosa histórica não esteve em Pernambuco durante a Invasão Holandesa, nem em Minas durante a Inconfidência. Esse desencontro entre as trajetórias de vida, ficcional e histórica, não altera as referências históricas do Brasil colonial elaboradas no romance. A tensão entre o real e o ficcional é criada pelo movimento constante de um a outro. A problematização dos limites entre história e ficção surge da instauração e, concomitante, subversão do referente histórico.

Os cronotopos metafóricos subvertidos oferecem uma forma específica ao romance histórico contemporâneo, contestando o ataque de Frederic Jameson (2007) à possibilidade de a literatura ficcional pós-moderna narrar a história. Jameson defende que a forma histórica do romance só existe quando dimensões do tempo histórico se conectam a dimensões do tempo existencial. A condição para a existência de uma forma histórica é a elaboração de uma dualidade de planos: o plano histórico e o plano individual. Para Jameson, como a sociedade pós-moderna perdeu as distinções de tempo histórico, os romances produzidos nesse período são incapazes de criar essa dualidade. Dentro dessa perspectiva, não havia nem mesmo uma forma de romance histórico modernista, pois o subjetivismo intensificado do modernismo tornava difícil discernir a dimensão histórica nos textos. A ausência de uma forma de romance histórico modernista torna surpreendente, de acordo com Jameson, que o gênero renasça na pós-modernidade em um anseio por imagens do passado sendo que “nem o passado nem o futuro têm para nós hoje em dia a urgência e a pertinência que tinham nos séculos XIX e XX” (2007, p.201). A formulação do cronotopo subvertido pela metáfora contraria o argumento de Jameson, ao mostrar que o romance pós-moderno é capaz sim de criar a dualidade entre o plano individual e o histórico. A partir do cronotopo, delineia-se no romance a vida interna das personagens, responsável pela elaboração de diferentes conceitos de lar capazes de revisar a história nacional oficial.

A grande volta do gênero histórico nos romances seria uma tentativa de cobrir a falta de consciência histórica da pós-modernidade; porém, as imagens incompletas produzidas nesses romances tentam repor o passado de maneira incorreta, segundo Jameson. Nessa perspectiva, os romances históricos pós-modernos pretendem recuperar o senso de historicidade temporal por meio de doses de irrealidade, utilizando o falso e o fictício, em vez da verossimilhança, para abordar a verdade histórica. De acordo com Jameson, as fábulas irreais não seriam capazes de suprir ou renovar o senso de história. As imagens irreais tampouco seriam capazes de oferecer uma forma histórica para os romances históricos contemporâneos.

A definição de romance histórico apresentada por Jameson contém o plano individual e o plano histórico. Tendo por base as definições apresentadas por Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa*, Jameson define o plano individual como o plano da vida de cada indivíduo e o plano histórico como a relação do indivíduo com as gerações anteriores e posteriores. Os planos se conectariam, por exemplo, por meio de um evento ordenador tanto do tempo público histórico quanto do tempo individual. Um evento dessa magnitude, segundo Jameson, “reorganiza o tempo em redor de si e torna possível situarmos nossa própria existência no quadro da história coletiva” (2007, p.191). Para Jameson, o romance só pode ser histórico caso consiga recriar a forma narrativa de um evento como esse, mantendo a dualidade dos planos individual e histórico de modo que se possa “ver” as duas dimensões tanto separadamente quanto em suas correlações. Jameson acredita que o romance histórico pós-moderno falha na construção dessa dualidade. No entanto, o lar e a nação constituem a dualidade de planos em *Paradise* e *Rosa Maria Egípcíaca*, conforme explicado nos próximos dois itens deste capítulo acerca da formação histórica nacional e dos diferentes conceitos de lar. Ambos os romances constroem formas históricas da vida interna em imagens poéticas como a luz do tempo atravessando um cômodo repleto de história, ou a memória atuando na configuração do espaço.

A formulação do plano individual e do plano histórico pode ser percebida nos ataques retratados em cada romance, no ataque dos *New Fathers* ao Convento, em *Paradise*, e no ataque de Rosa aos índios e à garota em uma igreja, em *Rosa Maria Egípcíaca*. O plano histórico formula-se nas circunstâncias históricas propulsoras das agressões. O ataque ao Convento resulta das reações da geração dos *New Fathers* contra as mudanças sociais dos anos de 1970, nos Estados Unidos. Sem saber como controlar os eventos ocorridos na cidade, os homens transferem a culpa pelas mudanças sociais às mulheres do Convento e, por isso,

acreditam que o ataque seja justificável. A fúria de Rosa contra os índios e a menina resulta das mudanças sociais impostas ao Brasil colônia. Na colonização, todos os povos precisavam se ajustar às regras impostas pela Europa, tais como o pertencimento a uma única religião, sendo excluídos violentamente aqueles que não se ajustassem aos paradigmas europeus. O plano individual ocorre nos processos de conhecimento e autoconhecimento das personagens originados a partir das duas atitudes agressivas.

Os romances formulam os ataques em hamartías subvertidas que combinam a revisitação de períodos históricos à revisitação de gêneros literários para estabelecer a dualidade de planos histórico e individual. A forma histórica permeia o romance histórico pós-moderno também em subversões simultâneas de costumes sociais e gêneros literários. O passado ganha forma tanto na revisão de costumes historicamente estabelecidos quanto na revisitação de gêneros literários estáveis. Em *Paradise* e *Rosa Maria Egípcíaca*, a hamartía como conceito religioso é revista e a hamartía como estrutura narrativa trágica é subvertida para apresentar a vivência das personagens e a história do período em que vivem. O plano individual forma-se nas ações de pessoas comuns, em vez de aparecer nas atuações de deuses, semi-deuses e heróis nobres, como na tragédia clássica (D'ONOFRIO, 1983). O plano histórico forma-se com as mudanças sociais que resultam na autorização religiosa para as ações funestas das personagens, em vez de os ataques serem desautorizados pelas instituições religiosas.

A subversão da hamartía religiosa acontece nos cronotopos do Convento, em *Paradise*, e da igreja, em *Rosa Maria Egípcíaca*, ambos locais relacionados a práticas religiosas. O termo *hamartía* deu origem ao termo religioso *pecado*. Em hebraico, o significado original de *hamartía* traduz-se por “errar o alvo”. O termo ganhou o significado de pecado - ofensa, mal cometido contra alguém – a partir da associação da ideia de “pecar” à ideia de “errar uma regra de convivência social” (MAZZAROLLO, 2005, p.5). O pecado configura-se como um erro dentro da moral de uma comunidade, sendo desautorizado pelas práticas religiosas que regem o convívio. Os ataques realizados nos romances subvertem a hamartía como ideia de “pecado” por serem autorizados pelos paradigmas de religião representados na união de *New Fathers* de diferentes igrejas protestantes e na figura do padre Xota, como mostram as análises abaixo.

Além das ideias de “errar o alvo” e “pecar”, o termo hamartía também descreve o elemento da estrutura narrativa clássica da tragédia apresentado por Aristóteles como o momento em que um indivíduo cai da fortuna ao infortúnio em consequência de um erro. A

hamartía do herói trágico ocorre por razão de um erro cometido sem maldade ou perversidade, resultante de uma ação involuntária empreendida por ignorância das circunstâncias. Esse erro constitui antes parte estrutural do mito do que falha no caráter do herói. Por exemplo, o erro em Édipo não está exatamente na ação dele, mas antes, quando seus pais o mandam embora. Ele comete o erro de matar o pai e casar com a mãe por ignorar suas identidades, mas esse desconhecimento resulta de sua vivência longe da família, forçada a ele por decisão de seus pais. Filomena Hirata (2008) afirma que a “essência da *hamartía* é a ignorância combinada com a ausência de intenção criminosa” (p.89). A hamartía aristotélica é, assim, a falta do conhecimento necessário para que decisões corretas sejam tomadas. Segundo Hirata, em relação à ignorância das circunstâncias de um erro, a ignorância da identidade da pessoa implicada na ação é a que mais importa na tragédia grega, em razão do reconhecimento. Junto com a peripécia e a catástrofe, o reconhecimento compõe as três partes da fábula da tragédia. Para Aristóteles, peripécia é a súbita mudança dos acontecimentos, a catástrofe é uma ação dolorosa, e o reconhecimento é a passagem do ignorar ao conhecer. Por ser parte estrutural da fábula, a hamartía aristotélica não carrega nenhum julgamento moral em relação ao caráter do herói. O termo *hamartía* adquiriu significado moral após a conceituação religiosa. As análises dos ataques em *Paradise* e em *Rosa Maria Egípcíaca* feitas a seguir mostram que os romances subvertem a hamartía aristotélica como elemento do enredo nas intenções maldosas das personagens e na formulação do reconhecimento.

A frase de abertura de *Paradise*, “*They shoot the white girl first*”,² mostra os *New Fathers* acertando seu alvo, em oposição à ideia original de hamartía de “errar o alvo”. As cinco mulheres que os homens querem afugentar (*stampede*) ou matar não são o primeiro alvo a ser atacado naquela casa. A descrição do local do ataque aponta: “*Now armed men search rooms where macramé baskets float next to Flemish candelabra; where Christ and His mother glow in niches trimmed in grapevines. The Sisters of the Sacred Cross chipped away all the nymphs, but curves of their marble hair still strangle grape leaves and tease the fruit*” (MORRISON, 1999, p.4).³ O lugar apresenta os resquícios de um ataque realizado anteriormente pelas freiras contra as figuras de ninfas. Para as freiras, as ninfas representavam algo maligno, que fugia da regra de moral por elas prezada. Da mesma forma, para os homens de Ruby, as mulheres do Convento representam algo maligno, que foge das regras de sua

² “Eles atiram na branca primeiro” (p.11).

³ “Agora, homens armados vasculham os quartos onde cestos de macramé balançam ao lado de candelabros flamengos; onde Cristo e sua mãe reluzem em nichos ornados de gavinhas. As Irmãs da Santa Cruz removeram as ninfas, mas pedaços de seus cabelos de mármore continuam emaranhados nas folhas de uva, brincando com os frutos” (MORRISON, 1998c, p.12).

comunidade, devendo ser responsabilizadas por todos os problemas que a cidade enfrenta. O fato de acertar o alvo indica que nem as freiras nem os homens acreditavam estar cometendo um pecado. Do ponto de vista dos homens, eles não estão cometendo um mal contra as mulheres, pois são elas que erram as regras de convivência de Ruby. A ação de atacar as moças tanto não é considerada pecado que chega a ser a única atitude com a qual membros das três igrejas de Ruby concordam: *“There were irreconcilable differences among the congregations in town, but members from all of them merged solidly on the necessity of this action: Do what you have to. Neither the Convent nor the women in it can continue”* (p.9).⁴ A moral desses homens permite e autoriza o ataque, pois eles entendem serem as moças as pecadoras e, por isso, poderem ser punidas, expulsas ou assassinadas, como no início da narrativa:

They shoot the white girl first. With the rest they can take their time. No need to hurry out here. They are seventeen miles from a town which has ninety miles between it and any other. Hiding places will be plentiful in the Convent, but there is time and the day has just begun.

They are nine, over twice the number of the women they are obliged to stampede or kill and they have the paraphernalia for either requirement: rope, a palm leaf cross, handcuffs, Mace and sunglasses, along with clean, handsome guns. (p.3).⁵

Em *Paradise*, a configuração do herói e a intenção criminosa do ataque ao Convento subvertem a hamartía clássica aristotélica, mantendo as relações estruturais de ignorância e reconhecimento de identidade. Os *New Fathers* ignoram as identidades das moradoras do Convento, e mesmo conhecendo-as insuficientemente as julgam ameaçadoras. Esse grupo de homens poderia ser considerado o herói da narrativa, por possuir reputação, no início, e cair no infortúnio, após o ataque desestruturar sua comunidade e suas relações de poder, mas com a subversão da estrutura trágica, o lugar do herói é ocupado pelas moças do Convento. Em vez de um homem de honra, as mulheres sem reputação nem fortuna apresentam-se como heroínas, sofrendo o infortúnio, sua morte, em razão da falta de conhecimento do outro em relação a elas. Na estrutura do romance, a hamartía subvertida do ataque constitui o momento em que, além dos próprios homens se reconhecerem como capazes de cometer um crime

⁴ “Havia diferenças inconciliáveis entre as congregações da cidade, mas membros de todas tinham concordado maciçamente com a necessidade daquela ação: o cumprimento de um dever. Nem o Convento nem as mulheres dentro dele podiam continuar ali” (p.19).

⁵ “Eles atiram na branca primeiro. Com o resto podem demorar. Aqui não há pressa. Estão a vinte e sete quilômetros de uma cidade que, por sua vez, fica a cento e quarenta e cinco quilômetros de qualquer outra cidade. Esconderijo é o que não falta no Convento, mas têm tempo, e o dia acabou de começar.

Eles são nove, mais que o dobro do número de mulheres que têm a obrigação de trucidar ou matar, e possuem a parafernália para qualquer dessas exigências: corda, uma cruz de folha de palmeira, algemas, porretes e óculos escuros, além de belas e boas armas” (p.11).

dessa natureza, a comunidade de Ruby reconhece a brutalidade de seus líderes. O reconhecimento trágico subvertido é o autoconhecimento dos *New Fathers*, pois não há reconhecimento em relação às identidades das mulheres. Nesse caso, a hamartía formula-se na ação dos homens, diferente da trajetória de Édipo em que a decisão de seus pais de o levarem para longe culmina no reconhecimento trágico da identidade de sua esposa. A hamartía dos homens de Ruby foi feita por eles mesmos e culmina no reconhecimento de sua identidade nada heroica, como imaginavam ser. Por meio da hamartía estrutural subvertida, o romance de forma autoconsciente expõe a origem da ideia de pecado do termo e a desautoriza ao mostrar que o erro é “acertar o alvo”. Embora o ataque seja narrado do ponto de vista dos homens de Ruby, que não o consideram um erro, a elaboração da hamartía trágica subvertida explicita o ataque como um erro grave. A voz do narrador e a estrutura narrativa se fazem perceber nessa diferenciação entre a opinião dos homens e a consideração de que o ataque expõe os homens e sua comunidade a reconhecerem sua identidade.

A hamartía tampouco se realiza no romance *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz* como pecar por errar o alvo, considerando-se que a personagem acerta o alvo que deseja e, de seu ponto de vista, assim como ocorre com os homens de Ruby, sua atitude não é errada. Rosa é levada a expulsar os índios e a menina da igreja por seguir o conselho de ser um bom cristão oferecido pelo padre Xota, entendendo que “pecador” são os outros, aqueles que não seguem as regras religiosas. Como local de culto, a igreja apenas ganha forma arquitetônica em Vila Rica, ao final, quando Rosa, após sua transformação, passa a se preocupar em ser um bom cristão, abandonando suas antigas práticas religiosas. Nessa perspectiva, o violento ataque a chicotadas faz de Rosa um cristão exemplar, não sendo um pecado atacar pessoas durante uma missa, como a descrição abaixo mostra:

Chegamos. Igreja cheia de gente. Cumprimento aqui e acolá. O príncipe Kacoumba é a grande atração. Mas todos sabem quem eu sou: a dona da melhor mina de ouro. Escolhemos um banco. [...] Levanto-me decidida. Empunho meu chicote. Grito:

- SER UM BOM CRISTÃO É EXPULSAR DO TEMPLO O PECADOR!!!

Avanço para os dois índios. Chicoteio-os a valer. Eles, com o rosto lanhado, escorrendo sangue, fogem espavoridos, acompanhados pelos outros índios que estavam lá no fundo da igreja.

Agora é a vez da menininha. Vou castigando sua *mbunda* (nádega) sem dó nem piedade. Grita a menina, grita a mãe. (MARANHÃO, 1997, p.231-233).

A atitude de Rosa subverte a hamartía aristotélica de uma personagem que vai da fortuna ao infortúnio, ao cometer um erro, por desconhecer as circunstâncias. Em nenhum

momento, Rosa Maria possui grande fortuna ou reputação, pois as posições sociais ocupadas por ela resultam contraditórias em razão de suas características identitárias híbridas. Quando chega ao ponto de atacar as pessoas na igreja, Rosa deixou de viver a vida híbrida entre Brasil e África, princesa e escrava, para assumir apenas uma característica, de dona da mina de ouro. Como a expulsão a chicote representa o momento mais próximo de uma grande reputação dentro daquela sociedade, a personagem não passa propriamente da fortuna ao infortúnio. Considerando o elemento da hamartia de ignorância da situação, Rosa Maria realmente desconhece a identidade dos índios e da menina da igreja, assim como os homens de Ruby desconhecem a identidade das moças do Convento, em *Paradise*. Também como acontece com os homens de Ruby, sua atitude revela o autoconhecimento de sua identidade, agora adaptada à sua nova realidade. Como a identidade de Rosa sofreu transformações, sua atitude na igreja revela o reconhecimento de si mesma fora de características híbridas, assim como revela sua nova identidade ao leitor e também à personagem da escritora que está em seu quarto, escrevendo o romance. No início, a escritora não sabe quem é a moça que aparece em seu quarto. O momento do ataque, ao final, é quando a escritora toma conhecimento de Rosa Maria. A escritora vai da ignorância ao conhecimento da identidade de sua heroína. O reconhecimento, nesse caso, não é trágico para as personagens. É trágica a percepção da mudança de Rosa Maria, mas o reconhecimento é positivo, pois marca a existência de Rosa Maria. A escritora passa a conhecer Rosa ao escrever sua história, sendo o reconhecimento, ao final, a garantia de que a história de Rosa foi escrita e permanecerá. O reconhecimento a mantém viva e a impede de morrer. *Rosa Maria Egípcia da Vera Cruz* também apresenta uma hamartia estrutural subvertida que descaracteriza a intenção moral de hamartia como pecado. Primeiro, a posição de herói é subvertida nesse romance, pois é ocupada simultaneamente por duas personagens, Rosa Maria e a escritora. As duas personagens são mulheres e não ocupam posições sociais valorizadas. O ato em que uma delas comete um erro, a expulsão das pessoas da igreja, expõe o reconhecimento pessoal de Rosa sobre a sua nova identidade e, concomitantemente, o reconhecimento da escritora sobre Rosa. Nesse momento de reconhecimento máximo da escritora, a história acaba, tanto a narrativa que ela escreve, pois Rosa volta para o seu quarto, quanto a outra narrativa acompanhada pelo leitor, pois a escritora sai do quarto. A estrutura explícita que acertar o alvo é um erro cometido pela Rosa cristã, desautorizando a ideia religiosa de hamartia, e apresenta o reconhecimento da identidade como algo positivo, subvertendo o aspecto trágico. Embora seja positivo, o reconhecimento marca também o distanciamento final entre Rosa e a escritora. Ao longo do

romance, as duas personagens se aproximam e se distanciam, mas ao final, após o reconhecimento, o distanciamento se realiza com o esvaziamento do quarto: Rosa some e a escritora sai para seus compromissos.

Em *Paradise* e em *Rosa Maria Egípcíaca*, os cronotopos metafóricos subvertidos acolhem a subversão de costumes sociais e de gêneros literários, formulando uma visão crítica e contextualizada da história. A consciência histórica desenvolve-se com o reestabelecimento narrativo, das relações entre espaço e tempo, dos costumes e dos gêneros, sendo acompanhado por sua subsequente problematização, nas obras literárias denominadas “metaficção historiográfica”. Ao restabelecer o contexto histórico, os romances o evidenciam como significativo, porém, esse contexto é problematizado pela apresentação do conhecimento histórico como mediado e subjetivo, distante do conceito objetivo e imparcial proposto pela história oficial. Dentre outras maneiras, a história é problematizada no romance histórico contemporâneo por meio da mistura intencional do ficcional com o histórico, tornando o leitor consciente sobre a natureza do referente histórico. Enquanto o conhecimento histórico positivista do século XIX buscou tornar o referente histórico direto, objetivo e fixo, os romances históricos contemporâneos expõem a impossibilidade de o referente histórico ser estabelecido de forma segura e definitiva. Esses romances restabelecem o referente histórico como importante, expondo a natureza problemática da determinação de um referente. De modo mais específico, essa problematização ganha forma narrativa nos cronotopos subvertidos, conforme mostra a análise de *Paradise* e *Rosa Maria Egípcíaca*. Produzindo movimentos constantes entre o real e o ficcional, a elaboração metafórica dos cronotopos enfatiza a construção da linguagem na representação da realidade e, ao mesmo tempo, marca a existência de vidas passadas.

A expressão “metaficção historiográfica” é adotada por Linda Hutcheon para nomear as obras literárias portadoras de um movimento entre demarcar o real e demarcar a construção de conhecimento sobre o real. A primeira parte da expressão indica a presença da metaficcionalidade responsável por expor a elaboração textual de ordenamento e processo seletivo. A segunda parte da expressão indica a exploração do conhecimento histórico feita pelos romances contemporâneos. Segundo Hutcheon, a metaficcionalidade nesses romances “reconhece seus próprios processos de construção, ordenação e seleção, mas sempre se demonstra que esses processos são atos historicamente determinados. Ao mesmo tempo que explora, ela questiona o embasamento do conhecimento histórico no passado em si. É por isso

que a venho chamando de metaficção historiográfica” (1991, p.126).⁶ As análises de *Paradise e Rosa Maria Egípcíaca* desenvolvidas nesta pesquisa mostram que, ao enfatizar a construção da linguagem, a metáfora colabora na criação dos mecanismos metaficcionais desses romances. A composição de uma metáfora indica tanto o processo autoral de organização da linguagem de maneira a fornecer uma nova visão quanto o processo interpretativo demandado do leitor para a complementação do novo significado suscitado pela metáfora. Essa construção com a linguagem é enfatizada nos cronotopos, ou seja, nos pontos em que a narrativa tece intersecções com a imagem da materialidade da história. Nos pontos em que a narrativa expõe a relação com o referente histórico, há também o destaque para os processos de elaboração da linguagem literária. Assim, os gêneros literários são subvertidos, a história oficial é revisitada, as vidas passadas ganham formas literárias presentes.

O movimento entre enfatizar a construção da linguagem e fornecer imagens para a materialidade da história torna a “metaficção historiográfica” contraditória, por ser formalista e histórica ao mesmo tempo, como Hutcheon salienta. A metaficção evita que a identidade formal e fictícia dos romances seja perdida em virtude da formulação histórica. Os aspectos formais fazem parte da construção da narrativa, como o cronotopo subvertido e a subversão da hamartía confirmam. Paradoxalmente, esses aspectos formais auxiliam na formulação da história como parte desses romances. Os aspectos formais, espaços subvertidos por um tempo sem cronologia, apresentação da vida interior das personagens, subversão de gêneros literários, não fecham o texto em algo separado da realidade. Por outro lado, temas históricos e restabelecimento do referente histórico não figuram no texto como uma busca por denotar a realidade passada diretamente. O resultado é um texto complexo, em que o movimento entre o histórico e o fictício acontece intermitente, abrindo perguntas por meio das quais a interpretação do leitor fornecerá novas formas de ver o mundo. Assim como a metáfora, com sua referência duplicada, é liberada após a interpretação, todo o jogo criado entre real e ficcional é liberado pela interpretação.

O perigo em separar ficção e história como gêneros absolutamente distintos reside, por exemplo, na liberação do impulso por totalização, como Hutcheon aponta (1988, p.111). O impulso por totalização vem do desejo tanto do autor de ficção quanto do historiador em construir um texto unificado, segundo Hutcheon (2002a, p.59). Esse impulso vem de um anseio por controlar o material criado e se concretiza em uma forma narrativa coerente. Na

⁶ “acknowledges their own constructing, ordering, and selecting processes, but these are always shown to be historically determined acts. It puts into question, at the same time as it exploits, the grounding of historical knowledge in the past real. This is why I have been calling this historiographic metafiction” (HUTCHEON, 1988, p.92).

ficção, a criação de uma narrativa coerente é autorizada pelo trabalho criativo do escritor. Já na história, a narrativa coerente deve ser encontrada pelo historiador em meio aos acontecimentos. Como ciência, o conhecimento histórico deveria encontrar os padrões reguladores por trás dos acontecimentos. A busca por esses padrões resulta na imposição de sentido à história por meio da cronologia, da causalidade, do desenvolvimento teleológico. A tensão entre a história e a ficção, estabelecida nos romances, indaga sobre o processo de elaboração do conhecimento histórico: seriam as relações de causa e consequência entre os acontecimentos descobertas ou criadas pelos historiadores; as linhas de desenvolvimento teleológico de um povo teriam sido desvendadas ou impostas pelo historiador; essa organização da história corresponderia aos interesses de qual grupo social. A história impõe uma ordem aos acontecimentos do passado. A sede por objetividade científica pode encobrir essa imposição, apresentando o passado como se estivesse totalmente representado no conhecimento histórico, cristalizando, dessa forma, uma só maneira de ver e entender o passado. Como Hutcheon salienta:

Estes são alguns dos assuntos levantados pela ficção pós-moderna na confrontação paradoxal entre a representação fictícia autoconsciente e a representação histórica resoluta. A narrativização de eventos passados não é velada; os eventos não mais parecem falar por si mesmos, pois são expostos como conscientemente compostos em uma narrativa, cuja ordem construída – não encontrada – é imposta, normalmente de forma aberta pela figura do narrador. O processo de montar histórias a partir de crônicas, de construir enredos a partir de sequências, é o que a ficção pós-moderna salienta. Isso de forma alguma nega a existência do passado real, mas chama a atenção ao ato de impor ordem a esse passado, de empregar estratégias de codificação para fornecer sentido por meio de representação. (2002a, p.63).⁷

A cristalização do passado em uma forma acabada e pronta pode resultar na prejudicial exclusão de grupos sociais inteiros do passado. Ao revisitar a história, a literatura redimensiona a presença histórica desses grupos. De acordo com os interesses e ideais do autor, a formulação do texto histórico é capaz de apagar, ou minimizar, a participação de grupos sociais no passado. O “quem” pode sumir da história, como os negros que viveram sob a escravidão nos Estados Unidos e no Brasil, e as mulheres que viveram em sociedades paternalistas. A perversidade da ausência histórica reside na falta de reconhecimento legado a

⁷ *These are among the issues raised by postmodern fiction in its paradoxical confrontation of self-consciously fictive and resolutely historical representation. The narrativization of past events is not hidden; the events no longer seem to speak for themselves, but are shown to be consciously composed into a narrative, whose constructed – not found – order is imposed upon them, often overtly by the narrating figure. The process of making stories out of chronicles, of constructing plots out of sequences, is what postmodern fiction underlines. This does not in any way deny the existence of the past real, but it focuses attention on the act of imposing order on that past, of encoding strategies of meaning-making through representation. (HUTCHEON, 2002a, p.63).*

esses grupos no presente. Na revisitação à história feita pela literatura, a formação de vida interior nas personagens é capaz de apresentar quem foram e como viveram as pessoas dos grupos apagados. Para poder expor o “quem”, a “metaficção historiográfica” expõe, ao mesmo tempo, o processo de formação do conhecimento histórico, colocando em questão as representações literárias e históricas criadas como forma de ver o mundo social e político (HUTCHEON, 2002a, p.67). Com as subversões criadas, a “metaficção historiográfica” apresenta uma nova forma de ver o mundo, o passado e o presente, e os grupos sociais que os compõem.

2.2. As históricas imagens nacionais

São 4h45 da manhã. Estou fazendo o que sempre faço quando bebo muito vinho e acordo de repente às 4h45 da madrugada. Leio. Eduardo Galeano cai em minhas mãos dessa vez: “Tenho saudades de um país que ainda não existe no mapa”. Prezado Eduardo, não tenho saudades. O pertencimento não me interessa. Já cheguei a pensar que me interessaria. Até examinar as bases de sustentação. A majestade das velas dos grandes navios ilude quem não vê seus carregamentos. Mas, caso se tratasse de um país onde você pudesse ser meu compatriota, eu reconsideraria. E pensaria em tudo o que teríamos de organizar e resolver.

(Dionne Brand, 2001, p.85)⁸

Tendo percorrido o percurso argumentativo acerca da revisão da história oficial retratada em romances contemporâneos na seção anterior, a presente seção considera os componentes do conhecimento histórico cientificista existentes na concepção de nação, responsáveis por formular cenários externos de exclusão, em vez de subjetividades interiores de pertencimento. Os argumentos de definição nacional determinam, em última instância, quem faz parte e quem não faz parte de um grupo, dominado por seus representantes. Os princípios de exclusão e de domínio referem-se tanto à organização de um grupo social, em torno de costumes, de uma religião, quanto à ocupação de um território. Em contraposição, a “metaficção historiográfica” cria subjetividades de pertencimento por meio da “história compartilhada” delineada nas subvertidas imagens de lar inclusivo, construídas a partir de

⁸ *It is 4:45 a.m. I am doing what I do every time I drink too much wine and wake up suddenly at 4:45 a.m. I read. Eduardo Galeano falls open at this time: “I’m nostalgic for a country which doesn’t yet exist on a map.” Dear Eduardo, I am not nostalgic. Belonging does not interest me. I had once thought that it did. Until I examined the underpinnings. One is misled when one looks at the sails and majesty of tall ships instead of their cargo. But if it were a country where you were my compatriot, then I would reconsider. And think of the things we have to sort out.* (Dionne Brand, 2001, p.85).

elementos de composição nacional. Em primeiro lugar, esta seção apresenta os elementos do conceito de nação do século XIX, profundamente ligados à composição da história científicista. Em seguida, apresenta-se a transformação sofrida pelo conceito de nação durante o século XX, embora ainda haja a permanência dos princípios de exclusão e da composição do imaginário social. A terceira etapa desta seção comenta brevemente sobre a inadaptabilidade do modelo de nação europeu imposto à formação nacional dos Estados Unidos e do Brasil.

Nos panoramas históricos criados, *Paradise* e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz* revisam o conceito de formação da nação ao abordar criticamente o passado por um ponto de vista pessoal e subjetivo. Da Corrida por Terras em 1889 ao Movimento pelos Direitos Civis na década de 1970, *Paradise* formula um panorama histórico da atribulada busca dos negros por um posicionamento na sociedade estadunidense após a abolição da escravidão. A partir da busca de Rosa Maria por reconhecimento social tanto no Brasil colonial da cana e do ouro e quanto no Brasil do fim do século XX, *Rosa Maria Egípcíaca* formula um panorama histórico da consolidação da ideia de nação brasileira por meio da ótica de uma figura feminina marginalizada. Ambos os romances contrapõem subjetividades de vivências individuais à formação de cenários exteriores nacionais baseados em três aspectos: delimitação geográfica, desenvolvimento histórico teleológico e hereditariedade. Como justificativa para o estabelecimento de quem pertence ou não a uma nação criam-se listas de características geográficas, históricas e biológicas que influem no modo de conhecer e entender a identidade e os lugares de cada um no mundo. A caracterização do cenário exterior provém do desenvolvimento da ideia de nação surgido no século XIX mas ainda presente nas explicações sobre o mundo atual.

A entrada na Idade Contemporânea, com a Revolução Francesa, trouxe uma ideia de nação justificada por um desenvolvimento baseado em quatro características do conhecimento histórico consagrado nesse período: coerência, integridade, completude e *closure*.⁹ O desenvolvimento nacional conforme entendido a partir do século XIX está atrelado ao conhecimento histórico. Com a Revolução Francesa, a formação histórica assumiu papel central no estabelecimento das nações. Em vez de considerar o nascimento das nações a partir daquele momento, os países avaliavam que haviam se formado ao longo do tempo, resultando na nação coerente e completa, passível de ser conhecida no presente. Sendo resultado de

⁹ *Closure* refere-se à estrutura do texto literário que determina um ponto final, um ponto de chegada almejado ou esperado desde o princípio, por meio de relações lógicas causais apresentadas ao leitor. O desfecho do texto é antecipado e esperado pelo leitor, em razão das marcas textuais anteriores que o orientam a chegar em uma conclusão lógica final (definições baseadas em leituras de WHITE, 1987).

acontecimentos passados, a nação só poderia ser conhecida por meio de estudos históricos que delineassem a trajetória de formação nacional, por isso, a ideia de nação formulada nesse período tem muitas das características atribuídas ao próprio conhecimento histórico.

O conhecimento histórico institucionalizado como disciplina científica acadêmica ganhou forma após a Revolução. Benedict Anderson (2006) aponta que em menos de duas décadas, 1810, na Universidade de Berlim, e 1812, na Sorbonne, surgiram as primeiras posições universitárias do ensino de história. A disciplina desenvolveu um entendimento para a ruptura revolucionária baseado em uma série de acontecimentos históricos encadeados, fazendo da Revolução um modelo histórico para os acontecimentos posteriores. A organização linear causal dos eventos da história solucionou a busca por justificativas de formação nacional, tanto no Velho quanto no Novo Mundo, segundo Anderson. A composição de uma nação como comunidade imaginada contém a língua nacional entre seus principais aspectos, porém, Anderson salienta que a língua “nunca foi um ponto de debate nos movimentos nacionalistas americanos. Como vimos, foi precisamente o compartilhamento com a metrópole de uma mesma língua (e uma mesma religião e uma mesma cultura) que tornou possível a criação das primeiras imagens nacionais imaginadas” (2006, cap.9).¹⁰ A formação histórica nacional torna-se importante nas Américas como forma de expor a ruptura com as metrópoles e, ao mesmo tempo, preservar os laços culturais europeus que mantivessem as imagens do formato de uma nação. O modelo histórico instaurado no Velho Mundo produz as imagens nacionais a serem seguidas, que são englobadas pela história de formação nacional das Américas em prioridade às características culturais dos povos nativos, como o detrimento das línguas indígenas nativas em relação às línguas dos colonizadores.

Para compreender a ideia de nação surgida na Idade Contemporânea é preciso compreender o conceito de história desenvolvido a partir das grandes mudanças sociais, políticas, religiosas do período. O conhecimento histórico durante o século XIX se desenvolveu por vertentes positivistas, ou historicistas, como Jacques Le Goff (2003) as denomina. Com o intuito de estabelecer um conhecimento histórico propriamente científico, a ideia de leis naturais foi importada para a história. Ao conhecimento científico era conferida legitimação no desvendamento objetivo da realidade por meio da padronização na busca por desvendar a atuação de leis naturais. O entendimento do funcionamento das leis naturais forneceria uma maneira objetiva de ver o mundo, mais próxima da verdade absoluta. Os

¹⁰ “*had never been an issue in the American nationalist movements. As we have seen, it was precisely the sharing with the metropole of a common language (and common religion and common culture) that had made the first national imaginings possible*” (2006, cap.9).

acontecimentos históricos passaram a ser vistos como parte de um modelo comportamental que seguia leis naturais de desenvolvimento, como se os fenômenos sociais possuíssem o mesmo funcionamento de fenômenos da natureza. Por trás dos acontecimentos históricos haveria um sistema regulador natural esperando para ser desvendado pela pesquisa criteriosa do historiador. Por trás desse sistema há a noção de um sentido da história em direção ao aperfeiçoamento da sociedade, segundo Le Goff. O historiador deveria, assim, encontrar nos acontecimentos do passado a sequência causal de um padrão de desenvolvimento social que pudesse compor um modelo único para todas as sociedades.

O conhecimento histórico positivista do século XIX desenhava um modo teleológico de entender o mundo, pois possuía, de acordo com Hayden White, “um desejo de que os eventos reais apresentem a coerência, integridade, completude e *closure* de uma imagem que é e só pode ser imaginária” (1987, p.24).¹¹ Embora as características de coerência, integridade, completude e *closure* fossem atribuídas aos eventos pelos historiadores, os positivistas acreditavam que os eventos reais se organizavam naturalmente dessa maneira. Na visão positivista, o sentido da história existia independente da visão humana sobre a história. Os positivistas não entendiam que havia por parte do historiador um trabalho de composição da sequência causal dos eventos.

Os princípios de coerência, integridade, completude e *closure* definem o conceito de história do século XIX e de nação na Idade Contemporânea, formando um modelo nacional baseado na ideia de progresso. Esse conceito admite o desenvolvimento de uma nação como um processo coerente, íntegro, completo e com um final conhecido. O final conhecido é a nação existente no presente. Como a nação presente resulta dos acontecimentos históricos, considera-se que o processo de formação nacional está completo. Esse processo é íntegro porque cada evento colocado na história da formação nacional relaciona-se de alguma forma a todos os outros, antecedentes ou posteriores. Como os eventos obedecem a uma ordem, em uma relação de coerência e continuidade, o processo de formação nacional caracteriza-se também por ser coerente. A partir desses quatro princípios, constrói-se um modelo nacional baseado na ideia de progresso. Esse modelo baseia-se, segundo Linda Hutcheon, em uma “combinação potente entre o impacto nostálgico das origens (o momento de fundação) e a projeção utópica linear (em direção ao futuro)” (2002b, p.7).¹² A crença autorizada pelo

¹¹ “a desire to have real events display the coherence, integrity, fullness, and closure of an image that is and can only be imaginary” (1987, p.24).

¹² “the potent combination of the nostalgic impact of the origins (the founding moment) and linear utopian projection (into the future)” (2002b, p.7).

modelo nacional determina tanto o valor do passado heroico para a formação nacional quanto a crença de que o desenvolvimento natural do progresso levaria a nação a um futuro melhor.

No modelo de nação apoiado no progresso histórico, as origens da identidade nacional são estabelecidas em torno de dois principais aspectos: delimitação de um território e reconhecimento de consanguinidade. Nessas duas concepções, os acontecimentos históricos relacionam-se de maneira coerente para formar a nação tal como conhecida no presente, seja pelos eventos heroicos ocorridos em um mesmo território ou pela linearidade ancestral hereditária de um povo. A religião configura um terceiro aspecto de origem nacional, relacionada à identidade, mas diferente dos anteriores por narrar uma origem mítica, em vez de histórica baseada nos princípios teleológicos de coerência, integridade, completude e *closure*. Por trás dos três aspectos de origem nacional, delineia-se o interesse de um grupo específico em estabelecer uma base política de atuação, conforme explicam os parágrafos a seguir.

A delimitação de território assume função essencial na história teleológica de formação nacional, por estabelecer um critério físico-espacial para acréscimo de acontecimentos à história nacional, na concepção de um Estado-Nação coerente, integral e completo. Em um Estado-nação, a delimitação do espaço geográfico, comandado por um governo centralizado e único, forma uma nação a qual pertencem todos os habitantes daquele território. Dentro dessa perspectiva, apenas fazem parte da história nacional os acontecimentos ocorridos em um mesmo território. Em torno do pertencimento de um povo a um território palco de grandes feitos heroicos, forma-se uma pátria. Segundo o historiador Jacques Le Goff: “a ideia de nação vem desde a Idade Média, mas a religião da pátria é uma novidade que data da Revolução Francesa” (2003, p.74). Com a Revolução Francesa, no fim do século XVIII, delineia-se o conceito de nação consolidado no século XIX, no qual os acontecimentos históricos vinculam um povo a um território. De acordo com Le Goff, a paixão pela história, no século XIX, surgiu tanto das noções burguesas de classe e democracia quanto do sentimento nacional inspirado pela burguesia, permeado pela ideia de unidade e coesão por meio da história teleológica, criando um novo sentido à nação. A burguesia precisava dessa ideologia de formação nacional para estabelecer um sistema que lhe garantisse o controle do poder, em um sistema político de nações, onde o “sentimento nacional” definia a identidade do “eu” e do “outro”. As fronteiras naturais geográficas foram utilizadas muitas vezes para delimitar espacialmente o território, como descreve Ernest Renan (1996), porém, um território sozinho não é o suficiente para formar uma nação, pois o ser

humano é quem fornece a alma da nação. Renan defende que o preceito espiritual da nação pertence à França, pois “é glória da França ter proclamado, por meio da Revolução Francesa, que uma nação existe por si mesma” (p.23).¹³

Além do reconhecimento de unidade entre pessoas que habitam um mesmo território, a ideologia de formação nacional pode funcionar em torno do reconhecimento de consanguinidade entre os representantes de um povo. O reconhecimento de unidade entre os representantes consanguíneos de um povo provém, sobretudo, de ligações ancestrais. A ancestralidade determinaria uma raça, e uma cultura, em comum entre as pessoas que formariam uma nação. Associando costumes culturais à hereditariedade biológica, os princípios de coerência, integridade, completude e *closure* norteiam esse modelo nacional. A concepção de um desenvolvimento progressivo dos povos resulta em uma classificação valorativa das raças dentro de um quadro único de aperfeiçoamento. Demétrio Magnoli (2009) exemplifica os nacionalismos provenientes do modelo territorial e do modelo biológico hereditário no caso francês e no caso alemão. No caso francês, principalmente no fim do século XVIII, considera-se a nação como o território francês, por isso a Constituição Francesa de 1793 estabelecia o automático reconhecimento da nacionalidade francesa a todo estrangeiro que morasse há mais de um ano na França. No caso alemão, com a ausência de um Estado organizado em um espaço geográfico delimitado, a nação era formada pelo povo alemão, definido pela descendência e pelo compartilhamento de uma mesma cultura. Desse ponto de vista, romântico, um estrangeiro jamais poderia ser tornar um alemão, pois a identidade nacional estava preservada pela história de um povo específico. Nesse caso, a identidade da nação formula-se na relação de hereditariedade, como se o sentimento nacional fosse transmitido de uma geração à próxima, independente do local de moradia. Baseado em uma separação da humanidade em raças, esse reconhecimento permite estabelecer uma unidade entre pessoas distantes. O território deixa de ser uma limitação e fortalecem-se os laços entre os ancestrais. Nessa perspectiva, a diferença formativa histórica entre raças legitima o estabelecimento de diferentes nações, sendo algumas raças superiores, por possuir uma cultura mais avançada na sequência de desenvolvimento, enquanto outras raças, inferiores, se localizam no início do desenvolvimento cultural. Ernest Renan descarta a formação nacional baseada na raça, pois a inexistência biológica de raças humanas desautoriza o uso da identificação etnográfica como base política.

¹³ “*It is to France’s glory to have proclaimed through the French Revolution, that a nation exists of itself*” (p.23).

O terceiro aspecto de estabelecimento nacional delimita um grupo social em que todos seguem a mesma religião. Apesar de a religião configurar uma origem mítica para a nação, ela delimita grupos de pertencimentos e de domínio político, como no caso da formação nacional da Bélgica, surgida da disputa de manobras políticas entre católicos e protestantes, como Renan apresenta. Entretanto, Renan aponta a religião como base insuficiente para constituição de uma nação moderna, principalmente após a Revolução Francesa instaurar o Estado laico, contra os privilégios do clero. Renan explica que a religião faz parte, em sua origem, dos rituais de âmbito familiar. Por isso, o reconhecimento de um grupo social a partir da religião formula-se apenas como uma extensão da família. Nesses casos, seguir ou não uma religião não determina o pertencimento a uma nação, apenas a grupos familiares. Já a religião estatizada, como o Catolicismo no Império Romano, funcionava como determinação de pertencimento a um conjunto maior de indivíduos. Nessa modalidade, autorizam-se perseguições violentas para garantir que todos do grupo sigam a mesma religião, instaurando uma forma de imposição religiosa não praticada nos rituais familiares. Com a laicização dos Estados, diminui a importância da religião na formação da nação moderna, embora a religião continue a determinar grupos de pertencimento. A religião é normalmente imposta, marcando mais claramente a discussão sobre esfera pública e privada.

Conduzindo a elaboração da identidade nacional em reconhecimentos territorial, consanguíneo e religioso, encontra-se o interesse de um grupo social em estabelecer uma base política de atuação. A formulação de um poder estatal legítimo constitui o foco das formulações de identidade nacional como unidade necessária a um conjunto de indivíduos para que todos reconheçam a autoridade do grupo governador. A burguesia francesa precisava de uma ideologia de formação nacional que lhe garantisse o controle do poder recém-adquirido. A elite germânica precisava de um tipo de delimitação capaz de legitimar sua dispersa esfera de domínio. Em ambos os casos, a legitimação de controle nacional foi encontrada em formações históricas teleológicas: os acontecimentos dentro de um mesmo território, o desenvolvimento de uma geração após a outra. Nas duas situações, a identidade nacional era encontrada historicamente e traçada até o presente por meio do desenvolvimento histórico, pressupondo um passado comum, seja por eventos históricos localizados, seja por uma linhagem sanguínea. Essa determinação de identidade justificava o controle estatal sobre os indivíduos dentro daquele grupo: ou daquele território ou daquela família. O controle estatal de uma minoria sobre a maioria identificada dentro de um mesmo grupo é um dos elementos por trás da ideia de nação, mesmo em relação à ideia de origem mítica fornecida

pela religião. A origem mítica proporciona uma identidade comum às pessoas no presente, por isso a escolha de uma religião única é importante aos grupos religiosos desejosos de manter o controle social. Sem o auxílio da formulação de uma justificativa teleológica, a unidade de identidade religiosa é muitas vezes imposta aos membros de um grande grupo social.

Tanto o conceito de nação quanto a concepção teleológica de história sofreram abalos no século XX, sem resultar na extinção dos imaginários de pertencimento a uma identidade comunitária. A Primeira Guerra Mundial destruiu o prestígio da história teleológica e positivista de prever o futuro segundo padrões de desenvolvimento humano, de acordo com Hayden White (1985). O estudo da história não conseguiu prever as atrocidades cometidas em grande escala. Justificativas para formação nacional, como a consanguinidade, também perderam prestígio com as guerras. A crença alemã na unificação de seu povo como superior aos outros abriu espaço para o fortalecimento do nazismo, resultando no Holocausto. A separação de grupos sociais por meio da demarcação de nações mostrou-se mais problemática do que exemplo de progresso de um povo. Os acontecimentos do século XX, segundo Jacques Le Goff (2003), transformaram o alto crédito conferido ao conhecimento de bases teleológicas e à objetividade da ciência positivista. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a delimitação geográfica, a descendência racial, o pertencimento a uma religião a organização política estatal permaneceram como aspectos da identidade nacional, mas modificados em relação ao conceito de nação desenvolvido durante o século XIX.

Do território como fundamento do Estado-nação, demarcando espaços geográficos distintos, a pós-modernidade delineia a transnacionalização do território, segundo Milton Santos (2002), na forma dialética entre o controle “local” da parcela “técnica” da produção e o controle remoto da parcela política da produção. No mundo pós-moderno, a dialética de controle local e remoto da produção resulta na enorme mobilidade das pessoas, mudando a configuração do espaço habitado, não sendo possível fixar o “uso” nacional dos territórios, por isso, Santos afirma que “aquela máxima do direito romano, *ubi pedis ibi patria* (onde estão os pés aí está a pátria), hoje perde ou muda seu significado” (2002, p.18). Segundo Santos, o uso do território, e não o território em si mesmo, faz dele objeto da análise social.

Na fluidez da mobilidade de pessoas, o Estado-nação perde superioridade como organização política e identitária, embora as noções de território, linearidade sanguínea e religião continuem atuando como marcas identitárias do imaginário de pertencimento. Para Octavio Ianni (2002), na atualidade, o Estado-nação assume um papel de província da sociedade global. O neoliberalismo tornou-se progressivamente a nova ideologia, fazendo

empresas, corporações e conglomerados internacionais e multinacionais converterem-se em transnacionais, modificando a divisão do trabalho. De acordo com Ianni, a nova divisão internacional do trabalho origina-se da globalização da economia capitalista, em meio à desarticulação dos sistemas econômicos nacionais. O Estado-nação torna-se província da sociedade global ao transformar-se em subsistema de uma realidade histórica e geográfica mais ampla e complexa. Ao serem colocadas como subsistemas, todas as nações, desenvolvidas ou subdesenvolvidas, defrontam-se com dilemas básicos que reabrem a questão do nacional. Segundo Ianni, a debilitação do Estado-nação operada pela mundialização faz surgir “provincianismos, nacionalismos, regionalismos, etnicismos, fundamentalismos. São ressurgências que tanto expressam reivindicações e identidades antigas como expressam o declínio do Estado-nação enquanto instituto da soberania” (2002, p.80). Dessa observação de Ianni, pode-se destacar que o abalo da estrutura política e econômica para a organização da nação fortalece a elaboração do sentimento de pertencimento relacionado à identidade nacional. Os provincianismos e os regionalismos fortalecem o aspecto da delimitação do território, os etnicismos fortalecem o aspecto da consanguinidade enquanto os fundamentalismos fortalecem o aspecto religioso de demarcação social. Esses aspectos continuam a funcionar como marcações identitárias sociais, mesmo que a formulação de poder tenha se reorganizado de instâncias estatais nacionais para uma escala mundial. O paradigma do Estado-nação soberano é subordinado ao novo paradigma da dinâmica da sociedade global. Essa dinâmica implica movimentos de integração e antagonismos originais, ocasionando relações de dominação e apropriação diferentes das anteriores. Esse processo, no entanto, não elimina inteiramente a composição do antigo paradigma, conforme aponta Ianni: “claro que o Estado-nação, com sua sociedade nacional, história, geografia, cultura, tradições, língua, dialetos, religião, seitas, moeda, hino, bandeira, santos, heróis, monumentos, ruínas continuará a existir. Mas não será mais o mesmo, isto é, já não é mais o mesmo” (2002, p.82). O imaginário de pertencimento a um grupo continua a existir, mesmo com as transformações do Estado-nação.

O imaginário de pertencimento compõe a nação como a comunidade imaginada definida por Benedict Anderson (2006). Nessa definição, as nações são criadas pela imagem de comunidade que seus membros compartilham, mesmo que a maioria deles jamais se encontrará ou se conhecerá. Essa imagem de comunidade é limitada, pois não há nação que imagine poder ser compartilhada por todas as pessoas do mundo. Essa imagem compõe uma comunidade porque, independente das muitas relações hierárquicas e imensas desigualdades,

todos os membros da nação são vistos como parte de um mesmo grupo. A união entre as pessoas ganha forma por meio de um imaginário compartilhado, como Anderson salienta:

Os hinos nacionais, por exemplo, cantados nos feriados nacionais. Não importa quão banais as palavras e medíocres as harmonias, há nesse coro uma experiência de simultaneidade. Precisamente nesses momentos, pessoas completamente desconhecidas articulam os mesmos versos na mesma melodia. A imagem: unissonância. [...] Nada nos conecta a não ser sons imaginados. (2006, cap.8).¹⁴

O imaginário social é composto por representações de desejos, expectativas, projetos, valores, crenças e hábitos, segundo Lucrécia D'Alessio Ferrara (2002). O estágio máximo e ideal do imaginário social encontra-se nas crenças e hábitos que se articulam simbolicamente em emblemas. Os emblemas são concretizações visuais e populares, como armas, brasões, bandeiras, que criam comunidades de sentido para fazer do imaginário uma elaboração coletiva. A coletividade é a condição de sobrevivência do imaginário social e de legitimação de identidades sociais, culturais, políticas. Assim, Ferrara afirma que enquanto “signo de uma identidade nacional, o imaginário se faz, se constrói para afirmar-se ante aquilo que é diferente da nação: o mundo. Entre nós, a afirmação da nação perante o mundo se deu por meio da criação do imaginário da unidade nacional defendida por indivíduos que, emblematizados, se transformaram em heróis” (2002, p.46). O imaginário da unidade nacional desenvolve-se, principalmente, no momento da constituição do território, na sua ampliação e na sua conquista de independência. Os heróis e emblemas dão credibilidade visual ao verbal discursivo do imaginário. O imaginário compõe a identidade e também a máscara da nação.

Com a globalização do imaginário, expande-se a ideia de um cotidiano igual em todos os lugares, mesmo quando eles indicam possuírem diferenças entre si. Em vez de os imaginários nacionais diferenciarem a nação do mundo, há a exportação de imaginário, sendo um mesmo imaginário “aplicado” em várias partes do mundo. Formula-se, assim, um mercado cultural de importação de um imaginário globalizado e exportação da imagem do território que insiste em se identificar. Em vez da imagem emblemática do herói nacional, constitui-se a aparência de um ator global, produzido e proclamado à distância do território. A globalização do imaginário e a identidade nacional são faces opostas da mesma moeda. Segundo Ferrara:

A estratégia desse mercado cultural, que mistura em todos os espaços e lugares idiomas, produtos, paisagens e etnias torna evidente que é possível

¹⁴ *Take national anthems, for example, sung on national holidays. No matter how banal the words and mediocre the tunes, there is in this singing an experience of simultaneity. At precisely such moments, people wholly unknown to each other utter the same verses to the same melody. The image: unisonance. [...] Nothing connects us all but imagined sound.* (2006, cap.8).

manipular o imaginário a partir de valores globais que moldam uma sintaxe do imaginário, embora sustentado, aqui e ali, pela imagem do território fragmentado. Assim, globaliza-se o território pela globalização do imaginário que crê que todos os lugares são territórios do mundo; a esta altura a *globalização do imaginário* é outro imaginário, outra utopia. (2002, p.48).

A globalização do imaginário encontra seu oposto na ideia de imaginário global, com a produção de informação descentrada, a partir de um horizonte de expectativas que projetam um quadro de referências múltiplo e multiplicado. Ocorrendo na dimensão do lugar tecido na prática cotidiana dos diversos espaços, o imaginário global produz uma visão do mundo como globalidade a partir de informações produzidas localmente. A irregularidade e a assimetria do quadro de referências múltiplo permite a constatação de que os territórios, por partilharem o mundo, não estão isolados ao produzirem informações diferentes e originais. Para isso, de acordo com Ferrara, “é necessário que o cotidiano de todos os lugares não esteja impregnado pelas imagens que decorrem de uma circulação da informação global mas, ao contrário, seja capaz de produzir imagens de modo constante e contínuo” (2002, p.49). O território se globaliza, assim, de uma maneira diferente. Em vez de comportamentos globais coletivos, ocorrem percepções sociais distintas da globalidade. Nessa dimensão, o imaginário nacional não almeja identificar-se, mas reler seu território face à participação que pode exercer na transformação da visão de mundo. Participando dessa alteração, o território se transfigura e se autodetermina, segundo Ferrara, “no ritmo que lhe é possível e esta é a condição para que sejam eliminadas as fronteiras que dividem o mundo” (2002, p.50). Ferrara estabelece que, para formar o imaginário global, cada local precisa ter consciência da sua possível participação nessa formação. Homi Bhabha (1999) também salienta a relação entre o local e o global ao afirmar que somente uma consciência nacional – que não seja um nacionalismo e não pretenda instituir uma nacionalidade fixa – pode nos fornecer uma dimensão internacional.

Na pós-modernidade, a dimensão internacional de entendimento do mundo altera o aspecto de nacionalidade territorial, consanguínea, religiosa e de controle estatal. As mudanças econômicas geram uma enorme mobilidade de pessoas entre as nações, transformando a concepção de espaço habitado ao se tentar determinar o pertencimento a um território: a pessoa pertenceria à sua distante nação de origem ou à nação na qual vive? Com a fluidez de pessoas entre diferentes nações e a consequente formação de famílias multinacionais se torna mais complexo determinar de maneira fixa as relações de consanguinidade: a pessoa pertenceria à nação de sua mãe, à nação de seu pai ou à nação na

qual nasceu? O sincretismo religioso proporcionado pelas vivências religiosas em diferentes lugares do mundo complica a determinação de pertencimento a uma nação por meio da religião: a pessoa pertenceria a uma só religião ou a duas diferentes ao mesmo tempo? O enfraquecimento do poder estatal mediante políticas globais comprova a dificuldade no estabelecimento de grupos nacionais de pertencimento. Entretanto, a determinação de pertencimento nacional não se torna problemática apenas na pós-modernidade. Desde o século XIX, a formação do conceito europeu de nação, em torno de território, hereditariedade e religião, desconhece as vivências resultantes de processos de mobilidade, tais como as vivências dos negros sob a escravidão ou após a abolição no continente Americano. A essas populações era negada a identidade proveniente do sentimento de pertencimento nacional.

Analisando as movimentações mundiais do ponto de vista da identidade nacional, Toni Morrison (1998a) constata que a externalidade das figurações de nacionalidade é incapaz de formar a imagem de um lar. Embora os movimentos em massa venham ocorrendo há muito tempo, o entendimento de mundo a partir desses movimentos é produto da pós-modernidade. Com o declínio do conceito objetivo de nação e da história teleológica, passou a se considerar a movimentação de pessoas em escala global como um princípio característico do mundo atual, como Morrison explica. O novo entendimento de mundo expõe tanto o cerne contraditório da composição da identidade em relação ao sentimento de pertencimento nacional quanto a exclusão social como essência do conceito de nação oriundo do século XIX. As identidades produzidas pelas figurações de nacionalidade desse conceito compõem-se apenas de elementos externos. A territorialidade, a consanguinidade e a adesão a uma religião são capazes de compor apenas cenários exteriores para determinar o pertencimento, sendo incapazes de compor vivências internas na construção de identidades. Segundo Morrison,

O grande acontecimento definidor do mundo contemporâneo é o movimento em massa de populações raciais, começando com a maior transferência forçada de pessoas na história do mundo: a escravidão. [...] O trabalho do mundo contemporâneo tornou-se policiar, cercear e tentar administrar o movimento das pessoas. A nacionalidade – a própria definição de cidadania – é constantemente marcada e demarcada em resposta a exilados, refugiados, *Gasterbeiter*, imigrantes, migrantes, deslocados, fugitivos e sitiados. A ansiedade por pertencimento está cravada nas metáforas centrais do discurso da globalização, do transnacionalismo, do nacionalismo, da ruptura de federações, do reescalamento de alianças e das ficções de soberania. Mesmo assim, essas figurações de nacionalidade e identidade são frequentemente tão raciais quanto as casas raciais que as originaram. Quando não são raciais, são, como já mencionei, cenários imaginários, nunca paisagens internas. Utopia, nunca lar. (1998a, p.10).¹⁵

¹⁵ *The overweening, defining event of the modern world is the mass movement of raced populations, beginning with the largest forced transfer of people in the history of the world: slavery. [...] The contemporary world's*

Os cenários externos, base do sentimento de pertencimento nacional, produzem identidades somente por padrões de exclusão por determinarem quem não pode pertencer a uma nação: quem não possui história ancestral em um território, quem não tem uma linhagem familiar, ou quem não segue uma religião autorizada. Os escravos vivendo nos Estados Unidos e no Brasil no século XIX não poderiam participar de nenhuma nação, pois sua história comunitária não havia ocorrido no território em que viviam, sua linhagem familiar havia sido rompida pelas práticas escravocratas, e sua religião não era reconhecida pelo Estado e pela sociedade. Os acontecimentos do século XX expõem que esse conceito de nação não é suficiente, embora ele continue perpassando as formas de entender o mundo. O sentimento de pertencimento permaneceu associado ao território, à hereditariedade e à religiosidade, mantendo excluídos os afro-americanos e afro-brasileiros do século XX que continuaram a morar em um território cuja história não lhes inclui, ainda desconectados de suas histórias familiares ancestrais, e muitos seguindo religiões sincréticas como o candomblé, que remetem à fusão mais do que à permanência de religiões puras e intactas.

Esse conceito rígido de nação não serviria nem mesmo para a concepção dos Estados Unidos e do Brasil como nação, pois ambos fazem parte do Novo Mundo, não tendo um registro histórico territorial válido anterior à chegada dos europeus, segundo a concepção teleológica de progresso, nem linhagens de hereditariedade bem estabelecidas, em razão da mistura e convivência de diferentes povos, ou uma única religião, já que a convivência de diferentes povos resultou na convivência de diferentes religiões. Mesmo assim, a história territorial, a consanguinidade e a religiosidade fazem parte do conceito de nação desenvolvido para os Estados Unidos e Brasil.

A ideia dos Estados Unidos como nação engloba a formação teleológica por meio de momentos heroicos vivenciados no território norte-americano após a chegada dos europeus, sobretudo, em guerras em nome da liberdade, como a Guerra de Independência e a Guerra Civil. Em relação à constituição do povo, em vez da consanguinidade, figurou como aspecto central o conceito de *melting pot*, dando sentido à etnicidade e à imigração por meio de

work has become policing, halting, forming policy regarding, and trying to administer the movement of people. Nationhood – the very definition of citizenship – is constantly being demarcated and redemarcated in response to exiles, refugees, Gastarbeiter, immigrants, migrations, the displaced, the fleeing, and the besieged. The anxiety of belonging is entombed within the central metaphors in the discourse of globalism, transnationalism, nationalism, the break-up of federations, the rescheduling of alliances, and the fictions of sovereignty. Yet these figurations of nationhood and identity are frequently as raced themselves as the originating racial house that defined them. When they are not raced, they are, as I mentioned earlier, imaginary landscape, never inscape. Utopia, never home. (1998a, p.10).

construções culturais capazes de socializar os novos imigrantes à cultura norte-americana, segundo Werner Sollors (1987). Em vez de considerar a identidade estadunidense como relação consanguínea que excluísse outras etnias, a identidade foi construída como uma forma de agregar diferentes etnias. Essa concepção apresenta duas principais complicações: a etnicidade é reinventada a todo momento nos Estados Unidos; o americano anglo-saxão protestante considera a etnia uma forma de classificar outros povos. A etnicidade virou foco das discussões nos Estados Unidos nos anos 1970, ganhando destaque com o Movimento pelos Direitos Civis, mas continua sendo definida e redefinida pelos novos grupos sociais de imigrantes e descendentes de imigrantes. O americano anglo-saxão protestante considera que seu povo não forma em si uma etnia, mas recebe e aceita em sua cultura as pessoas étnicas. Nessa concepção, assume-se que existam marcas de etnicidade, sendo o norte-americano livre dessas marcas. A escravidão, conforme Sollors explica, coloca um problema especial em relação à interpretação dos Estados Unidos dentro desse padrão. A existência da escravidão e as conseqüentes reações contra os negros, com o fim da escravidão, mostram o estabelecimento de uma separação social extrema. Construída durante a escravidão e mantida nos desdobramentos do fim da Guerra Civil, como o *Black Code*, as Leis de Jim Crow e a Regra da Gota Única, essa separação social expõe que a definição de grupos raciais nos Estados Unidos é mais baseada em relações de consanguinidade do que a ideia de *melting pot* parece sugerir. A origem da nação norte-americana relaciona-se também ao Protestantismo dos primeiros colonos que chegaram às novas terras. Os colonos interpretaram sua viagem como um novo Êxodo, assumindo o papel de “povo escolhido” na coragem e determinação de se estabelecer no ambiente desconhecido. Essa interpretação bíblica deu forma à experiência de imigração dos colonos e a um nacionalismo messiânico, constituindo o Êxodo um dos temas centrais da configuração nacional dos Estados Unidos, como afirma Sollors (1987, p.43), e imprimindo um tom mítico à história da formação nacional.

No Brasil, a ideia de nação inclui a formação teleológica expressa em momentos históricos ocorridos no território sul-americano após a chegada dos europeus. Os eventos inseridos nessa formação seguem os ciclos de exploração, da cana-de-açúcar, do ouro, por exemplo, em detrimento de participações do povo brasileiro em guerras. As relações definidoras da nação estabelecem-se na posição da colônia face ao império português, mais do que em atos heroicos de figuras brasileiras. Mesmo considerando o funcionamento da exploração colonial, a história teleológica da nação não se aprofunda na situação dos negros escravos, apenas na exploração de Portugal sobre a terra brasileira. A outra etapa dessa

história oferece à nação um paradoxo em sua formação: tornando-se sede do império com a chegada da família real, o Brasil mantém-se colônia. Em relação à consanguinidade, o Brasil como nação apresentou desde cedo a ideia de mistura entre as raças. O povo brasileiro seria o fruto de misturas entre europeus, negros e índios, desconsiderando a permanência de linhagens consanguíneas como característica nacional. Apesar da imposição europeia de sua cultura, religião e costumes, com a mistura entre os povos, sobreviveram características culturais dos vários grupos sociais, possibilitando conversão da mestiçagem em traço definidor da nacionalidade, segundo Demétrio Magnoli (2009). Magnoli aponta que o samba articulou-se como gênero musical e passou a ser exaltado como canção nacional em 1935, Nossa Senhora da Conceição Aparecida, uma santa “mestiça como os brasileiros”, foi elevada à padroeira do Brasil em 1929, a feijoada, tida erroneamente como invenção original dos escravos, transformou-se em prato nacional, a capoeira foi oficializada como modalidade esportiva em 1937, os terreiros de candomblé e umbanda foram colocados a salvo de incursões policiais. Embora Magnoli não comente, é importante salientar que houve uma elitização e uma estatização desses símbolos de mestiçagem para que fossem alçados a símbolos nacionais. A religião como aspecto nacional também acompanha a concepção de mestiçagem, conglomerando diferentes práticas religiosas. O predomínio do catolicismo não impede a aceitação e prática de outras religiões sincréticas, como o candomblé.

2.3. Lares literários: espaços internos, vivências históricas

Quando falamos de cultura, por exemplo, diálogo cultural, nós não perguntamos “é este o tipo de diálogo direcionado ao exterior para a promoção do qual nós estamos negligenciando o diálogo interior que deveria tomar lugar entre as nações?”

(Wole Soyinka, 2010)¹⁶

Como exposto nas seções anteriores, a subversão metafórica de cronotopos em *Paradise* e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz* revisa a história oficial ao criar imagens da vida interna na concepção de lares inclusivos para as mulheres e os negros nas Américas. A atual seção apresenta a conceituação de cada um dos lares imaginários construídos nos romances em análise. A conceituação teórica de lar, feita nessa seção, apresenta os aspectos

¹⁶ *When we talk about culture, for instance, cultural dialogue, we don't ask ourselves "is this the kind of exterior directed dialogue for the promotion of which we are neglecting the interior dialogue that should take place among nations?"* (Wole Soyinka. In: UNESCO News: Wole Soyinka - 2010 – Ano Internacional para Aproximação das Culturas – UNESCO. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=SmjvWRrEVWk>>. Acesso em: 02 out. 2010).

tradicionais de definição de um lar em torno do espaço territorial, da hereditariedade nas relações familiares e da religiosidade. Esses aspectos são os mesmos que fazem parte do conceito de nação baseado na exclusão ao determinar identidades a partir de cenários externos de pertencimento. Em seguida à conceituação teórica de lar, a apresentação dos lares imaginários de *Paradise* e *Rosa Maria* indica a formação de lares idiorrítmicos que, ao prover o espaço de registro de vivências internas, subvertem as características tradicionais do lar burguês. Esta seção conclui-se com a análise dos diversos elementos sagrados delineados em cada romance na formação dos lares idiorrítmicos, responsáveis por criar imagens da “história compartilhada” entre vivências internas nacionais marginalizadas.

Cronotopos de lar representativos das histórias nacionais norte-americana e brasileira são construídos em *Paradise* e em *Rosa Maria* com base na externalidade sedutora do valor e do brilho do rubi e do ouro. Em *Ruby*, a metáfora do rígido lar baseado na exclusão termina por derramar sangue, vermelho como a pedra preciosa, pela cidade. Estabelecida por meio de feitos heroicos e regras de posse, segregação racial e imposição de religiões protestantes, *Ruby* reafirma os aspectos tradicionais da nação, principalmente na fixidez rígida do grande Forno de tijolos. Em *Vila Rica*, a riqueza das minas de ouro forma a metáfora de lar também em um cenário externo de aspectos tradicionais de nação tanto no estabelecimento de posse de um território residencial e de exploração das minas quanto na imposição a *Rosa* de se tornar um cristão exemplar. Nem em *Ruby*, nem em *Vila Rica*, as personagens conseguem desenvolver suas vivências internas subjetivas em um sentimento de pertencimento.

Em contraposição ao lar tradicional de *Ruby* e *Vila Rica*, os romances apresentam metáforas de lar que subvertem os aspectos nacionais tradicionais, na formação do Convento e no quarto da escritora, onde a convivência é baseada na inclusão e no afeto, fora dos padrões violentos de delimitação de cenários externos. Além dos aspectos nacionais tradicionais, a conceituação teórica de lar pode também fornecer as diretrizes para a formação de um viver junto idiorrítmico, baseado no afeto, à margem das regras de controle, conforme explica Roland Barthes (2003). Como o Convento e o quarto da escritora apresentam, a literatura é capaz de criar imagens para conceituar o lar dentro de uma noção de viver idiorrítmico que subverte o conceito tradicional de nação ao apresentar a vida interna de personagens ligadas ao passado.

Os cronotopos de lar tanto registram a vida interna quanto marcam períodos históricos retratados nos dois romances. Essa atuação dupla é possível no romance em relação às imagens de estruturas arquitetônica, pois o cronotopo forma e é formado por essas vidas

marginais. Como afirma Mikhail Bakhtin (2002), a imagem do indivíduo na literatura é fundamentalmente cronotópica. As imagens arquitetônicas construídas nos cronotopos elaboram metáforas de lar ao mesmo tempo em que marcam os períodos históricos retratados, como a necessidade de construção do Forno após a Corrida por Terras, e o desejo por montar uma cidade como Ruby, ao fim da Segunda Guerra Mundial. As imagens arquitetônicas funcionam do mesmo modo em *Rosa Maria*, marcando os ciclos de exploração da cana e do ouro no Brasil colonial e o conforto do quarto de uma escritora, no fim do século XX.

Há a formação de três tipos de lar em relação à vida interior das personagens, em *Paradise*, nos cronotopos do Convento, do Forno e de Ruby. Embora sejam escalas diferentes, uma mansão, um grande utensílio doméstico e uma cidade, os três cronotopos constroem metáforas de lar que se relacionam com a subversão ou a manutenção do conceito tradicional de lar e nação dentro dos aspectos de territorialidade, hereditariedade e religiosidade. Ao subverter o lar tradicional, o Convento possibilita o desenvolvimento e o registro da vida interna de figuras marginais à sociedade e à história oficial. O registro da vida interna de moças marginais subverte a história oficial da nação, que apagaria a existência dessas pessoas.

Em *Rosa Maria*, há a formação de um lar afetivo e inclusivo e dois esboços de conceituação de lar em relação à vida interior das personagens. A floresta e o engenho em Pernambuco formam um esboço de lar para a personagem, que não chega a se concluir como uma metáfora de lar, pelas condições da escravidão. Vila Rica, com seu cenário exterior, não fornece à personagem um sentimento de pertencimento, sendo outro esboço de lar. A metáfora de lar inclusivo se forma no quarto na escritora, oferecendo a Rosa o lar que tanto procura. Embora sejam escalas diferentes, o território de uma fazenda, uma cidade e um cômodo, os três cronotopos formulam metáforas de lar a partir dos três aspectos tradicionais de lar e nação. Apenas o quarto possibilita o desenvolvimento e registro da vida interna, subvertendo a história da nação por meio das vivências de uma mulher, que era escrava, construindo uma nova imagem de país para a escritora, no presente.

Os lares idiorrítmicos em *Paradise* e em *Rosa Maria* apresentam elementos sagrados na fusão de imagens femininas que produzem associações entre o imaginário cristão e o imaginário do candomblé. Existentes em razão da vivência de africanos nas Américas, essas associações delineiam uma “história compartilhada” de vivências internas por meio do sincretismo. Em *Paradise*, a cena final condensa as figuras femininas de Piedade e Consolata, em uma visão do paraíso terreno de proximidade entre histórias de diferentes nações,

enquanto, em *Rosa Maria*, as personagens de Rosa e da escritora se conectam unindo tempos e grupos sociais distantes, em uma história brasileira inclusiva.

2.3.1 Lar, o espaço do viver junto

Home is not a little thing.
(Patricia Best, *Paradise*)¹⁷

A variação de significados de “lar” expõe o termo a níveis de conceituação passíveis de relacionar metaforicamente, em processos de “ver” um dos níveis “como” o outro. No sentido dicionarizado, “lar” assume significados distintos como¹⁸ “lugar da cozinha em que se acende o fogo”, “fogão”, “lareira”, “casa da família” e “pátria”. Dessas acepções, depreende-se que o termo relaciona-se em gradação de objetos singulares (fogão) a regiões determinadas dentro da casa (lareira), alcançando a extensão da própria casa (casa da família), até estender-se a uma dimensão espacial intangível (pátria). A linha de gradação permite o entendimento metafórico de, por exemplo, ver o fogão como o lar, ou ver a pátria como o lar.

A própria origem do termo “lar”, no Latim, relaciona-se a conceitos espaciais, com a demarcação geográfica do local habitado, à consanguinidade e hereditariedade, com a ligação aos antepassados, à organização do viver junto, com a composição familiar, e à nação, com a participação na vida política e o estabelecimento das relações de poder. Apesar de aparentemente simples, a esfera de conceituação do lar abrange questões complexas. O exemplo do lar romano, ponto de origem do termo, salienta os diversos aspectos envolvidos na definição do vocábulo proveniente de “lareira”, do latim *lararia*, de *lararius*.¹⁹ Em Roma,

¹⁷ Lar não é pouca coisa. (Patricia Best, *Paradise*)

¹⁸ Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa. 3.ed. totalmente revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

¹⁹ O termo “lar” (“*home*”) na língua inglesa, do romance *Paradise*, possui também o sentido de pátria (“*a person's own country or native land. Also: the country of one's ancestors*”), de casa da família (“*dwelling place; a person's house or abode; the fixed residence of a family or household; the seat of domestic life and interests*”), acrescentando os sentidos de propriedade (“*landed property*”) e sentimento de pertencimento (“*feelings of belonging, comfort*”). Em relação ao sentido “casa da família”, o *Oxford English Dictionary* apresenta para “*home*” o sinônimo “*hearth*” que significa lugar em que se acende o fogo, piso da lareira (1. *That part of the floor of a room on which the fire is made, or which is beneath the fire-basket or grate; the paved or tiled floor of a fireplace*; 2. *As typical of the household or home; the home, 'fireside'*). Dessa forma, o termo “*home*” também está relacionado à “lareira”.

hearth, n.1

Oxford English Dictionary Online - Second edition, 1989; online version September 2012. Oxford University Press.

<<http://www.oed.com.myaccess.library.utoronto.ca/view/Entry/85090?rskey=ZgeZwv&result=1&isAdvanced=false>>; accessed 6 December 2012.

home, n.1 and adj.

a lareira era considerada a parte mais íntima da casa. Nesse local, o fogo atuava como parte do culto aos deuses Lares, protetores da família e do lar doméstico. Nos cultos privados de uma religião doméstica, a família prestava devoção a divindades oferecendo-lhes alimentos, flores, vinho e incenso em um altar montado em torno de um fogo sagrado. Os deuses Lares, irmãos gêmeos, filhos de Mercúrio e Lara, chegaram a ser simbolizados nos altares das lareiras por duas serpentes que se referiam às almas dos antepassados zelando por seus descendentes.²⁰ À lareira, ou lugar do fogo na casa, a cultura romana dedicava um valor religioso. Esse uso do espaço como produto cultural específico é denominado de “proxemia”, por Roland Barthes (2003), descrevendo os espaços que se tornam subjetivos na medida em que o sujeito os habita afetivamente. No caso romano, a lareira acesa estabelecia-se como elemento proxêmico de culto aos antepassados, transformando afetivamente o espaço de moradia em um lar e aliando o reconhecimento da linhagem familiar a crenças religiosas. Com esse reconhecimento, a estrutura do lar da família romana relacionava-se diretamente ao poder estatal, conforme Mikhail Bakhtin aponta ao afirmar que os “cultos religiosos da família (ancestrais), cujos papéis eram enormes, funcionavam como prolongamento direto dos cultos nacionais. Os ancestrais eram representantes do ideal nacional” (2002, p.256). De acordo com Bakhtin, o culto aos antepassados honrava ao mesmo tempo a família e a nação, por serem os chefes de família vivos o elo entre os antepassados mortos, que regeram a nação em sua época, e os jovens, que ainda iriam participar da vida política.

O lar como espaço legítimo do viver junto deveria oferecer a cada indivíduo a liberdade de seguir seu próprio ritmo, segundo o que Barthes define como o viver idiorrítmico que exclui veementemente as estruturas de poder. Em torno do conceito de idiorritmia, Barthes designa um modo de vida conjunta, em que o grupo funciona como um todo enquanto cada membro segue livremente seu ritmo particular, em uma aporia da partilha das distâncias ou, ainda, uma utopia de um socialismo das distâncias. O viver junto idiorrítmico baseia-se nas organizações dos conventos pré-cenobíticos, como os do Monte Atos, caracterizados pela autonomia em relação ao poder, onde cada monge tinha licença para levar seu ritmo particular de vida, vivendo sob uma concepção flexível da obrigação, sem regras e com liberdade para passar do comunitarismo à solidão absoluta sempre que quisessem. Os arranjos idiorrítmicos, ou constelações idiorrítmicas, caracterizam-se por uma autonomia em relação ao poder religioso em contraposição à dependência ao poder do abade no cenobitismo. A demanda de

Oxford English Dictionary Online - Second edition, 1989; online version September 2012. Oxford University Press. <<http://www.oed.com.myaccess.library.utoronto.ca/view/Entry/87869?rskey=6QxuLA&result=1>>; accessed 6 December 2012.

²⁰ (BUENO, 1968); (OUTEIRO, 2010, p.23); (VEYNE, 1990, p.204); (BULFINCH, 2005, p.17).

idiorritmia se faz sempre contra o poder. Um lar composto por pessoas sem laços familiares de sangue, que não são proprietárias do espaço onde vivem e que se movimentam livremente em relação a ficar ou deixar esse lugar, seria uma afronta às estruturas de poder.

Os arranjos idiorrítimicos passam a ser considerados marginalidades perigosas quando um controle estatal da religião é instaurado, submetendo a organização do viver junto ao controle do sujeito por um poder hierarquizado. O cenobitismo como colusão da religião e do poder determina muito da história ocidental, segundo Barthes:

O cenobitismo, como liquidação do anacoretismo (eremitismo, semi-anacoretismo e idiorritmia foram considerados como marginalidades perigosas, resistentes à integração numa estrutura de poder), é estritamente contemporâneo (com Pacômio) da reviravolta que fez o cristianismo passar de religião perseguida (dos mártires) ao estatuto da religião de Estado, isto é, do Não-Poder (do Despoder) ao Poder. 380, data do edito de Teodósio, é talvez a data mais importante (e ocultada: quem a conhece?) da história de nosso mundo: colusão da religião e do poder, criação de novas marginalidades, separação do Oriente e do Ocidente. (2003, p.21).

Os macroagrupamentos, como o cenobitismo, em especial, mostram que os grandes formatos de viver junto são sempre estruturados segundo uma arquitetura de poder. Os grandes grupos são estruturados pelo poder estatal, porém, os pequenos grupos podem transgredir a regra e viver a idiorritmia, que se torna uma questão de marginalidade. Pode-se depreender dessa estrutura apresentada por Barthes que o lar, o viver junto de um pequeno grupo, está submetido à organização hierárquica estatal, mas possui condições de recusar essa organização e viver à margem do controle.

O viver na marginalidade, mantendo-se completamente fora das estruturas de poder, sem ser mestre nem escravo, aproxima-se da vivência do louco, como Barthes afirma ao dizer que o “condenado no marginal (indivíduo da segunda marginalidade) é, de fato, o louco. A norma é o comum, a comunidade. O louco é anormal. Talvez não haja outra definição do louco (salvo para o paranoico) além desta: aquele que é puro de todo poder” (2003, p.179). O louco, ao viver às margens das estruturas de poder, consegue ser puro de todo domínio. Ele não é mestre, nem escravo, de acordo com Barthes, pois mantém-se fora das estruturas sociais. É insustentável manter-se completamente fora das estruturas de poder, por isso, o louco, o marginal, cria tensão social.

As estruturas de poder regulam até mesmo a forma arquitetural do *habitat*, elegendo o retângulo como a percepção máxima do espaço de morada, segundo Barthes. Casas, edifícios, portas, janelas, tetos, elevadores, aparelhos domésticos, são todos, em sua maioria, formados por ângulos de 90° e de 180°. Esse formato segue uma composição racional do espaço, em

uma ideologia geométrica baseada na razão e relacionada à regra já em sua etimologia. “Regra” vem de *regula*, que inclui: *rex* (aquele que determina os espaços consagrados, aquele que traça – lembrança da função real e religiosa); *rego* (traçar para frente uma linha reta); *régio* (o ponto atingido em linha reta); *regula* (instrumento para traçar uma reta). Para Barthes, esse processo etimológico permite ligar a regra ao território, pois o espaço assume o formato de sua ocupação humana. Se o grupo vive sob um controle hierarquizado, o espaço organiza-se sob o controle do retângulo. Assim como as pessoas precisam viver dentro das regras morais e sociais ditadas pelo poder hierárquico, o espaço precisa seguir as regras em sua composição, sendo composto por retas, quadrados, retângulos. O espaço ligado a regras de vida específicas é a definição de “território”, correspondente à sua função de propriedade no plano humano, apresentada por Barthes. O território é um espaço apropriado, defendido contra intrusões e determinante das distâncias entre sujeitos. Não só é regulada a distância dos sujeitos entre territórios, mas também a distância de um sujeito a outro, no interior de um mesmo território. As regras de vivência regulam a organização espacial da distância.

Se o território é um sistema de regras, todo sistema de regras pode ser considerado um território destinado a mapear as condutas e os costumes. A regra possui a aparência de um simples costume, mas é um instrumento de dominação vinculado ao sistema de hábitos. A ideia de regular, segundo Barthes, provém da ideia de conduzir o tempo, os desejos, o espaço, os objetos. Quando se regula, sabe-se que tudo funcionará da mesma maneira, tudo e todos agirão do mesmo jeito. Estabelecendo-se não só o padrão de ações esperadas, mas também os momentos em que essas ações devem ocorrer, pode-se controlar o funcionamento social. A regra configura-se, assim, como uma maneira de estender, até mesmo, o tempo em linha reta, traçando regiões de tempo, baseadas em condutas, controlando tanto o espaço quanto o tempo do indivíduo.

A regra deixa de ser entendida como costume para tornar-se lei quando há adjunção de um sistema repressivo, legitimado por meio de contratos. À infração de uma regra aplica-se uma punição legítima, caso a regra faça parte de um contrato. Nesse contexto, a regra se torna um regulamento, pois, segundo Barthes, a regra pode existir fora do quadro de infração/punição como um ato ético que fornece ao cotidiano uma transparência, um ato individual que pode ser posto em comum, enquanto o regulamento é a imposição, mediada pela escrita, de atos sociais determinados por escalas hierárquicas de poder. O registro escrito da regra possibilita o reconhecimento da infração. Após reconhecido o erro, a punição só pode existir dentro de uma hierarquia, pois é uma prática legitimada por uma instância superior.

A existência da figura do “chefe” se sustenta por contratos e regulamentos de legitimação social do controle em oposição à noção de “delicadeza”. O viver junto idiorrítmico se difere do cenobitismo, e dos macroagrupamentos, por ser um agrupamento sem chefe. No cenobitismo, a posição de chefe não vem da imagem romana de família (o *Paterfamilias*), mas do modelo eclesiástico (bispo e diocese). Já o viver junto idiorrítmico comporta uma ética da distância entre os sujeitos que coabitam. Nessa ética, deseja-se alcançar uma distância sem quebrar o afeto, em uma combinação de distância e cuidado, podendo ser expressa pela ideia de “delicadeza”. O princípio da ideia de “delicadeza” é lidar com o outro, em vez de manipulá-lo.

A figura do chefe, acompanhada do regulamento hierárquico das ações, abrange a relação do lar com o sagrado. Em relação ao viver junto do cristianismo, Barthes descreve o Paraíso como a morada de Deus. O Éden é uma propriedade, uma casa de campo, construída contra a solidão do próprio Deus, para abarcar o viver junto de Adão, Eva e Deus, de acordo com Barthes. Só depois aparece a cabana como casa propriamente dita, e essa é propriedade de Adão. A imagem do Paraíso como lar atribui um valor sagrado a toda formação de lar, mesmo que a casa não possua um espaço de devoção, como a lareira dos romanos. O valor sagrado apresenta-se paradoxal, pois ao mesmo tempo em que eleva o viver junto constitui uma hierarquia e um regulamento. No Paraíso, há a hierarquia entre Deus, Adão e Eva, assim como há o regulamento da proibição de comer o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. A punição para a infração dessa regra é a expulsão do Paraíso.

A formação do lar da família tradicional assemelha-se à formação da nação histórica tradicional, explicada na seção 2.2. O conceito de lar baseia-se nas relações de hereditariedade, religiosidade, propriedade e composição de vínculos de poder em um território: os mesmos elementos de base presentes na conceituação de nação. Tal como seus sentidos dicionarizados anunciam, o lar amplia a vivência dos objetos de uso subjetivo doméstico e sintetiza as vivências nacionais. Como a nação, sendo um macroagrupamento, não pode ser idiorrítmica, o conceito de lar só pode estar vinculado ao nacional nessa gradação se ambos estiverem dentro dos padrões de controle social instituído.

A formação de um lar idiorrítmico afasta-se da formação nacional, mesmo se considerado o novo paradigma de nação, associado ao conceito de imaginário global com as mudanças sofridas na pós-modernidade. A esperança de Barthes na constituição da constelação idiorrítmica de vivência de um pequeno grupo no mesmo espaço pode ser identificada na composição de um lar estabelecido por pessoas sem relações de sangue ou

contratos matrimoniais, sem a figura de um chefe regulador, ou uma comprovação de posse territorial. Esse lar jamais poderia se relacionar à estrutura de poder do Estado-Nação. Mesmo com a fluidez do transnacional, em que o território está deixando de demarcar e conter o nacional culturalmente, dificilmente esse imaginário global conseguiria ser idiorrítmico, porque ainda comporta uma organização de poder, com uma nova dialética de controle local e controle remoto da produção.

Seria muito difícil desenvolver uma utopia do lar idiorrítmico, porque toda utopia social é a busca pela maneira ideal de organizar o poder, segundo Barthes. O imaginário global ainda é uma utopia social, pois o discurso da globalização almeja uma forma ideal de organizar o poder mundial. O lar idiorrítmico, por sua vez, prediz a boa relação do sujeito com o afeto, mobilizando a extensão e a profundidade do ser, em sua individuação, fora de relações hierárquicas externas de poder. A concepção de vida interna do sujeito estabeleceria a relação com o afeto, no lugar da configuração de identidades sociais por cenários exteriores de padrões e regras. A conceituação de lar na contemporaneidade deve estar localizada fora do discurso de cenários exteriores, embora isso seja muito difícil de alcançar, de acordo com Barthes:

Quanto a mim, lamentei sempre que não houvesse uma utopia doméstica, e tive muitas vezes a vontade de escrever: um modo ideal (feliz) de figurar, de predizer a boa relação do sujeito com o afeto, com o símbolo. Ora, isso não é propriamente uma utopia. É apenas – e para além, excessivamente – a busca figurativa do Soberano Bem. Aqui: o Soberano Bem quanto ao habitar. Ora, o Soberano Bem – sua figuração – mobiliza toda a extensão e a profundidade do sujeito, em sua individuação, isto é, em sua história pessoal completa. Disso, somente uma escritura poderia dar conta – ou então um ato romanesco (se não um romance). (2003, p.257).

Se uma utopia é incapaz de retratar toda a profundidade do sujeito em sua relação com o afeto, um romance dá conta dessa ação, conforme Barthes aponta. O bem idiorrítmico pode figurar no espaço ficcional do romance. A literatura pode conceituar o viver idiorrítmico de lar, subvertendo a noção regrada de nação ao elaborar as vidas internas de personagens ligadas ao passado. Os cronotopos metafóricos formam imagens de espaços vivenciados como lares, elaborando versões históricas alternativas para a concepção de história oficial da formação nacional.

2.3.2. Os três lares de *Paradise*

Unbridled by Scripture, deafened by the roar of its own history, Ruby, it seemed to him, was an unnecessary failure.

(Richard Misner, *Paradise*)²¹

No romance *Paradise*, há três configurações de lar, elaboradas nos cronotopos do Convento, do Forno e da cidade de Ruby. O Convento apresenta um lar idiorrítmico marginal, oposto à metáfora de lar patriarcal convencional subsistente no Forno. Ruby, situada entre o Convento e o Forno, forma um lar oscilante entre esses dois extremos. O Convento cria uma noção inclusiva e baseada no afeto, agregando múltiplas expectativas de proteção do viver junto. O Forno cria uma noção baseada na exclusão e no controle violento da comunidade. Os moradores de Ruby se movimentam de um ponto a outro, criando uma noção transitória em busca de um viver junto mais inclusivo.

O Convento formula o viver junto idiorrítmico na convivência de cinco moças sem o estabelecimento de um território, de relações de consanguinidade entre seus membros ou a imposição de uma religião oficializada. Por essas características, poderia se dizer que este não é um lar. Porém, o Convento torna-se um lar ao oferecer a essas moças um local onde encontram proteção e afeto. Na mansão, as moças encontram com quem compartilhar suas histórias pessoais, de vivências internas intensas e traumáticas. A união de diferentes vidas internas permite às moças um sentimento de pertencimento que elas não puderam encontrar em nenhum outro lugar. Como essas definições caracterizam também as bases da história tradicional da nação, a formação de um lar marginal como o Convento é capaz de subverter as diretrizes oficiais históricas de nacionalidade. Um lar baseado no afeto entre vivências individuais subverte o conceito tradicional de lar fincado nas definições de territorialidade, consanguinidade e religiosidade. Ao tomarem forma na ocupação do Convento, as vidas internas dessas moças resistem à exclusão que sofreriam na configuração dos cenários exteriores de nacionalidade.

Tendo sido esquecido pelas leis do estado, o Convento torna-se um lar por meio das vivências que ocorrem dentro dele, em vez de firmar-se como lar por meio da determinação dos limites territoriais de uma propriedade. O primeiro dono da mansão perdeu sua posse durante a primeira festa que ofereceu em sua nova casa. Em seguida, a mansão foi comprada

²¹ Incontida pela Escritura, ensurdecida pelo troar de sua própria história, Ruby lhe parecia um fracasso desnecessário. (Richard Misner, *Paradise*).

por uma instituição de caridade. Suas novas moradoras, as freiras e as alunas indígenas, possuíam o direito de habitação nesse espaço, sem, no entanto, terem a posse do local. Com a gradual desativação da escola católica, as freiras permaneceram e cuidaram do local, assim como Connie, que continuou na casa mesmo após a morte da irmã Mary Magna. Connie estabelece o Convento como sua residência, sem ser proprietária e sem ter uma autorização oficial para habitá-lo.

As quatro garotas que se juntam a Connie na casa reconhecem o Convento como lar pelas possibilidades de vivência, não por serem donas daquele pedaço de terra e daquela construção. Mavis se sente segura na cozinha do Convento, onde ela aprende a cozinhar e também onde ela sente e ouve a presença de seus filhos que morreram. Gigi se sente atraída pelo Convento por acreditar que ele guarda algum tipo de tesouro. Seneca deseja ficar no Convento ao perceber que poderia viver com companhias que a respeitassem, ao contrário das experiências vividas nas casas de adoção e com seu namorado. Pallas se sente acolhida no Convento, sendo cuidada pelas outras moças após o trauma do estupro. Dentro do Convento, Mavis gosta da possibilidade de se tornar uma mãe melhor, Gigi gosta da possibilidade de enriquecimento, Seneca gosta da possibilidade de partilhar uma companhia pacífica, e Pallas gosta da possibilidade de viver segura longe de homens.

A partir das vivências de cada uma das moradoras do Convento, o sentido de lar assume diferentes significados. O lar pode ser tanto um local sem homens, quanto um local de tesouros ou de permanência dos filhos. Sem incorporar uma definição única, a referência de lar se forma em relação a um local onde essas moças se sentem seguras e reconfortadas, entre a companhia de pessoas que as apoiam. As vivências internas configuram em lar um local que nunca foi destinado a ser um lar. Primeiro, destinada a ser um escondido local de festas luxuosas, depois, internato católico, a mansão assume a função de lar ao possibilitar a coexistência de diferentes expectativas de lar. As múltiplas noções de lar coexistem no cronotopo subvertido metafórico do Convento, elaborado na coexistência do passado com o presente e das diversas ocupações do local. Ao marcar a coexistência dos traços da história da mansão, a elaboração espacial narrativa do Convento anuncia a possibilidade de múltiplas vivências naquele local.

A capacidade do Convento de aglomerar histórias, exposta em sua arquitetura, possibilita a convivência das diferentes vivências. O Convento preserva sua história, nas paredes iluminadas pelo passado. A historicidade conservada no espaço do Convento corresponde à história de um território, assim como a preservação de uma história nacional.

Porém, a história das ocupações passadas do Convento em nada se refere à história de suas moradoras atuais. As moças sentem que pertencem ao Convento não porque a história do proprietário fraudulento, ou das freiras, se relacione de alguma forma a suas histórias. As histórias pessoais de cada uma, vividas fora daquele espaço, aproximam as moças do Convento. O viver junto é determinado pela história, mas não pela história do território, e sim pelas histórias pessoais de vivências internas. Assim como a história do desenvolvimento de uma nação em um território ausenta a participação das vidas internas, a história da mansão tornada Convento dispensa as histórias pessoais de suas moradoras atuais. Entretanto, o Convento possui a capacidade de aglomerar as histórias. Essa capacidade torna-o um espaço onde as vivências internas de cada moradora podem se juntar e se relacionar.

A partir da união de vivências diferentes mas análogas, as moças podem compartilhar um sentimento de pertencimento, formando do Convento um lar, não um território de posse ou controle. O território, nesse caso, configura-se apenas como indicação de um local, não indicação de uma posse ou controle patriarcal. Nesse local, as moças puderam encontrar o que precisavam, após andarem por todo o país sem conseguir encontrar um lugar que lhes oferecesse um sentimento de pertencimento e identidade. O viver junto dessas cinco moças forma um lar por significar a proteção em relação às diversas ameaças em suas vidas, elaborando-se em torno de uma forma de afeto.

À margem da sociedade, o viver junto idiorrítmico do Convento é anunciado pela própria concepção do espaço como *folly*, como um desvio em relação às regras sociais, onde a vivência se configura quase como nos conventos pré-cenobíticos. O Convento é o cronotopo da configuração do viver junto idiorrítmico. Por não corresponder a regras sociais de um lar formado por uma família nuclear, proprietária da casa, o lar dessas moças forma-se à margem da sociedade. A própria concepção do espaço do Convento, como *folly*, marca o desvio em relação às regras sociais. A arquitetura do Convento foge da concepção regrada do retângulo, com o formato de cartucho de bala de revólver, janelas e entradas não convencionais, e decoração excêntrica. A ocupação humana do Convento pelas moças, sem controle hierarquizado, também foge do controle do retângulo. Não há regras de controle do espaço, nem de convivência. A composição múltipla da mansão, como moradia das diferentes moças, configura uma constelação idiorrítmica. Elas vivem juntas, mas não são obrigadas a morar nesse lugar. Elas podem sair e voltar quando quiserem. Quando estão no Convento, cada uma pode levar a sua vida, de acordo com o seu ritmo. Mas, todas precisam coordenar seus afazeres com as necessidades do lugar: precisam cozinhar para se alimentar e realizar as

atividades que lhes permitam vender alguns produtos para os habitantes de Ruby, para terem o mínimo de dinheiro necessário. Elas cuidam de um imóvel que não é propriedade delas, vivem juntas sem a figura de um chefe e se juntaram por razões completamente alheias a ligações consanguíneas ou contratos de qualquer natureza. As características desse arranjo do viver junto são similares às dos conventos pré-cenobíticos do Monte Atos. Assim, o Convento configura, afinal, um convento. Entretanto, a configuração subverte uma característica do Monte Atos: o agrupamento é composto somente de mulheres, enquanto Atos só era permitido para monges homens.

Dispensando a família nuclear como condição para existência do lar, o Convento mostra a possibilidade de lar sem a determinação de gerações ligadas por relações de sangue. As cinco moradoras do Convento se tornam próximas por suas vivências internas, em vez de se relacionarem pela história em comum de uma linhagem familiar. O Convento forma um lar sem estabelecer relações de consanguinidade entre seus membros. Além das cinco moradoras não pertencerem à mesma família, suas referências familiares são fracassadas. Connie não conhece seus pais; ela morava sozinha na rua quando foi encontrada por Mary Magna. Mavis possui um marido assustador. O pai de Gigi está preso, condenado à pena de morte, e ela desconhece o paradeiro da mãe. Seneca foi abandonada ainda criança pela mãe, que dizia ser sua irmã mais velha. A mãe de Pallas também não é confiável, pois rouba o namorado da filha quando esta vai visitar-lhe após anos sem se verem.

A religião, o outro aspecto de formação do lar, forma-se no Convento, para as cinco moças, em relação à figura de Connie. Deprimida, alcoólatra e quase cega, Connie decide fornecer algum tipo de orientação para as moças que estão sempre em sua casa. Criada pelas freiras, Connie gradualmente absorve os ensinamentos, ritos e costumes católicos. Porém, ela nunca perde a capacidade de “ver” dentro das pessoas a luz responsável por mantê-las vivas, mesmo a religião católica lhe indicando que ela não poderia ter esse dom. Ela tem, inclusive, a capacidade de fazer essa luz durar mais, mantendo a pessoa viva por mais tempo. Cansada do desamparo das moças do Convento, Connie assume um papel de “*revised Reverend Mother*” (p.265),²² oferecendo uma orientação espiritual para as moças entrarem em contato com seus traumas e os superarem. Essa orientação possibilita às moças encontrarem suas vidas internas. Um dos rituais para esse encontro consiste na realização de um desenho em giz do contorno dos corpos de cada uma no chão. Dentro desses contornos, cada uma desenha os aspectos de suas histórias pessoais que ainda moldam suas vidas internas. Elas deixam, assim,

²² “revisada Reverenda Madre” (p.304).

marcas de suas vidas na arquitetura do Convento. As vidas internas dessas moças, que seriam esquecidas por serem marginais, ficam preservadas no Convento. O ritual religioso liga as moças entre si e ao seu lar, mas não existe para controlá-las ou como forma de determinar suas relações hereditárias. O ritual serve para elas se libertarem de seus traumas e colabora na definição do Convento como um lar por oferecer uma proteção espiritual às moças em torno de ações de cuidado e afeto.

O grande problema do Convento, para as moças, está na falsa segurança que ele oferece. A mansão apresenta ecos de medo e anuncia a possibilidade de ataque,²³ mas a possibilidade de ter encontrado um lar impede às moças de perceber esse anúncio. O lugar torna-se inseguro quando o modo de vida idiorrítmico criado pelas moças entra em tensão com o modo de vida regrado de Ruby. Os conservadores moradores de Ruby consideram uma afronta às estruturas de poder um lar composto por pessoas sem laços familiares de sangue, todas mulheres, que não são proprietárias do espaço onde vivem, que se movimentam livremente em relação a ficar ou deixar esse lugar, que não seguem uma determinada religião e que se organizam para viver fora de uma hierarquia de controle. Por viverem às margens das estruturas de poder, essas moças criam tensão social. Elas são como o “louco” descrito por Barthes, que não está sob o domínio de nenhum tipo de controle. A constelação idiorrítmica do Convento é uma afronta ao poder estabelecido pelos patriarcas de Ruby, assim como toda vivência marginal que ignora as estruturas hierárquicas de poder.

Ao viver fora das estruturas de poder, as cinco moças vivem fora das relações de escravidão. Elas são capazes de alcançar aquilo que os patriarcas de Ruby tanto desejavam, mas não conseguiram. Os patriarcas tentaram viver fora das relações de escravidão por meio do isolamento em cidades regradas. O grande Forno de tijolos posicionado na entrada de Ruby apresenta a rígida concepção de lar dos patriarcas fundadores da cidade. Tudo o que conseguiram foi replicar as estruturas da sociedade escravocrata e preconceituosa em sua comunidade.

O Forno elabora uma metáfora de lar mais próxima da simbologia tradicional e da origem do termo, marcando tanto o aspecto de território como posse, quanto o estabelecimento de linhagens de sangue puras entre diferentes gerações, acrescidos da religiosidade forçada sob os moradores de Ruby. Muito próximo de exercer na cidade a função da lareira dentro da casa, o Forno possui o fogo proxêmico, usado para o culto romano aos protetores do lar e antepassados. Para os *New Fathers*, a manutenção do Forno preserva a

²³ Conforme a metáfora dos ecos, descrita na seção 1.3 desta tese.

memória dos *Old Fathers*, que o construíram no início do estabelecimento de Haven. A localização do Forno marca a posse do território. Como uma bandeira, ou uma placa de reconhecimento, o Forno estabelece que aquele território pertence àquelas famílias. Em Haven, o Forno ficava no centro da cidade. Em Ruby, ele está na entrada, tanto marcando o início do território quanto fixando a história da comunidade. Embora tenha todas as diretrizes de formação de um lar tradicional, o Forno representa uma metáfora de lar inabitável. Sendo um objeto, em vez de uma habitação, o Forno anuncia as falhas no conceito de lar que representa. Baseado em aspectos externos, o conceito de lar do Forno é incapaz de abarcar as vidas internas da comunidade. Os aspectos externos compõem um lar delimitado pela exclusão e imposto pelas figuras masculinas, em vez de um lar composto por cada morador e sua vida interna. Rígida e exterior, essa ideia de lar reafirma os cenários de exclusão do conceito tradicional de nação, sendo incapaz tanto de fornecer um sentimento de pertencimento a cada membro da comunidade quanto honrar de forma sincera seus antepassados.

Embora os patriarcas acreditem que o Forno preserve sua história, a simples remontagem do Forno como monumento apenas engessa a história, sem abrir espaço para múltiplas histórias em múltiplas noções de lar. Os *New Fathers* acreditam que, ao mudarem de cidade, conseguiram levar sua história junto. Por meio dessa história imutável, assim como o Forno composto pelos tijolos todos iguais, os *New Fathers* querem fixar suas origens no território que ocupam. Eles deixaram para trás, em Haven: “*a town whose once proud streets were weed-choked, monitored now by eighteen stubborn people wondering how they could get to the post office where there might be a letter from long gone grandchildren. Where the Oven had been, small green snakes slept in the sun*” (p.17).²⁴ “*Weed-choked streets*”,²⁵ avôs procurando o Correio e cobras dormindo em um espaço vazio mostram uma cidade abandonada. Como este trecho é narrado do ponto de vista de um *New Father*, a primeira ideia veiculada é a de que eles saíram de Haven porque ela estava abandonada, mas as cobras no lugar onde ficava o Forno sugerem mais uma acepção. Naslareiras de Roma, as cobras simbolizavam os deuses Lares, as almas dos antepassados, protetoras do lar e da família. Ao desmontarem o Forno, os *New Fathers* levaram embora a “lareira”, mas deixaram para trás os “objetos” de seu culto. Eles não estão saindo de uma cidade abandonada; estão abandonando a cidade e sua forma de honrar seus antepassados não está completa. Essa nova acepção para

²⁴ “uma cidade cujas ruas antes orgulhosas estavam sufocadas pelo mato, onde sobravam dezoito indivíduos teimosos que imaginavam como conseguiriam chegar ao correio, onde podia haver uma carta de algum neto há muito ausente. Onde antes havia o Forno, cobrinhas verdes dormiam ao sol” (p.27).

²⁵ “ruas sufocadas pelo mato”.

“*snakes*” forma-se restabelecendo a pertinência semântica com avôs que estão perdidos e ruas que não estão livres: o caminho de volta para os ancestrais está comprometido.

A nova geração de moradores de Ruby não aceita a imposição dessa história fixa representada pelo Forno. Por desejarem contar sua história de forma diferente, eles entram em um conflito com a geração anterior, retratado pelas discussões acerca da frase escrita no Forno. A frase que ainda pode ser lida diz “*the Furrow of His Brow*”.²⁶ Os mais velhos defendem que a frase inteira é uma ordem: “*Beware the Furrow of His Brow*”.²⁷ Os mais jovens entendem que a frase é um lema de incentivo: “*Be the Furrow of His Brow*”.²⁸ As diferentes expectativas em relação ao Forno mostram que a cidade não está totalmente inserida na ideia de lar que o Forno representa. Ruby constitui uma terceira metáfora de lar na narrativa.

O conceito de lar formado por Ruby constitui-se na tensão entre o Forno e o Convento. O espaço hierarquizado de ruas paralelas simétricas tenta estabelecer em Ruby os aspectos rígidos de lar representados pelo Forno, em torno da afirmação de posse de um território, relações puras de consanguinidade e práticas religiosas únicas. O cenário externo criado por esses aspectos é desafiado com a movimentação das personagens entre a cidade e o Convento. A partir dos movimentos das personagens de distanciamento da rigidez autoritária dos *New Fathers* é possível vislumbrar a vida interna de cada habitante. O conceito de lar criado em Ruby oscila entre os extremos da exclusão do lar tradicional representado pelo Forno e a inclusão do lar idiorrítmico representado pelo Convento. Com a transição entre diferentes conceitos de lar, a ideia de Ruby como lar torna-se multifacetada como a pedra preciosa de mesmo nome. A tempestuosa oscilação entre os diferentes lares acaba por também tornar a cidade vermelha como a pedra preciosa, com o sangue derramado no ataque dos *New Fathers*.

As características de definição de Ruby são as mesmas de uma nação: nesse espaço geográfico, existe um domínio político exercido pelos *New Fathers*, organizado em torno da pureza de raça estabelecida pelo pertencimento direto às famílias fundadoras de Haven, sendo imposto a todos seguir uma religião oficializada em uma das igrejas. A constituição da pequena Ruby está repleta de condições. Em primeiro lugar, para se obter o direito de morar nesse espaço é preciso ser negro, mestiços não são aceitos por essa comunidade. Em segundo lugar, é preciso obedecer a preceitos religiosos, sendo integrante de uma das três igrejas protestantes. Finalmente, é preciso reconhecer como sua a história de fundação dessa cidade.

²⁶ “a ruga de Sua testa” (p.103).

²⁷ “Temei a ruga de Sua testa” (p.103).

²⁸ “Sede a ruga de Sua testa” (p.103).

Tudo isso é necessário para ser reconhecido como parte dessa comunidade. Como essas definições legitimam o poder dos *New Fathers*, eles se sentem ameaçados por quem não se encaixa nesses padrões. Esses patriarcas querem sustentar uma divisão social, geográfica e cultural que lentamente deixa de fazer sentido em razão das mudanças sociais.

A organização espacial regrada de Ruby fornece controle aos patriarcas, mas a rigidez dessas ruas é quebrada pela estrada irregular que leva até o Convento, “*North of Ruby, where the quality of the road changed twice*” (p.125).²⁹ O território de Ruby é organizado segundo as regras do retângulo, com ruas paralelas, dispostas em linhas retas. Ao montarem Ruby, os *New Fathers* queriam que a cidade fosse linear como os tijolos do Forno. Eles desejam controlar os movimentos dos habitantes dentro da hierarquia estabelecida por eles, chefes e proprietários da cidade. Como a cidade se forma entre o Forno e o Convento, as mudanças ao norte de Ruby anunciam que a cidade não se encaixa na definição fixa de lar do Forno. O constante movimento das personagens entre a cidade e o Convento manifesta a busca por um modo de vida mais acolhedor. Normalmente, as personagens vão até o Convento em momentos em que precisam de ajuda. Esses momentos descortinam a vida interior dos habitantes de Ruby, por mostrarem as vivências pessoais tomando forma fora dos padrões impostos pelos patriarcas.

A consanguinidade, como outro aspecto formativo do lar, transparece nas regras da cidade de só aceitar pessoas negras, ou descendentes das famílias originárias, mas a cidade não saiu tão rígida quanto gostariam os *New Fathers*, pois há pessoas fora desse padrão. Pat Best, a professora da cidade, descreve que durante a corrida por terras, as famílias foram expulsas de todas as cidades em formação porque eram “*blue-black people*”. Os brancos não os queriam por perto, nem os negros. As famílias dos *Old Fathers* sofriam preconceito tanto dos brancos quanto dos negros, segundo a interpretação que Pat faz das histórias de origem de Haven. Já que seriam rechaçados pela sociedade, eles decidiram montar uma comunidade só de “*blue-black people*”, também de acordo com a interpretação de Pat. O desejo de fundar Ruby teve esse mesmo sentimento como base. Os *New Fathers* gostariam de manter as linhagens das famílias puras, mas a cidade não saiu rígida como os tijolos do Forno. Por exemplo, a própria mãe da Pat não se encaixa nessas regras. Roger Best, pai de Pat, casou escondido e só levou a esposa e a filhinha para o convívio naquela comunidade no momento de formação de Ruby, por acreditar que na nova cidade sua família seria melhor aceita, mas, para os padrões dos *New Fathers*, a esposa de Roger não era “*blue-black*”. A informação

²⁹ “Até o norte de Ruby, onde a qualidade da estrada mudou duas vezes” (p.147).

sobre a raça de Delia Best, mãe de Pat, é capciosa como toda informação sobre raça na narrativa. Para os *New Fathers*, ela é branca; mas, para outros padrões, de acordo com a “*one-drop rule*”, ela é negra.

Para manter as regras da cidade, os patriarcas traçam uma linha reta de ataque, do Forno ao Convento, contrastada pelos diversos movimentos formadores de novos sentidos de lar. O movimento unidirecional pretende preservar o controle hierarquizado expulsando quem desobedece às regras de Ruby. Tanto Haven quanto Ruby possuem o princípio da exclusão como base formativa. Nessas cidades, existe uma delimitação rígida entre quem pode e quem não pode fazer parte da comunidade. Além de determinar a ocupação desses espaços, a distinção “nós” e “outros” autoriza os atos de violência praticados pelos patriarcas para garantir a preservação da distinção comunitária. O ataque às moças do Convento dá forma a essa exclusão, manchando de sangue tanto a reputação dos *New Fathers* frente à comunidade quanto a imagem da cidade. O ataque preenche metaforicamente as ruas de Ruby com sangue, como a imagem das ruas paralelas simétricas que Seneca faz em seu corpo, em cortes precisos e paralelos: “*The little streets were narrow and straight, but as soon as she made them they flooded. Sometimes she held toilet tissue to catch the blood, but she liked to let it run too. [...] Although she had moved the map from her arms to her thighs, she recognized with pleasure the traces of old roads, avenues*” (p.260).³⁰ Apesar de os *New Fathers* colocarem a expulsão das moças como objetivo de sua excursão ao Convento, eles chegam à mansão preparados para matá-las. A expulsão organizada por esses homens assemelha-se à expulsão do Paraíso, tal como explicada por Barthes no viver junto regrado de Deus, Adão e Eva. O sentido de proteção do lar, para os homens de Ruby, constrói-se na violenta exclusão de quem está à margem das regras de convivência. Em contrapartida ao movimento unidirecional violento, os diversos movimentos de ida e volta ao Convento, realizados pelos habitantes de Ruby, constroem novos sentidos de lar ao configurarem o espaço da cidade em novos termos, diferentes da rigidez imposta pelos *New Fathers*. As vivências internas de cada habitante os levam a percorrer um caminho passível de lhes oferecer opções diferentes de convivência.

Há uma contraposição entre o novo sentido de lar criado pelo Convento e o antigo sentido de lar imposto pelo Forno. O novo sentido de lar possibilitado pelo Convento sugere que ter raízes, preservar as origens, não significa sair carregando os tijolos do Forno. Nesse sentido, reconhecer a própria história não significa repetir os feitos dos antepassados, pois eles

³⁰ “As ruazinhas eram retas e estreitas, mas, assim que as fazia, elas se inundavam. Às vezes, ela punha um lenço de papel para captar o sangue, mas gostava de deixá-lo correr também. [...] Embora tivesse transferido o mapa dos braços para as coxas, reconhecia com prazer o traçado das velhas ruas e avenidas” (p.298).

viveram em épocas diferentes que lhes exigiram diferentes atos para sobreviver. As moças não carregam nada com elas e mesmo assim conseguem formar noções de lar relacionadas não só com suas origens, mas também com o tipo de vida que elas encontram no Convento. O conceito de lar metaforizado pelo Forno expõe o cenário externo de pertencimento originado do conceito de nação do século XIX. Esse conceito de lar segue a ideia de pertencimento nacional baseado na determinação da territorialidade, no estabelecimento de vínculos de acordo com linhagens de consanguinidade e a adesão a uma única religião. É um conceito tão rígido, que o espaço que ele determina não pode nem mesmo ser habitado. Ele não é uma casa, ele é apenas um monumento. O Forno representa o que os *New Fathers* querem manter em Ruby, que se aproxima da história oficial dos Estados Unidos como nação:³¹ os *New Fathers* gostam de salientar os feitos heroicos de seus antepassados na constituição de Haven e os seus próprios atos heroicos na constituição de Ruby; sua comunidade se forma na exclusão racial; a visão que têm dos próprios atos segue a narrativa do “povo escolhido”, como um novo Êxodo.

As características apresentadas pelo Forno formam uma imagem externa de identidade, insuficiente para abarcar as vivências internas das personagens. As movimentações dos moradores de Ruby entre a cidade e o Convento, transformam a cidade a partir de vivências internas, buscando um lar mais próximo do conceito de lar constituído no Convento. As moças do Convento subvertem os cenários externos nacionais de pertencimento ao elaborarem um viver junto baseado na inclusão, sem exigências de consanguinidade, sem a determinação de uma religião única e pura. A manutenção das características externas de pertencimento apenas afasta a comunidade de Ruby de seu próprio país, ao reafirmar as características que excluem seus habitantes do conceito de nação norte-americana por serem descendentes de escravos. Após o período de escravidão e de segregação racial, voltar o olhar para a vida interna possibilita às novas gerações em Ruby obterem um sentimento de pertencimento, inacessível por meio das características externas. Assim, o conceito de lar do Convento revisa a história oficial da nação, usando o espaço privado para entender e apresentar de um novo modo o espaço público de convivência, incluindo os grupos que não fazem parte dos cenários externos: as mulheres e os afro-americanos.

Por meio da narrativa da vida interna, as personagens podem se inscrever na história, contrariando a exclusão imposta pelos cenários externos. As moças desaparecem do Convento, mas não da narrativa, pois, além de seus nomes demarcarem os capítulos do

³¹ Conforme explicado na seção 2.2 desta tese.

romance, as últimas páginas apresentam encontros dessas moças com familiares. Pelas descrições, os encontros parecem acontecer, cronologicamente, depois do ataque, porém, não se pode ter certeza de quando ocorrem, porque a narrativa não é contada linearmente. Além disso, os encontros realizam-se de formas peculiares, cada um de maneira diferente e, em sua maioria, estranha. Em razão de seus sumiços, e posteriores aparições, não se tem certeza de que as moças morreram, nem de que elas viveram. Os nove capítulos que compõem o romance intitulam-se “Ruby”, “Mavis”, “Grace”, “Seneca”, “Divine”, “Patricia”, “Consolata”, “Lone”, “Save-Marie”. Dessas nove mulheres, cinco moram no Convento no momento do ataque: Mavis, Grace, Seneca, Divine e Consolata. As outras quatro mulheres são também figuras excluídas ou deslocadas da comunidade. Ruby não viveu na cidade que leva o seu nome, ela morreu antes de vê-la concluída. Patricia tem a pele mais clara se comparada ao tom de pele dos outros moradores porque sua mãe não pertence a nenhuma das famílias de Haven. Lone tampouco pertence a uma das famílias, pois foi adotada quando a encontraram ainda bebê, sozinha em uma casa, chorando ao lado do corpo da mãe, no caminho para construção de Haven. Save-Marie é uma garotinha que nasceu doente e viveu seus poucos anos de vida na cama, com tubos e cuidados diversos. Ela não faz parte da comunidade, porque não viveu o suficiente e também porque não se encaixa nos padrões de perfeição dos *New Fathers*.

Os capítulos do romance, portando nomes pessoais como títulos, marcam textualmente as vidas das moças, apontando, no passado e no presente, o “quem” e o “onde”, impedindo o esquecimento dessas vidas, da mesma maneira como funcionam as lápides. Cada capítulo demarca a personagem nele caracterizada, registra a vida de cada uma até o momento de chegarem ao Convento ou à comunidade e mostra a vida posterior, em contato com os moradores de Ruby. Intercalado à caracterização da personagem, cada capítulo descreve acontecimentos da cidade que resultam no ataque, que é ao mesmo tempo resultado e início da narrativa do romance, na frase “*They shoot the white girl first*” (p.3).³² Os capítulos apresentam a linguagem em sua função referencial e auto-referencial, pois há tanto uma referência histórica dos momentos de formação americana nacional, de tempo e lugar, quanto uma auto-referencialidade, em que a linguagem é ela mesma sepultura e possibilidade de vivência para as personagens. A construção arquitetônica do espaço, cheia de significado dentro da narrativa, com Ruby e o Convento como espaços discursivos, marca a vivência de moças que estariam fora de qualquer discurso histórico oficial. Essas vivências marginais

³² “Eles atiram na branca primeiro” (p.11).

configuram o não-morrer. Sem encontrar os corpos das moças no Convento, não há como enterrá-las e ter, dessa forma, as lápides que demarquem o “quem” e o “onde”, mas elas possuem os capítulos textuais dedicados a suas vidas. Elas, na verdade, alcançam o não-morrer tão desejado mas nunca obtido pelos *New Fathers*.

O conjunto arquitetônico espacial elaborado entre o Forno e Ruby marca a temporalidade na linha da história oficial, nos acontecimentos da sociedade norte-americana desde o fim da Segunda Guerra Mundial aos Movimentos pelos Direitos Civis. Construída após o retorno dos *New Fathers* dos campos de batalha da Segunda Guerra Mundial, Ruby marca a esperança de uma vida melhor nos Estados Unidos durante a década de 1950. O conflito entre gerações suscitado em relação à frase inscrita no Forno marca as mudanças sociais na sociedade norte-americana da década de 1970, período de grande presença das discussões sobre etnicidade, segundo Werner Sollors (1987). Com o Movimento dos Direitos Civis já em andamento há mais de uma década, a população de Ruby enfrenta a exigência da geração mais nova em escolher como contar a história de seu passado, mudando o seu presente e elegendo um novo futuro.

Os diferentes posicionamentos assumidos durante a década de 1970 em relação à história dos Afro-Americanos podem ser percebidos na discussão entre a professora Pat Best e o Reverendo Misner. Misner, como participante do Movimento dos Direitos Civis, acredita que os possíveis traços de lar na sociedade norte-americana residem na conexão com os ancestrais que viveram na África, antes da escravidão. Pat assume uma posição mais próxima do conceito tradicional de lar de Ruby, baseado nos atos heroicos realizados pelas famílias fundadoras após o fim da escravidão. A discussão tem início quando Misner menciona a atitude dos jovens em suas aulas sobre a Bíblia. Pat responde: “*Bible class? More like a war class. Kind of military, from what I hear*” (p.207).³³ Misner argumenta que a nova geração é capaz de pensar por si mesma e questionar as concepções monolíticas dos *New Fathers* em meio às mudanças dos novos tempos. Ele responde a Pat:

“*You know better than anybody how smart these young people are. Better than anybody...*”

“*You think what I teach them isn’t good enough?*”

“*Had she read his mind? Of course it’s good. It’s just not enough. The world is big, and we’re part of that bigness. They want to know about Africa –*”

“*Oh, please, Reverend. Don’t go sentimental on me.*”

“*If you cut yourself off from the roots, you’ll wither.*”

“*Roots that ignore the branches turn into termite dust.*”

“*Pat,*” he said with mild surprise. “*You despise Africa.*”

³³ “Aulas de Bíblia? É mais uma aula de guerra. Meio militar, pelo que eu soube” (p.240).

"No, I don't. It just doesn't mean anything to me." (p.209).³⁴

A geração mais jovem entende o mundo além do espaço específico de Ruby, limitado pelas ações de seus parentes próximos. Ao ver a imensidão do mundo, os jovens buscam sua posição dentro de um esquema muito maior de atuação do que a participação nas expectativas das gerações mais velhas de manter Ruby isolada. A imensidão do esquema inclui a África, mas nem todos os descendentes os Afro-Americanos da época viam a África como parte de sua história ou capaz de oferecer um sentimento de pertencimento. Pat, por exemplo, não vê a África como uma possibilidade de identidade. Ela diz:

"I just don't believe some stupid devotion to a foreign country – and Africa is a foreign country, in fact it's fifty foreign countries – is a solution for these kids."

"Africa is our home, Pat, whether you like or not."

[...]

"is it just some kind of past with no slavery in it you're looking for?"

"Why not? There was a whole lot of life before slavery. And we ought to know what it is. If we're going to get rid of the slave mentality, that is."

"You're wrong, and if that's your field you're plowing wet. Slavery is our past. Nothing can change that, certainly not Africa."

"We live in the world, Pat. The whole world" (p.210).³⁵

Pat defende o mesmo ponto de vista dos *New Fathers*, estando mais próxima da visão monolítica de mundo do que das ideias de Misner. Nos argumentos usados pela professora e pelo Reverendo, percebe-se o delineamento de uma medição entre uma história mais próxima e uma história mais distante. A história mais próxima considera a escravidão como o início da história Afro-Americana. Já a história mais longa considera a inclusão de uma parte imensa de história de vida antes da escravidão, em uma estrutura social diferente, em um país diferente.

³⁴ "Você sabe melhor que ninguém como esses jovens são espertos. Melhor que ninguém..."

"Não acha bom o que eu ensino para eles?"

Ela teria lido os seus pensamentos? "Claro que acho bom. Só que não basta. O mundo é vasto, e fazemos parte dessa vastidão. Eles querem saber sobre a África..."

"Ah, faça o favor, reverendo. Não venha com sentimentalismo para cima de mim."

"Se você se separar das raízes, acaba secando."

"Raízes que ignoram os ramos viram pó de cupim."

"Pat", ele disse com branda surpresa. "Você despreza a África."

"Não, não desprezo. Só que não significa nada para mim." (p.242).

³⁵ Só não acredito que uma devoção idiota por um país estrangeiro – e a África é um país estrangeiro, na verdade são cinquenta países estrangeiros – seja a solução para esses meninos."

"A África é o nosso lar, Pat, você goste ou não."

[...]

"será que o que você está procurando é só algum tipo de passado sem escravidão?"

"Por que não? Há uma boa parte da história da vida antes da escravidão. E temos que saber como é. Isto é, se é que vamos nos livrar da mentalidade de escravos."

"Você está errado, e está arando em campo estéril. A escravidão é o nosso passado. Nada pode mudar isso, muito menos a África."

"Nós vivemos no mundo, Pat. No mundo inteiro." (p.243).

A história mais longa supera as fronteiras nacionais para delinear um lar Afro-Americano, buscando uma nova maneira de construir um sentimento de pertencimento à sociedade norte-americana. A nova maneira de pertencimento levanta questionamentos tais como: deveriam os Afro-Americanos considerar a questão do território ao definirem um conceito de lar? Se sim, qual território deveriam escolher, os Estados Unidos ou a África? Se a liberdade for a principal característica do novo conceito de lar, eles deveriam considerar a liberdade antes ou a liberdade depois da escravidão? Eles deveriam entender sua posição no mundo em união com os outros, americanos e estrangeiros, ou deveriam se isolar?

Os argumentos levantados por Pat e Misner trazem para a narrativa as discussões ideológicas a respeito do pan-africanismo. A ideologia pan-africana interpreta a África como uma unidade geográfica metafórica para a “raça negra”, segundo Demétrio Magnoli (2009, p.222). A África seria, nessa acepção, a pátria de uma raça histórica, não biológica. No pan-africanismo, W. E. B. du Bois cria um conceito de raça determinada historicamente, sem as noções de superioridade ou inferioridade. Como fonte de uma origem histórica, o lar mítico e imaginado dessa raça seria a África na visão de du Bois. Essa visão produz a ideia de unidade africana. Pat contesta essa visão ao apontar que a África é composta por diversos países. A unidade de um lar mítico original seria capaz de aproximar as pessoas vivendo na diáspora. O problema levantado por essa visão relaciona-se a quais distinções são apagadas nesse processo e a falta que elas fariam na criação de um sentimento de pertencimento viável às pessoas vivendo no fim do século XX e início do século XXI. Misner acabou de chegar em Ruby. Ele está tão deslocado nessa comunidade que sua casa fica quase fora da cidade, na última rua, bem distante do Forno e muito próxima da rua que leva ao Convento. Suas ideias e atitudes se afastam da concepção da América do Norte atrelada à rigidez do Forno. Ele busca uma ideia de lar conectada à África e defende o papel ativo dos Afro-Americanos na construção de sua identidade.

O lar para Pat aproxima-se muito da visão de lar dos *New Fathers*, baseada na ideia de que apenas o território de sua propriedade é capaz de defini-los. O Forno afirma a identidade dos *New Fathers*, por isso, eles consideram tão importante tê-lo fixado no local onde vivem, marcando tanto a posse do território quanto seu direito de moradia naquele local. Quando Misner pergunta a Pat por que os *New Fathers* se contentam com tão pouco, ela lhe responde: “*This is their home; mine too. Home is not a little thing*” (p.213).³⁶ “*This*”, para Pat e os *New Fathers* significa o lugar onde eles construíram tudo o que possuem. O pequeno território

³⁶ “Isto aqui é o lar deles. Meu também. Lar não é pouca coisa”.

norte-americano que eles conseguiram demarcar lhes oferece raízes e um lar. Pat explica que a possibilidade de ter raízes e um lar não é algo pequeno, ou simples. Apesar de defender o ponto de vista dos *New Fathers*, ela não acredita tanto nas ideias presentes nesse ponto de vista, por ter sofrido com o controle estrito da comunidade proveniente desse entendimento de mundo. Porém, as ideias de pertencimento possuem tal força que levam Pat a defender e viver de acordo com as regras estabelecidas pelos *New Fathers* mesmo sem acreditar totalmente nelas.

2.3.3 Um lar para Rosa Maria

Lembranças são formigas cujo formigueiro destruiu-se.

(Xirico, *Rosa Maria Egipciaca da Vera Cruz*)

Um lar idiorrítmico inclusivo e dois esboços de lar são criados pela narrativa ficcional sobre a vida de Rosa Maria Egipciaca da Vera Cruz. A floresta em Pernambuco apresenta o primeiro esboço, no qual a hibridação do presente brasileiro com o passado africano fornece à Rosa as diretrizes para conceituar um lar em meio à escravidão. Vila Rica constitui o segundo esboço, na formulação de um lar mais próximo ao tradicional, constituído por elementos de um cenário externo em torno da riqueza do ouro. Nem Pernambuco, nem Vila Rica configuram um lar para Rosa Maria, em razão da rigidez produtiva do engenho de cana combinada à condição de escrava no primeiro local e da ausência de possibilidade de vida interna no segundo local. Ao final da narrativa, o quarto da escritora forma um lar idiorrítmico, com a convivência entre Rosa e a escritora fornecendo a ambas um registro da vida interna dentro do paradigma de formação nacional.

No início da narrativa, a floresta em Pernambuco esboça um lar híbrido entre Brasil e África, subvertido em relação ao lar tradicional. A ideia de posse territorial é subvertida pelo reconhecimento do espaço presente brasileiro a partir de vivências passadas ocorridas no local africano da infância. Ao ser configurado pela vida interna da personagem, o espaço da floresta fornece um sentimento de pertencimento atual baseado em lembranças pessoais de um mundo distante. A consanguinidade como aspecto tradicional formador do lar é subvertida pelo afeto da aprendizagem. No caso de Rosa, nesse primeiro momento, o afeto marca as relações com as mulheres das gerações anteriores de sua família, sua avó e sua mãe, que lhe ensinaram a sobreviver no espaço africano. A religiosidade oficializada é subvertida por meio das invocações a uma entidade espiritual africana, a Xipoco-Xipocuê. A vida interna composta no

cronotopo da floresta é repleta de lembranças e preenchida pelo colorido alegre do amarelo ouro, uma vida relacionada às vivências de infância, longe da escravidão. Porém, apenas parte da vivência de Rosa em Pernambuco recobre-se do afeto em relação à mãe e à avó, impedindo a configuração completa de um lar nesse espaço. A escravidão no engenho não oferece a Rosa nenhum tipo de afeto e nenhum tipo de viver junto. Rosa experimenta a alegria da floresta sozinha, apenas acompanhada por suas lembranças. Em razão das condições em que ocorre, o viver junto com os outros escravos não se configura em um viver junto legítimo.

A floresta de Pernambuco é apresentada como um espaço intimamente ligado a Rosa Maria, em contraposição ao engenho composto como cenário externo. Rosa relaciona-se à floresta por meio de suas roupas, atuações e lembranças, sem precisar ser a proprietária do local para conhecê-lo e explorá-lo. O sentimento de pertencimento surge da participação da personagem na configuração espacial tanto por seus atos, de colher frutos, observar os animais, reconhecer grutas, quanto por suas reminiscências de infância. A história pessoal vivida por Rosa na África dá forma à floresta brasileira, determinando o pertencimento a um espaço sem demarcar posse, ao relacionar o espaço de vivência no presente ao passado afetivo. O sentimento de pertencimento provém do passado afetivo pessoal, em vez de provir da história teleológica ligada ao território. A harmonia de plantas, pássaros e locais escondidos da floresta forma um espaço à margem da normatização de controle de produtividade. O alegre colorido da floresta e da roupa de Rosa Maria, em tons de amarelo e ouro, contrasta com a rigidez do engenho, um espaço regrado de produção. A rigorosa artificialidade do espaço do engenho não oferece à Rosa o sentimento de pertencimento, por isso, Pernambuco, no conjunto de floresta e engenho, consegue apenas esboçar um lar. A rigidez do engenho configura um cenário externo sem espaço para as vivências interiores. Embora o baobá/imbondeiro represente a resistência da alegria natural da floresta dentro do engenho, Rosa não conecta-se intimamente ao engenho assim como à floresta.

As lembranças de Rosa sobre a mãe e a avó colaboram na formação do lar a partir da ligação com gerações anteriores e também com a religião, ao lhe ajudarem a invocar o espírito de Xipoco-Xipocué. Os antepassados de Rosa viveram em outro território, distante da floresta brasileira, mas as lembranças aproximam as diferentes gerações de mulheres da família que lhe ensinaram algo, nas figuras da mãe e da avó. As gerações passadas ganham importância pelo valor afetivo e educativo, sem estabelecer uma relação patriarcal de hereditariedade ou uma linhagem familiar de governantes políticos. O afeto da aprendizagem marca as relações familiares, sem determinar raça ou consanguinidade, subvertendo a caracterização tradicional

do conceito familiar de lar e constituindo um esboço de lar em meio à escravidão. A religião, o outro aspecto da formação do lar, surge principalmente na personagem de Xipoco-Xipocué, a entidade espiritual que Rosa aprendeu com a avó a invocar nos momentos que precisa de ajuda. Enquanto está em Pernambuco, Rosa muitas vezes entra em contato com essa entidade. Nesse caso, a religião não segue um controle, nem uma hierarquia, pois o ritual de invocar o espírito ocorre de acordo com a necessidade momentânea. Além disso, a prática de invocar Xipoco-Xipocué provém de uma religião estrangeira ao local de moradia de Rosa. Mesmo distante do ambiente africano, a entidade aparece e presta socorro à Rosa. As características dessa prática religiosa subvertem a necessidade de uma religião oficializada na configuração de um lar. A proteção de Xipoco-Xipocué e sua relação com os ancestrais de Rosa fazem de Pernambuco um esboço de lar híbrido.

Ao chegar a Vila Rica, Rosa Maria encontra um esboço de lar mais próximo do conceito tradicional, com o controle e a ostentação da exploração do ouro, distante do alegre colorido amarelo da memória na floresta. Em Minas, Rosa se torna dona da casa onde mora, tem uma relação consanguínea com o outro morador, seu tio, e segue fervorosamente uma única religião. Esses elementos compõem um cenário externo, desconectando a vida interna do espaço de vivência, por isso, Vila Rica é também apenas um esboço de lar. Embora mantenha as características de territorialidade, hereditariedade e religiosidade do lar tradicional, Rosa não estabelece um sentimento de pertencimento em relação à Vila Rica. O ouro, proveniente das minas, assume uma forma externa na vida de Rosa, trazendo-lhe muita riqueza, mas essa materialização difere do preenchimento do espaço por tonalidades de amarelo ouro provenientes das lembranças africanas de Rosa. O ouro materializado existe nesse espaço de exploração, de controle sobre a mineração e de ostentação das igrejas, deixando de ser o ouro colorido dos pássaros e frutos, misturados com as lembranças de infância.

O esboço de lar configurado em Vila Rica mostra como o distanciamento das origens impossibilita a formação de um sentimento de pertencimento. Em Vila Rica, a transformação de Rosa Maria se completa, pois ela passa de escrava à dona de mina de ouro, em uma busca por se tornar cristã exemplar. A Rosa Maria que vive em Vila Rica se distancia de suas origens africanas, ao contrário da Rosa Maria que vivia em Pernambuco rodeada de lembranças de infância. Além de apagar as lembranças, Rosa rejeita sua religião de origem, abandonando as formas de invocar Xipoco-Xipocué para seguir os ensinamentos cristãos de padre Xota. A nova versão de rica proprietária distancia Rosa tanto de suas lembranças quanto

do espaço habitado em Minas. O distanciamento das origens a desconecta do local habitado, que consegue apenas fornecer um cenário externo para as características de pertencimento.

O cenário externo de Vila Rica se forma no território como posse, na família consanguínea estabelecida no encontro com o tio e na religião representada nas igrejas. Em relação ao território como aspecto formativo do lar, Rosa torna-se proprietária de uma mansão e de escravos, para exploração nas minas e para servi-la em sua nova casa. Mesmo libertando esses escravos, ela continua a ser a detentora do controle sobre sua casa e seus funcionários, ditando as regras de funcionamento doméstico e na mina de exploração. A vivência de Rosa em Vila Rica acontece a partir de suas atitudes de controle externo, em oposição à atuação de vivências interiores que ocorria na floresta. A relação de consanguinidade estabelecida no reencontro com um de seus tios formula-se externamente. Embora estejam convivendo na mesma casa, e os dois tenham ficado felizes com o reencontro, eles não são muito próximos. A convivência com o tio em nada altera a vida de Rosa, nem a determinação dela em assumir sua nova posição social e religiosa. No momento em que pode conviver com um familiar, Rosa está mais distante da família do que quando estava em Pernambuco, entre as lembranças de sua mãe e de sua avó. A personagem do tio configura uma convivência externa, que não participa da vida interior de Rosa. A configuração externa da religião em Vila Rica está nas igrejas católicas e nos comandos do padre Xota, em vez da interioridade de uma entidade que podia ser convocada por Rosa nos momentos pessoais de necessidade em Pernambuco.

O quarto da escritora compõe o conceito de lar mais aprimorado para Rosa, por oferecer-lhe uma vivência interna, assim como para a autora-personagem, com quem compartilha o espaço. O processo de escrita é para a escritora uma vivência interna. A possibilidade de Rosa ter sua vida registrada nessa escrita é para Rosa uma vivência interna. Sem a alegria da cor amarela ou o brilho do ouro, o quarto configura um espaço de junção de vidas internas em um viver junto idiorrítmico entre a escritora e Rosa, durante a noite em que é produzida a narrativa ficcional sobre a vida da figura histórica. O viver idiorrítmico da convivência entre escritora e personagem possibilita a criação de um conceito de lar inclusivo que permite a cada membro reconhecer sua identidade. Rosa recupera sua vida interna na narração de sua história, enquanto a escritora busca uma forma de construir a história de seu país de forma que ele se torne um lar. O conceito de lar representado pelo quarto da escritora subverte o lar tradicional por abrigar a convivência de duas mulheres que não possuem relação de consanguinidade, em um local que não se configura como território, tendo o processo criativo de escrita literária como manifestação espiritual.

O quarto subverte a delimitação de propriedade de um território para composição do lar, por ser um cômodo constituído pela atividade de criação literária. Como espaço de criação literária, ele se configura a partir da vida interna da escritora, vivenciada em seu trabalho criativo. Esse processo criativo fornece tanto à escritora quanto a Rosa Maria o sentimento de pertencimento à história nacional, por meio da possibilidade de criação de vida interna para as duas mulheres. O sentimento de pertencimento não se forma em relação ao território, ou a um controle regrado sob as pessoas que o dividem. Embora comande a narrativa da vida de Rosa, a escritora em nenhum momento apresenta-se na figura de chefe.

O quarto subverte o aspecto da consanguinidade na formação do lar, ao congregar Rosa e a escritora em um viver junto que desafia o tempo e a hereditariedade, pois elas pertencem a diferentes gerações de diferentes famílias, nascidas em diferentes séculos, em diferentes locais. De uma maneira lógica, nenhuma característica externa de pertencimento possibilita a aproximação das duas. Mesmo assim, elas estabelecem uma relação para conseguir conviver por um período de tempo, que pode ser apenas um dia e uma noite, o tempo que a escritora fica no quarto escrevendo, pode ser muitos anos, relacionados à vida de Rosa, ou ainda séculos, relacionados à história do Brasil retratada no romance. Elas precisam coordenar a convivência para conseguir dividir diferentes tipos de tempo em um viver junto idiorrítmico em que cada uma segue o seu ritmo, possibilitando a formação de um lar sem a obrigatoriedade da formação de uma família nuclear.

O quarto subverte a religião como aspecto formativo do lar ao instaurar a escrita como um ato sagrado. O espaço do quarto permite a realização da escrita como um processo de beatificação, como a própria escritora afirma ao dizer que caminhar na estrada da ficção equivale à Beatitude, por possibilitar o congelamento dos próprios fantasmas (p.20). A escrita é o ato sagrado que liga as gerações, as duas pessoas de lugares e vida diferentes. Essa ligação, criada pela escrita, faz daquele lugar um lar, sem a necessidade de imposição de controle sobre alguém por meio das regras morais estabelecidas pela religião. Há apenas a conexão entre pessoas distantes que pertencem ao mesmo país. O ato sagrado do processo criativo existe na criação de laços entre pessoas distantes, assim como na formação de uma vida interna mais tranquila para a autora, sem fantasmas, e na criação de vida interna para uma figura histórica esquecida. A criação de laços entre vidas internas distantes possibilita ao quarto se tornar um lar, mesmo sem possuir as características tradicionais formativas.

Mesmo sem formar um território, relações de hereditariedade, ou uma religião única, o pequeno espaço do quarto se configura em um lar por possibilitar o viver junto da escritora e

de Rosa Maria. Nesse local, Rosa encontra alguém que a escuta, lhe dá atenção e se preocupa em escrever sua história. Para a escritora, a presença de Rosa é fundamental para dar início ao processo criativo que lhe permite entrar em contato com o passado e com o país como nação. A partir da criação literária, a escritora consegue entender melhor sua própria história e seu país. O sentimento de pertencimento se forma para Rosa por encontrar alguém que lhe dê atenção. O sentimento de pertencimento se forma para a escritora por encontrar um meio de entender melhor seu país.

Rosa e a escritora caminham juntas, por caminhos diferentes, no viver junto idiorrítmico de vidas internas traçadas nos esboços de lar e no lar subvertido da “estrada da ficção”. Enquanto Rosa caminha por períodos coloniais ficcionalizados, a autora caminha em seu processo criativo, sem sair de um mesmo cômodo. Apesar de diferentes, os atos de caminhar as aproximam, nas vidas internas forjadas pela busca de um lar. A junção dessas vidas internas acontece pela escrita no espaço subjetivo e individual do quarto, em oposição à floresta e à Vila Rica, espaços do Brasil colonial ocupados por Rosa Maria. A Rosa Maria ficcional queria pertencer a um lar, por isso andou pelo país e quis moldar-se à cultura local. O registro de vida da Rosa Egípcia histórica traz a ideia de que ela também buscou um lar na fundação de um Recolhimento, após ter vivido a vida inteira ou como escrava ou, alforriada, como hóspede na casa de outras pessoas. Quem realmente possui um lar é a personagem da escritora. Este, porém, só é constituído na narrativa em conjunto com Rosa, por isso existe exclusivamente em um sentimento de “história compartilhada”, na convivência dos diferentes tempos e diferentes formas de caminhar. Quando a escritora sai do quarto, ela se desconecta do lar, pois irá se hospedar em um hotel. Essa saída é também um abandono à Rosa, que não a acompanha para fora do quarto.

Os esboços de lar marcam a temporalidade histórica dos ciclos de exploração do Brasil colonial, revisando a história nacional oficial em conjunto com o quarto de vivência subjetiva. O engenho de cana-de-açúcar em Pernambuco e Vila Rica no período da mineração formam-se nos aspectos exteriores de um cenário de identidade nacional. O sentimento de pertencimento baseado na territorialidade, na consanguinidade e na religiosidade se configura com maior expressão em Vila Rica. A floresta de Pernambuco é um meio-termo, em que Rosa ainda mantém contato com seu passado africano, subvertendo o conceito tradicional de nação na hibridação entre territórios, no estabelecimento de uma linha materna de relações com as gerações anteriores e na permanência de uma religião proveniente de outra região. Já o quarto subverte o conceito de nação ao transformar a ideia de território em apenas um cômodo, ao

relacionar o viver junto de mulheres que não são da mesma família, e ao marcar a religião como a prática da escrita criativa. O Brasil, nesse quarto, não é o dos ciclos de exploração, de posse de terras, não é o da mestiçagem por meio dos encontros sexuais entre portugueses e índias e escravas negras, não é o da religião católica, nem mesmo o do candomblé. O Brasil, nesse quarto, é a vida interior, as vivências de cada uma das personagens, que se juntam e convivem por um período de tempo, unindo o passado e o presente do país. O lar do quarto revisa a nação brasileira, incorporando a vivência de mulheres e de escravos, que não estariam dentro das linhas externas de pertencimento nos padrões de posse de terras, consanguinidade e religiosidade.

A vida interna de personagens marginais, como mulheres e escravos, pode subverter a história da nação, mostrando-a híbrida e paradoxal. Rosa, escrava e princesa, santa e embusteira, é paradoxal assim como o Brasil, colônia e sede do império ao mesmo tempo. Uma história de vivências híbridas, como a de Rosa, explica melhor a história do Brasil do que versões teleológicas oficiais, pois o país apresenta uma concepção de nação mais paradoxal do que teleológica progressiva. A vivência interior de Rosa, com suas lembranças, também apresenta a relação da história nacional brasileira com a África. Como os termos africanos usados por Rosa são provenientes de Moçambique e não de Benim, seu local de origem, a relação com a África forma-se nos moldes do lar mítico do pan-africanismo. A África relacionada à história do Brasil é uma África imaginada, baseada mais nas vivências internas de Rosa do que nas delimitações de cenários externos geográficos e populacionais.

A junção da vida interna da personagem e da escritora expõe o questionamento de como as gerações do presente podem entender e se relacionar com a história nacional brasileira. A escritora vem de uma família tradicional, dona de terras e prestígio na história nacional desde o período colonial. Ao se conectar com Rosa, a escritora revisa a história de sua própria família e estabelece a sua relação com a geração anterior não por meio da consanguinidade, mas por meio de das aspirações de Rosa em buscar um lar, um espaço de vivência em seu país de moradia. Com o texto literário, a escritora busca tanto entender o Brasil histórico e atual quanto fornecer um espaço de vivência para Rosa.

A vivência interna de Rosa teria desaparecido se não houvesse o registro ficcional para situar o “quem” e o “onde”. Sem lápide, sem cemitério, sem documentação sobre sua morte, Rosa seria esquecida, mas a existência do romance previne o esquecimento. Na própria narrativa criada pela escritora, ao fim do penúltimo capítulo, Rosa Maria não morre, apenas some. O leitor acompanha o sumiço do ponto de vista da personagem, percebendo

gradativamente que vão sumindo o padre e o frei, o altar, seus amigos, os bancos da igreja em Vila Rica. Tudo fica branco. No começo do último capítulo, ela retorna ao quarto da escritora, que está feliz ao terminar o romance, após ter virado um dia e uma noite escrevendo. Rosa Maria some também do quarto da escritora, ao final do último capítulo, como a autora conta: “Quando termino, olho à roda. Não vejo mais, Deus seja louvado, Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz. Saio cantarolando: A vida é boa” (p.238). Assim como em nenhum momento do romance registra-se a morte de Rosa Maria, também a história em nenhum momento registra a morte da Rosa Egípcíaca, figura histórica. Segundo Mott (1993), o processo inquisitivo de Rosa se interrompe sem conclusão, em contraposição a todos os outros processos pesquisados por ele, rigorosamente preenchidos com detalhes do desenvolvimento de cada caso até a morte do envolvidos. Assim, a ausência de morte se configura como referente para o texto narrativo. No lugar de uma representação problemática de ausência da vida, ou ausência da personagem, o romance trata da representação da ausência de morte. A personagem não está ausente, tanto que ela volta para o quarto, a tempo de dizer para a escritora: “Todo romance tem começo, meio e fim. Você, escritora, pluft! Mandou tudo pelos ares. Onde estão as personagens? Só eu consegui voltar. Por quê? Sou neta de Derumo. Também conheço arte mágica” (p.237). Ela afirma que “também” conhece arte mágica porque a outra personagem que detém esse conhecimento é a escritora. Rosa Maria foi a primeira escrava do Brasil, segundo Mott, a aprender ler e escrever português. Ela escreveu o livro *Sagrada Teologia do Amor de Deus*, destruído pela Inquisição. A arte mágica a faz voltar e ficar viva: o romance escrito é a garantia de permanência para ela. Em *Paradise*, os capítulos têm os nomes das personagens, assim como o nome de Rosa estampa a capa do romance. Aliás, o romance tem como título seu nome completo, enquanto sua biografia é apenas intitulada *Rosa Egípcíaca*. Como lápide, a narrativa ficcional está mais completa do que a histórica, não só para Rosa Maria, como também para a escritora. Ao se colocar no romance, Heloisa Maranhão deixa ali a sua própria personagem, que não vai morrer nunca. Ela conhece a arte mágica. Por isso, o espaço do quarto, da escrivaninha, da cadeira é tão importante quanto o espaço do Brasil colonial. Aquele é o da escritora, este é o de Rosa Maria.

2.3.4 Sagradas vivências internas

Não se pode compreender a casa sem relação com o sagrado.

(Roland Barthes, 2005, p.96)

Desde o conceito de origem do termo “lar”, estabelece-se a relação com o sagrado pela proteção dos deuses gêmeos Lares. Além dos aspectos pertinentes à religião na formação dos diversos lares em *Paradise* e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, são delineados nos romances elementos sagrados de constituição de lares idiorrítmicos em vivências internas femininas que superam barreiras nacionais.

No romance *Paradise*, elementos sagrados do lar formulam-se a partir da epígrafe composta pelo trecho final do poema gnóstico *Thunder – Perfect Mind* (Trovão – mente perfeita). As escrituras gnósticas, encontradas na Biblioteca de Nag Hammadi, no Egito, em 1945, sugerem uma doutrina cujo referente pertence a outro mundo, distante da realidade empírica constituída pelos fenômenos que interessam à ciência, segundo Claudio Willer (2007). Afastado dos fenômenos empíricos, os referentes do poema de abertura sinalizam tanto a suspensão da referência primeira realizada pelas metáforas do romance quanto a proposta da narrativa de Morrison de observar a luz do passado religioso da formação do cristianismo, mudando o foco de definição do viver junto do Paraíso, anunciado no título. A composição entre a epígrafe e as primeiras frases do romance aponta a hibridação entre masculino e feminino construída ao longo da narrativa. O trecho do poema escolhido para a epígrafe é o seguinte:

*For many are the pleasant forms which exist in
numerous sins,
and incontenencies,
and disgraceful passions,
and fleeting pleasures,
which (men) embrace until they become
sober
and go up to their resting place.
And they will find me there,
and they will live,
and they will not die again.*³⁷

O gnosticismo apresenta a religião, a espiritualidade e o sagrado sem relacionar-se ao nacional ou ao território, pois sempre foi uma religião móvel, desvinculada de civilizações,

³⁷ “Pois muitas são as formas apazíveis que existem em numerosos pecados, // e incontências, // e malfadadas paixões, // e prazeres passageiros, // que (os homens) abraçam, até ficarem // sóbrios // e irem para o seu lugar de repouso. // E lá me encontrarão, // e viverão, // e não tornarão a morrer” (MORRISON, 1998c).

impérios, nações ou povos, tornando os gnósticos “estrangeiros no mundo” e “permanentes apátridas”, como afirma Willer. Em razão dessa ausência de vínculos, o gnosticismo configura-se diferente do cristianismo, do judaísmo, ou do islamismo, baseados em componentes de identidades nacionais ou étnicas, ancorados em esferas geopolíticas, econômicas e sociais. Willer salienta que “se o judaísmo foi e ainda é a religião de um povo, e se o cristianismo quis ser a religião universal, de todos os povos, o gnosticismo foi a religião de povo algum, de nenhuma entidade de contornos geográficos e políticos definidos” (2007, p.67). Por configurar-se fora de parâmetros nacionais políticos e territoriais, o texto gnóstico como epígrafe anuncia tanto a revisão do território como elemento conceitual de nação, desenvolvida no romance, quanto a possibilidade de formação do sagrado para o lar fora de parâmetros nacionais, impostos por grupos dominantes.

O sagrado apresentado pelo gnosticismo também se diferencia por descaracterizar a ideia de hamartía como o pecado da desobediência de uma regra de convívio social. O gnosticismo é definido como religião do conhecimento, sendo o gnóstico a “pessoa apta a ter o conhecimento de Deus”, com acesso à gnose, ao conhecimento. Em relação à doutrina cristã, a diferença do gnosticismo é apresentar o conhecimento como possibilidade de salvação, em vez de a salvação ser uma consequência das ações e da fé. Nesse sentido, o pecado é substituído pela ideia da ignorância, entendida como origem do sofrimento humano. Sem a preocupação de impor rígidas regras sociais, o conhecimento adquire valor maior do que o controle social.

A opção religiosa do gnóstico constitui uma opção literária por paradoxos e oximoros surreais, como aponta Willer, ao analisar *Trovão – mente perfeita* como um texto distante da doutrina cristã e do pensamento judaico-cristão, tanto na forma quanto no conteúdo. Willer explica que o poema é associado a uma devoção a Isis. Há paralelos helenista-romanos e egípcios a esse texto em numerosas inscrições gregas relacionadas ao culto de Isis. Nessas inscrições, a deusa se expressa em uma versão muito próxima do gênero apresentado no poema. O poema também possui paralelo com outros textos que partilham o mito de criadores do mundo e transmissores da verdade sexuais e andrógynos, ou alternadamente masculinos e femininos. Há uma exaltação da androgenia como síntese expressa em paradoxos e oximoros surreais elaborados no poema.

O poema *Trovão – mente perfeita* é uma exortação pela voz de uma entidade divina feminina, segundo Willer. Assim, *Paradise* inicia-se com uma voz de poder proveniente de uma entidade divina feminina, contrapondo a autoridade masculina do Deus cristão bíblico.

Com esse contraponto inicial, o ataque perpetrado pelos *New Fathers* é desautorizado de antemão. Embora o ataque seja mostrado primeiramente pelo ponto de vista dos *New Fathers*, e, por isso, pareça plenamente justificável e correto para esse grupo de homens, o narrador do romance coloca-se sempre contrário a esse ato. Dentre as muitas maneiras usadas pelo narrador para assinalar essa posição, uma é a epígrafe, que desautoriza um ataque justificado sob a visão religiosa católica daqueles homens, pois o texto de abertura não provém de um trecho bíblico, mas sim de um texto gnóstico composto por uma voz feminina.

O paradoxo da fusão entre masculino e feminino presente no poema estende-se às relações estabelecidas entre a epígrafe e o início do romance. No trecho usado como epígrafe de *Paradise*, o pronome “they” em “*And they will find me there*”³⁸ pode se referir a *homens*, em razão do “men” que está entre parênteses duas linhas acima. Dessa forma, a entidade divina feminina, portadora da voz, marcada por “me”, estaria dizendo que homens irão encontrá-la em seu lugar de repouso, situado acima (“*go up to their resting place*”³⁹). Mesmo com pecados, incontínuências, paixões malfadadas e prazeres passageiros, os homens do poema vão para cima, para uma espécie de céu ou paraíso. O acesso ao “*resting place*” descaracteriza os atos dos homens como erros a serem punidos, assim como descaracteriza a ideia de hamartía religiosa em que a falta de acerto de uma regra deva ser punida. Sem a aplicação de punições, ao morrerem os homens poderão encontrar a entidade divina e continuarão a viver, sua morte não será o seu fim. Como para o gnosticismo, o erro é a ignorância, o fato de os *New Fathers* desconhecerem a identidade das moças constitui a hamartía estrutural do romance e acarreta sofrimento. Eles acertam o alvo e não estariam pecando dentro de sua concepção, mas, na concepção do narrador, eles ignoram quem são as moças e agem baseados nessa ignorância e, por isso, cometem um erro.

O pronome “they” com referência a homens se funde ao pronome “they” da primeira frase do romance (“*They shoot the white girl first*”⁴⁰). Assim, o pronome se firma com referência a um grupo de homens e o “they” do poema pode assumir a referência aos *New Fathers*, especificamente, não a homens, em sentido geral. Porém, isto implica um problema referencial, pois, em relação ao romance, faria mais sentido o pronome “they” do poema se referir às moças do Convento. Elas seriam as acusadas de pecados, paixões malfadadas e prazeres passageiros pela comunidade de Ruby. São elas também que morrem no início, mas continuam a viver. São elas, provavelmente, que vão a um lugar de encontro mítico, ao final,

³⁸ “E lá me encontrarão”.

³⁹ “e irem [acima] para o seu lugar de repouso”.

⁴⁰ “Eles atiram na branca primeiro” (p.11).

onde encontram Piedade. São elas que não “tornam a morrer”. Dessa forma, o “*they*” da epígrafe torna-se ambíguo referindo-se simultaneamente a um grupo de homens e a um grupo de mulheres.

Com a mescla de masculino e feminino do poema, Morrison constrói a síntese dos gêneros na relação entre a epígrafe e a primeira frase do romance. Assim como o poema da epígrafe lida com os gêneros de forma híbrida, a ambiguidade de “*they*” em relação ao início do romance sintetiza os gêneros em um processo metafórico de “ver” uma categoria “como” a outra, vendo os homens como mulheres e as mulheres como homens. Dessa maneira, realiza-se um movimento de entendimento de um grupo de *they* a outro. Esse movimento é feito pela metáfora e possibilita entender cada grupo fora de categorias de conhecimento usuais. Morrison quebra, assim, a ideia dos *New Fathers* de que eles seriam um grupo totalmente distinto do grupo de mulheres do Convento.

Do ponto inicial, com a voz de uma deusa gnóstica em versos, o romance encerra-se com a imagem do canto de uma mulher que se assemelha ao orixá Iemanjá, da mitologia africana Iorubá. *Paradise*, anunciado pela voz de uma entidade divina feminina, conclui-se na imagem de uma mulher em contato com o oceano. No início, os versos gnósticos são seguidos pela cena de ação de um momento de raiva, ignorância e desespero dos *New Fathers*. Em contraposição, o momento final do romance reflete conforto e segurança em um momento de acolhimento embalado pelo canto de uma mulher e o movimento do mar:

In ocean hush a woman black as firewood is singing. Next to her is a younger woman whose head rests on the singing woman's lap. Ruined fingers troll the tea brown hair. All the colors of seashells – wheat, roses, pearl – fuse in the younger woman's face. Her emerald eyes adore the black face framed in cerulean blue. Around them on the beach, sea trash gleams. Discarded bottle caps sparkle near a broken sandal. A small dead radio plays the quiet surf.

There is nothing to beat this solace which is what Piedade's song is about, although the words evoke memories neither one has ever had: of reaching age in the company of the other; of speech shared and divided bread smoking from the fire; the unambivalent bliss of going home to be at home – the ease of coming back to love begun.

*When the ocean heaves sending rhythms of water ashore, Piedade looks to see what has come. Another ship, perhaps, but different, heading to port, crew and passengers, lost and saved, atremble, for they have been disconsolate for some time. Now they will rest before shouldering the endless work they were created to do down here in paradise.*⁴¹

⁴¹ Utilizo aqui a tradução deste trecho presente na edição *Paraíso*, da Cia. das Letras, de 1998. No entanto, é importante fazer algumas ressalvas em relação à tradução do seguinte trecho. No original, em língua inglesa, a expressão “*divided bread smoking from the fire*” não menciona o Forno, o monumento de Ruby, como aparece na tradução para o português em “pão dividido fumegando no Forno”. No original em inglês, há o termo “*down*” em “*down here in paradise*”, fornecendo um sentido importante sobre a localização desse paraíso terreno, que foi retirado da tradução que diz “para fazer aqui, no Paraíso”. Ainda referente a esse trecho, o

A mulher cantora está acompanhada de uma mulher mais jovem descrita com as mesmas características que Connie porta durante a narrativa: o cabelo castanho descrito como “*tea brown hair*”⁴² e os olhos verdes, “*emerald eyes*”.⁴³ A informação sobre a cor da pele de Connie aparece pela primeira vez no romance e existe apenas em relação à caracterização do local, com as cores das conchas, “*All the colors of seashells – wheat, roses, pearl – fuse in the younger woman’s face*”.⁴⁴ Enquanto a cantora, descrita em termos de uma entidade divina, é negra, Connie, que até então aparecia na narrativa como uma pessoa “comum”, tem a pele clara, mas descrita de forma a vinculá-la ao local, acrescida de olhos de pedra preciosa. O tom das conchas lembra as cores do chão do Convento, descrito no início do romance como “*bisque and rose-tone marble floors*”,⁴⁵ mas dessa vez o local descrito é natural, não é mais uma construção arquitetônica planejada por um criminoso. O lugar em que as duas mulheres estão é composto por elas mesmas, pois o canto da mais velha vem junto com o barulho ritmado do mar, enquanto as conchas colore o rosto de Connie. Há uma fusão entre as duas e local, não sendo possível visualizar uma separação entre as mulheres e o local de conforto do qual participam. O verbo “*to troll*” em “*Ruined fingers troll the tea brown hair*”⁴⁶ complementa a cena em seus diversos significados, pois relaciona-se a cantar, cantarolar, cantar de forma a repetir os versos, cantar de forma cíclica, além do sentido de pescar com uma linha e carretilha, fazendo uma marca na água conforme o barco navega devagar e a linha desenha um risco na água.⁴⁷ Na imagem, os significados se relacionam, além do canto cíclico

paraíso construído na imagem das duas mulheres não é o Paraíso, em letra maiúscula, bíblico, como aparece em português. Trata-se de um outro tipo de paraíso, expresso em letra minúscula no original. Após feitas as ressalvas, segue a tradução do trecho:

“No marulho do mar, uma mulher negra como carvão está cantando. Junto a ela, uma mulher mais nova com a cabeça deitada em seu colo. Dedos estragados desfiam o cabelo castanho, cor de chá. Todas as cores de conchas, areia, rosa, pérola, fundem-se no rosto da mulher mais nova. Seus olhos cor de esmeralda adoram o rosto negro, emoldurado de azul-celeste. Em volta delas, na praia, detritos marítimos rebrilham. Tampas de garrafa cintilam ao lado de uma sandália quebrada. Um pequeno rádio quebrado toca o som das ondas.

Nada pode vencer a consolação de que fala a canção de Piedade, embora as palavras evoquem memórias que não são de nenhuma das duas: de envelhecer na companhia de outrem, de palavras partilhadas e pão dividido fumegando no Forno, da plenitude ambivalente de voltar para casa para estar em casa, da simplicidade de retornar para o amor iniciado.

Quando o oceano oscila, enviando ritmos de água para a praia, Piedade olha para ver o que veio. Mais um navio, talvez, mas diferente, indo para um porto, tripulação e passageiros, perdidos e salvos, trementes, pois estão desconsolados há algum tempo. Agora, repousarão antes de enfrentar o trabalho sem fim que foram criados para fazer aqui, no Paraíso”. (p.364).

⁴² “cabelo castanho cor de chá”.

⁴³ “olhos cor de esmeralda”.

⁴⁴ “Todas as cores de conchas, areia, rosa, pérola, fundem-se no rosto da mulher mais nova”.

⁴⁵ “Pisos de mármore, rosados e claros, suavemente se transformam em soalhos de teca”.

⁴⁶ “Dedos estragados desfiam o cabelo castanho, cor de chá”.

⁴⁷ To troll (v.): to sing or utter in a full, rolling voice; to sing in the manner of a round or catch; to fish for or in with a moving line, working the line up or down with a rod, as in fishing for pike, or trailing the line behind a

acompanhando o movimento cíclico das ondas do mar, com o movimento dos dedos de Piedade desenha um risco entre os fios, como se o cabelo de Connie fosse o mar. O local mítico de encontro é composto com as conchas e o mar, que são a própria Consolata, com o som emitido pelo mar, que é expresso na voz de Piedade, e com o movimento das águas produzido pelo ato de Piedade de acariciar os cabelos de Consolata. Mais do que uma simples ocupação do espaço, as duas mulheres compõem intimamente o lugar.

O nome da mulher que canta é Piedade, anunciando a sobreposição de imagens religiosas feita nessa cena. Ela já foi mencionada antes por Connie, quando Consolata conta para as moças do Convento sobre o local onde vivia quando era criança, que tudo indica ser o Brasil, embora em nenhum momento seja nomeado o local de sua origem. Piedade, em português, vem do latim *pietas*, com o significado de cumprimento dos deveres para com os pais, a pátria, os deuses. O sentido em português é de devoção, cumprimento das práticas religiosas, mas também significa vontade de diminuir ou se solidarizar com o sofrimento alheio, ter compaixão.⁴⁸ O sentido de cumprimento das práticas religiosas parece carregar a ideia de hamartía, de ser necessário cumprir regras de convivência ditadas pela religião. Como o sentido originário em latim remete também a seguir as regras impostas pelos pais e pela pátria, o nome da mulher cantora parece sugerir a importância do acerto das regras no lar e na nação. Esse sentido aparente perde sua força na formação da imagem de cumplicidade das duas mulheres que retrata um momento de solidariedade com o sofrimento alheio, no conforto oferecido a Connie.

A imagem final de solidariedade e compaixão forma-se carregada de referências religiosas sincréticas. O nome Piedade, acrescido do posicionamento de Connie com a cabeça apoiada em seu colo, remete à imagem cristã *Pietá*, de Jesus nos braços de Maria, após a crucificação. A interpretação dessa cena final como *Pietá* fortalece-se por ser o momento na narrativa em que Connie reaparece após ter sido atingida com um tiro na cabeça durante o ataque ao Convento, iniciado junto com o princípio do romance e só concluído no penúltimo capítulo. Como o último capítulo transcorre sem a presença de Connie, a sequência narrativa sugere que ela encontrou-se com Piedade logo após receber o tiro. Por estarem relacionadas ao mar e por Piedade ser negra, “*framed in cerulean blue*”,⁴⁹ a cena remete à imagem de

slow-moving boat; to move (the line or bait) in doing this; to cause to turn round and round; roll; to sing with a full, rolling voice; give forth full, rolling tones; to be uttered or sounded in such tones; to fish by trolling; to roll; turn round and round; to move nimbly, as the tongue in speaking. In: The Oxford English Dictionary. Oxford University Press, 2000.

⁴⁸ “piedade”, Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa. 3.ed. totalmente revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

⁴⁹ “emoldurado de azul-celeste”.

Iemanjá, a rainha do mar no candomblé e na umbanda. Muito adorada no Brasil, o orixá passou por um processo de sincretismo com as santas católicas Nossa Senhora dos Navegantes, Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora da Glória, todos títulos referentes a Maria, mãe de Jesus. O orixá Iemanjá congrega as forças femininas da maternidade e da sensualidade, sendo relacionada à imagem da sereia, com seu canto sedutor. No sincretismo brasileiro com Nossa Senhora, Iemanjá perdeu o aspecto da sensualidade, figurando mais em seu aspecto maternal protetor, que seu nome anuncia por significar “mãe cujos filhos são peixes”. O sincretismo também alterou a cor da pele de Iemanjá, sendo possível encontrar imagens do orixá com a pele negra e imagens com a pele branca, resumindo, o próprio orixá, um dos temas do romance de Morrison acerca das informações raciais na descrição das pessoas. Piedade mantém tanto a habilidade de cantar quanto a de oferecer conforto maternal, sendo, contudo, apresentada como uma senhora de mais idade, portando, de certa forma, uma sabedoria universal. Sua capacidade de confortar é tão grande que ela ameniza o sofrimento mesmo daqueles que não são seus filhos consanguíneos.

A solidariedade com o sofrimento alheio e a grande capacidade de conforto aproximam Piedade, em seu local mítico, da ideia de um viver junto inclusivo e afetivo, distante do lar regado violento dos *New Fathers* baseado no cumprimento de expectativas territoriais, hereditárias e religiosas pré-estabelecidas. O nome “Piedade” condensa as duas perspectivas de lar, uma baseada na obediência às regras impostas por figuras superiores e outra baseada na capacidade em “ver” o sofrimento alheio “como” o próprio sofrimento, mas a cena de conforto das duas mulheres indica uma preponderância da segunda perspectiva. O elemento sagrado do lar surge nessa cena como o viver junto de aproximação, sem território, sem relações de sangue, sem opressão masculina. Em contraposição à violência do ataque, que exigia a obediência às regras de Ruby, Piedade traz o conforto de uma figura feminina maternal, sem a imposição de relação consanguínea. A praia mística de Piedade forma-se bem distante do interior da nação norte-americana, fincado em um “estado em forma de cartucho”. A fixidez de Ruby também é contraposta pelos movimentos produzidos na cena final, tanto os movimentos do mar quanto do barco que se aproxima. O conjunto forma uma imagem de chegada, de acolhimento, oposta à imagem de expulsão realizada pelos *New Fathers*. O lar mítico de Piedade apresenta-se muito mais habitável do que a aridez pomposa do Forno em Ruby.

A imagem mítica do lar sagrado de Piedade insere na narrativa questões históricas dos africanos levados ao Brasil, por condensar o sincretismo da mitologia Iorubá de orixás ao

quadro de santos católicos. O sincretismo apresenta o viver junto cultural originado com a história da escravidão no período de expansão dos impérios europeus na colonização das Américas, ligada ao transporte forçado de africanos a outros locais do mundo. O sincretismo entre Iemanjá e Nossa Senhora inclui a história do fim da escravidão, com a possibilidade de convivência de diferentes culturas livres em seus diferentes cultos, relacionados por meio de suas semelhanças. A possibilidade de convivência, é claro, surge ao preço de transformações culturais, como as ocorridas à imagem de Iemanjá, e nem sempre é bem aceita e pacífica, por isso há *“endless work to do down here”*. Com a imagem sincrética afro-brasileira da possibilidade de convivência, o romance delineia a “história compartilhada” entre a história da escravidão dos africanos nos Estados Unidos e a história da escravidão dos africanos no Brasil, incluindo nessas histórias as possibilidades de vivência após a abolição em cada país, além de apontar a inclusão dos grupos sociais negros como participantes das formações identitárias tidas como nacionais. Embora as formações tradicionais de identidades nacionais, norte-americana e brasileira, excluam a participação dos africanos, a narrativa das personagens de Ruby marca a participação deles na construção social e identitária americana, assim como o sincretismo religioso da imagem Iemanjá marca a participação africana na construção social e identitária brasileira. A “história compartilhada” dos africanos nas Américas forma-se na cena de Piedade com a junção de várias imagens tal como a janela de mica é composta por um mosaico. As várias partes da janela de mica compõem a luz do passado, assim como Piedade e Consolata compõem um viver junto que ilumina a história de grupos distantes geograficamente, mas próximos em suas vivências.

Para chegar ao lar sagrado de Piedade, o leitor precisa caminhar por toda a narrativa, saindo do momento do ataque, assim como as personagens caminham do Forno ao Convento, em busca de consolo. No lar de Piedade, há consolo não só para o leitor, mas também para as pessoas que chegam no navio, as que estão *“disconsolate”*. Literalmente, essas pessoas estão “sem a Consolata”, sem ajuda para aliviar o sofrimento.⁵⁰ Com Piedade e Connie, elas encontrarão o conforto que precisam para se refazer e ter energias para seu trabalho sem fim. Consolata, além de oferecer conforto, é capaz também de “ver” a vida no interior das pessoas, na forma de uma luz. Como se a luz da vida fosse a luz do passado, Connie é capaz de manter não só consoladas, como também vivas. Na descrição do lar mítico nessa cena final, a luz surge do lixo que está na praia, *“Around them on the beach, sea trash gleams. Discarded*

⁵⁰ “consolação”, Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa.3.ed. totalmente revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

bottle caps sparkle near a broken sandal. A small dead radio plays the quiet surf.”⁵¹ Os componentes desse lixo pertencem às cenas finais em que as moradoras do Convento aparecem em encontros com seus familiares. Relacionadas aos objetos que compõem o espaço desse lar mítico, as moças pertencem ao local, assim como Piedade e Consolata, com o som saindo do rádio de Gigi, a sandália de Pallas e tampinhas de garrafas, como a que cortou a mão de Seneca, como os trechos explicados abaixo mostram.

Os trechos de encontros das moças com seus parentes, pai, mães e filha, aparecem na narrativa após o fim do último capítulo, em lugares de trânsito, em situações pouco usuais. Nenhum dos locais compõe um lar, pois o pai de Gigi está na prisão, a casa da mãe de Palla nunca foi um lar, a filha de Mavis a vê em um restaurante, longe da casa onde moravam e que está modificada desde que o pai se casou com uma moça durona; a mãe de Seneca a vê no estacionamento de um estádio, e a casa onde moraram não existe mais, pois fora destruída anos antes. Como os encontros acontecem após o fim do último capítulo, aparentemente eles ocorrem depois do ataque, fornecendo às moças uma existência incerta entre terem morrido no ataque e ainda estarem vivas. Como são locais de trânsito, o aspecto de um lar para acolhê-las permanece na imagem de Piedade. Como são encontros pouco usuais, eles já imprimem o tom mítico alcançado no lar de Piedade.

Gigi aparece se arrumando para aproveitar um tempinho deitada sob árvores, perto de um lago, onde seu pai, Manley, almoça, vigiado por alguns guardas. Entretanto, nenhum dos homens, presos e policiais, parece notar a presença uma moça por perto, o que o próprio pai de Gigi nota ser estranho. Ele ressentia-se de ter se afastado da filha ao ser preso, e tê-la deixado sozinha. Na cena, ela tem um rádio, que depois aparece na praia de Piedade. Na praia, ele é descrito como “*small dead radio*”, mas que ainda funciona pois ele “*plays the quiet surf*”. Assim como as moças que morreram no ataque, mas continuam aparecendo, o rádio está quebrado mas ainda toca música de acompanhamento à canção de Piedade. Gigi e o pai conversam brevemente em seu encontro, antes que os guardas a vejam:

Lunchtime was special. They sat near the lake in full site of the guards but near the water anyway. Manley wiped his hands on the little paper napkins. To his left, near a couple of trees, a young woman spread two blankets on the grass, a radio in between. Manley turned to see what the crew thought of this: a civilian (and a female, too) right in their midst. Armed guards strolled the road above them. None gave sign that they saw her.

She turned on the radio and stood up, revealing a face he'd know anywhere. For the life of him, he couldn't help it. "Gigi!" he hissed.

⁵¹ “Em volta delas, na praia, detritos marítimos rebrilham. Tampas de garrafa cintilam ao lado de uma sandália quebrada. Um pequeno rádio quebrado toca o som das ondas”.

The girl looked his way. Manley, restraining himself, sauntered over to the trees, hoping the guards would think he was taking a leak. "Am I right, is it you?" "Daddy Man?" At least she looked pleased to see him. (p.309).⁵²

Pallas é vista por sua mãe, Dee Dee, carregando um bebezinho, em um *sling*. Primeiro em dúvida se realmente está vendo a própria filha, Dee Dee depois confirma: *"No mistake. It was Pallas. One hand on the knapsack bottom, the other carrying a sword. A sword? The smile on Pallas' face was beatific. And her dress – rose madder and umber – swirled about her ankles with every step"* (p.311).⁵³ Estranhamente carregando uma espada, mas com um sorriso de calma e paz, Pallas reaparece para buscar uma sandália, provavelmente a sandália que depois compõe a cena de Piedade e Consolata. Como o trecho abaixo mostra, embora Dee Dee perceba algumas pessoas acompanhando Pallas, a fraca luz do pôr-do-sol a impede de ver com clareza quem está no carro:

She of all people knew her own daughter's face, didn't she? As well as she knew her own. Dee Dee saw Pallas a second time. In the guest bedroom (where Carlos – the motherfucker – used to sleep), Pallas was searching under the bed. [...] With a satisfied grunt, she held aloft a pair of shoes she'd left there on her last, and first, visit. Huaraches, but expensive leather ones not that plastic or straw stuff [...] Dee Dee followed and saw her get into a beat-up car waiting on the road. Other people were in the car but the sun was setting so Dee Dee couldn't tell if they were men or women. They drove off into a violet so ultra it broke her heart. (p.312).⁵⁴

Mavis é vista por sua filha mais velha, Sally Albright, em uma lanchonete. Mavis, por viver sob ameaças constantes de seu marido violento, transferia um tanto de seu temor em

⁵² A hora do almoço era especial. Eles se sentavam perto do lago, à vista dos guardas, mas bem perto da água. Manley limpou as mãos nos guardanapos de papel. À esquerda, perto de umas árvores, uma jovem estendeu dois cobertores na relva, e um rádio no meio deles. Manley virou-se para ver o que a turma achava daquilo: uma civil (e mulher, além do mais) bem no meio deles. Guardas armados passavam pela estrada acima deles. Nenhum dava sinal de ver a mulher.

Ela ligou o rádio e levantou-se, revelando um rosto que ele conhecia de algum lugar. Por nada deste mundo ele conseguiu resistir: "Gigi!", ciciou.

A garota olhou na direção dele. Controlando-se, Manley foi indo na direção das árvores, esperando que os guardas pensassem que ele ia mijar.

"Estou certo? É você?"

"Pai?" Ela, pelo menos, parecia contente de vê-lo. (p.356).

⁵³ "Não havia dúvida. Era Pallas. Uma mão nos fundos da mochila, a outra levando uma espada. Uma espada? O sorriso no rosto de Pallas era beatífico. E seu vestido, rosa e ferrugem, se enrolava nos tornozelos a cada passo. (p.357).

⁵⁴ Ela, mais do que ninguém, havia de conhecer o rosto da filha, não? Tão bem quanto conhecia o seu próprio. Dee Dee viu Pallas uma segunda vez. No quarto de hóspedes (onde Carlos, o filho da puta, costumava dormir), Pallas estava procurando algo debaixo da cama. [...] Com um grunhido satisfeito, pegou um par de sandálias que havia deixado em sua última, e primeira, visita. Eram sandálias, mas de couro fino, não de plástico ou de palha. [...] Dee Dee foi atrás e viu quando ela entrou num carro velho que esperava na estrada. Havia outras pessoas no carro, mas o sol estava se pondo, de forma que Dee Dee não conseguiu perceber se eram homens ou mulheres. E foram embora para um tom tão ultravioleta que lhe partiu o coração. (p.358).

relação à filha, vendo também Sally como fonte de ameaças. Sally, assim como Dee Dee, duvida estar vendo alguém de sua família: *“She was sure, almost sure, that the woman sitting by herself at a table for four was her mother”* (p.312).⁵⁵ Sally eventualmente se aproxima e, enquanto Mavis come, elas conversam sobre o medo intenso que Sally sentia quando criança, sobre o que precisou fazer para se defender do pai, sobre a vida atual dos irmãos, e sobre como ela se arrependia da forma como havia tratado a mãe. Quando o encontro termina, Sally pensa em como foi estranho: *“Sally watched her mother disappear into the crowd. She ran her finger under her nose, then held the cheek that had been kissed. Did she give her the address? Where was she going? Did they pay? When did they pay the cashier? Sally touched her eyelids. One minute they were shopping biscuits; the next they were kissing in the street”* (p.315).⁵⁶

Seneca é vista por sua mãe, Jean, em outro encontro breve e um pouco estranho. O estranhamento, sentido pelos familiares das moças em cada situação, forma-se também para o leitor porque os encontros são narrados pelo ponto de vista de Manley, Dee Dee, Sally e Jean. Embora o leitor tenha conhecimento desses familiares, em nenhum momento anterior o ponto de vista deles havia sido narrado. Assim como para essas personagens é estranho encontrar as moças de suas famílias, é estranho para o leitor encontrar esses familiares de maneira tão próxima. Para o leitor, Jean, a mãe de Seneca, aparece de forma repentina procurando pela filha que ela havia abandonado. Até este momento, o leitor apenas conheça a história de Seneca por seu ponto de vista, de que Jean era a irmã que ela esperou voltar, por mais de uma semana, sozinha em casa, aos seis anos de idade. Quando contam as histórias pessoais no Convento, as moças levantam a possibilidade de ela ser a mãe em vez de a irmã, porque *“a mother might, but no sister would do such a thing”* (p.265).⁵⁷ Ao final, o leitor descobre que Jean era realmente a mãe, e que ela procura por uma garota com o olhar de Seneca, *“huge chocolate eyes”*,⁵⁸ desde que se casou e teve outra filha; porém, ela mantém em segredo, sem contar a Jack, seu marido, sua busca pela filha que teve aos quatorze anos, antes de conhecê-lo. O encontro é estranho, pois Seneca machucou-se com vidro de garrafas pelo chão. Há uma garota ajudando Seneca, segurando um pano e uma garrafa de cerveja, provavelmente dessas

⁵⁵ “Tinha certeza quase absoluta de que a mulher sentada sozinha a uma mesa para quatro era sua mãe” (p.358).

⁵⁶ “Sally viu a mãe desaparecer na multidão. Passou o dedo pelo nariz, depois segurou a face que ela havia beijado. Tinha dado o endereço? Onde ela estava indo? Pagaram o restaurante? Quando é que foram até o caixa? Sally tocou as pálpebras. Num minuto as duas estavam comendo biscoitos, no minuto seguinte estavam trocando beijos na rua” (p.362).

⁵⁷ “uma mãe até pode, mas nenhuma irmã faria uma coisa dessas” (p.303).

⁵⁸ “grandes olhos cor de chocolate”.

garrafas vieram os “*bottle caps*”⁵⁹ que compõem o lixo da cena de Piedade. O sangue do ferimento de Seneca chama a atenção de Jean: “*Jean and Jack were crossing the stadium parking lot under blazing klieg lights. A girl was standing in front of a car, blood running from her hands. Jean saw the blood first then the chocolate eyes*” (p.316).⁶⁰ Após avistá-la, elas têm uma conversa rápida:

“Don’t you remember me?”
 Seneca looked up, the bright lights turning her eyes black. “Should I? From where?”
 “On Woodlawn. We used to live in those apartments on Woodlawn.”
 Seneca shook her head. “I lived on Beacon. Next to the playground.” [...] “Guess I made a mistake,” said Jean. “I thought you were someone I knew from Woodlawn.”
 Seneca smiled. “That’s okay. Everyone makes mistakes.” [...] Gunning the gas pedal while watching his rearview mirror, Jack said, “Who was that?”
 “Some girl I thought I knew from before. When I lived in those apartments on Woodlawn. The housing project there.”
 “What housing project?”
 “On Woodlawn.”
 “Never any projects on Woodlawn,” said Jack. “That was Beacon. Torn down now, but it was never on Woodlawn. Beacon is where it was. Right next to the old playground.” (p.317).⁶¹

Ao conversar com Jack, Jean perceberá que finalmente havia encontrado sua filha Seneca, mas essa constatação virá tarde demais, pois será impossível voltar para reencontrá-la. Quando consegue encontrar a filha que tanto procurava, Jean não tem a informação correta para localizar que viveram na mesma casa. O interessante é que Jean é quem erra o local onde

⁵⁹ “tampas de garrafa”.

⁶⁰ “Jean e Jack estavam atravessando o estacionamento do estádio debaixo das luzes fortes. Uma garota estava parada diante de um carro, as mãos escorrendo sangue. Jean viu o sangue primeiro, depois os olhos cor de chocolate” (p.363).

⁶¹ “Lembra de mim?”

Seneca levantou a cabeça, a luz forte fazendo seus olhos ficarem pretos.

“Eu? De onde?”

“De Woodlawn. Nós morávamos naqueles apartamentos de Woodlawn.”

Seneca sacudiu a cabeça. Eu moro [morei] em Beacon. Perto do playground.”

[...]

“Acho que me enganei”, disse Jean. “Achei que era alguém que eu conhecia em Woodlawn.”

Seneca sorriu. “Tudo bem. Todo mundo pode errar.”

[...]

Pisando no acelerador enquanto olhava no espelho retrovisor, Jack perguntou: “Quem era aquela?”

“Uma menina que eu achei que conhecia. De quando morei naquele apartamento em Woodlawn. Naquele conjunto residencial.”

“Que conjunto residencial?”

“Em Woodlawn.”

“Nunca teve nenhum conjunto residencial em Woodlawn”, Jack disse.

“Era em Beacon. Demoliram agora, mas nunca foi em Woodlawn. Era em Beacon. Do lado do velho playground.”

“Tem certeza disso?”

“Certeza absoluta. Está ficando maluca, mulher”. (p.363).

morava, enquanto Seneca, que era uma criança, lembra corretamente a localização de sua casa na infância. A partir do diálogo com Jack, Jean compreenderá que perdeu uma oportunidade única, em um reconhecimento trágico, que só se completa à distância.

A estrutura da tragédia forma-se novamente subvertida, complementando a configuração das relações entre ignorar e conhecer delineadas pelo ataque ao Convento (explicadas na seção 2.1), ao tornar esperançoso o reconhecimento trágico da identidade. A esperança trazida pelos quatro encontros existe na possibilidade de as moças continuarem vivas, em vez de estarem mortas, abandonadas lá no Convento. O aspecto trágico acontece tal como descrito por Aristóteles, em que o reconhecimento figura como a passagem do ignorar ao conhecer a identidade de uma pessoa. O reconhecimento de identidade nos quatro encontros parece acontecer tarde demais. Como Gigi, Pallas, Mavis e Seneca se distanciaram de seus familiares, após terem sido abandonadas por eles, o reconhecimento possibilitado pelos encontros é tardio. O mais trágico parece ser o de Jean, em parte porque os elementos trágicos somam-se a cada encontro até chegar a esse último, em parte porque esse reconhecimento acontece só após o término do encontro. Ao conversar com Seneca, Jean desconhece sua identidade, e apenas passa a conhecê-la quando o encontro já acabou. O ápice do reconhecimento trágico esperançoso de *Paradise* é sucedido pelo conforto da cena de Piedade.

Nos encontros, o reconhecimento da identidade das moças do Convento reafirma a posição de heroínas do romance, além de fornecer um final narrativo específico para cada uma, construindo uma idiorritmia de finais elaborados em diferentes pontos de vista. Os múltiplos pontos de vista dos familiares em cada encontro acompanham os múltiplos pontos de vista que constroem o romance, como ocorre, por exemplo, da página 252 até página 262, em que a vivência de cada moça do Convento é intercalada por uma descrição de Connie preparando a refeição que dará início à orientação espiritual. Como parte do processo dessa orientação, Connie desenha o contorno dos corpos de cada moça no chão. Dentro de cada contorno, elas desenhavam acontecimentos traumáticos de suas vidas, preenchendo as imagens de seus corpos com imagens de suas vivências internas. Acompanhando a produção dos desenhos, elas contam suas histórias pessoais, com todas entrando na história de cada uma, em um único parágrafo que condensa suas vidas. Chamado por “*loud dreaming*”,⁶² pelo narrador, esse parágrafo apresenta a “história compartilhada” de vivências interiores que ganham forma tanto na linguagem do contar quanto nos desenhos registrados no chão do

⁶² “sonho em voz alta”.

Convento. A “história compartilhada” das moças é uma inscrição na arquitetura, ao mesmo tempo em que é linguagem, ao mesmo tempo em que é vivência, começando com todas sentindo, juntas, o calor do Cadillac de Mavis, onde seus bebês morrem, e passando a sentir a falta de ar de Pallas embaixo d’água tentando se esconder dos estupradores ou a sensação de guardar o dinheiro ganho de forma estranha por Seneca. Os múltiplos pontos de vista que apareceram intercalados pelo preparo da refeição transformam-se em vivências compartilhadas sintetizadas em um único parágrafo:

That is how the loud dreaming began. How the stories rose in that place. Half-tales and the never-dreamed escaped from their lips to soar high above guttering candles, shifting dust from crates and bottles. And it was never important to know who said the dream or whether it had meaning. In spite of or because their bodies ache, they step easily into the dreamer’s tale. They enter the heat in the Cadillac. (p.264).⁶³

Os múltiplos pontos de vista aparecem em vários momentos da narrativa, compondo o romance com arranjos de ponto de vista, da mesma forma que a janela de mica é composta por múltiplas partes para que todas juntas reflitam a luz do passado. Um dos arranjos de múltiplos pontos de vista aparece no começo do capítulo *Divine*, na página 141, quando muitas das personagens de Ruby estão reunidas em uma igreja para o casamento de Arnette e K.D.. O ponto de vista nessa cena muda de personagem para personagem até a página 155, quando começa a festa do casamento. No entanto, há uma diferença entre o conjunto de pontos de vista do casamento e aquele do Convento. A orientação espiritual do Convento resulta no compartilhamento da vida interna quando as moças revivem em conjunto as vivências de cada uma. Em contraposição, a cerimônia de casamento realizada na igreja resulta em um conjunto de vivências isoladas, pois cada personagem preocupa-se apenas com sua própria vivência, sem prestar atenção às vidas internas dos demais. A vivência compartilhada no Convento compõe um viver junto inclusivo e afetivo, de respeito ao próximo, enquanto a vivência na igreja compõe um convívio forçado e externo. O viver junto espiritualizado do Convento, guiado por Consolata, compõe-se sem a necessidade de imposição de regras, como na hamartía em seu sentido de pecado. O viver junto exteriorizado da cerimônia religiosa do casamento obedece às regras sociais impostas, mas resulta insincero e vazio, pois enquanto o casal acerta o alvo da convivência naquela comunidade, afastam-se

⁶³ Foi assim que o sonho em voz alta começou. Assim que as histórias encheram aquele lugar. As semilendas e o nunca-sonhado escapavam de seus lábios para pairar sobre as velas, agitar o pó de caixas e garrafas. E não era importante saber quem contava o sonho ou se tinha sentido. Apesar de os corpos doerem, ou exatamente porque os corpos doíam, elas mergulhavam com facilidade na história do sonhador. Entraram no calor do Cadillac. (p.302).

de suas vidas internas. Durante a cerimônia, a noiva só consegue pensar no bebê que abortará anos antes, porque o próprio noivo, na época namorado, ignorou o bebê e a abandonou, assim todos daquela comunidade ignoraram tanto sua gravidez quanto a indiferença do rapaz. Enquanto a noiva preocupa-se com o bebê que maltratará, o noivo só consegue pensar em Gigi, porque ainda gosta dela.

O viver junto espiritualizado, sem regras impostas, leva as moças do Convento ao paraíso de Piedade, inclusivo e afetivo, composto por uma figura maternal acolhedora e carinhosa, no lugar da figura de um chefe. No entanto, a imperfeição desse paraíso aparece em descrições como *“ruined fingers”*, *“sea trash”*, *“discarded bottle caps”*, *“a broken sandal”*, *“a small dead radio”*.⁶⁴ Esse ambiente constitui uma visão diferente de paraíso, conectado à terra e inclusivo, mas fruto de muito esforço. A menção de um conforto próximo a de um lar, *“the unambivalent bliss of going home to be at home”*,⁶⁵ é acompanhada por muito esforço em um trabalho sem fim: *“shouldering the endless work they were created to do down here in paradise”*.⁶⁶ Esse paraíso, com “p” minúsculo, é acolhedor e inclusivo *“down here”*,⁶⁷ sem ser um local de descanso, em oposição à noção tradicional de Paraíso superior, ou à noção presente no poema gnóstico da epígrafe, em que pessoas *“go up to their resting place”*. Longe de significar um local de inércia, o acolhimento de Piedade significa muito trabalho a ser feito para possibilitar a inclusão de mais pessoas. A morada sagrada, apresentada por essa imagem final, construída pouco a pouco no desenrolar da narrativa, baseia-se na inclusão, em oposição à ideia de uma morada sagrada somente baseada na exclusão dos que pecaram. Na imagem de Piedade, as pessoas que chegam de navio são recebidas no paraíso, não banidas. Essa é uma visão de paraíso ocupado durante a vida, como Morrison menciona em seu discurso do prêmio Nobel:

A sabedoria convencional sobre a história da Torre de Babel indica que o colapso foi um infortúnio. Que foi a distração, ou o peso, de muitas línguas que precipitou a arquitetura fracassada da torre. Que uma língua monolítica teria acelerado a construção e o paraíso teria sido alcançado. O paraíso de quem, ela se pergunta? E qual tipo? Talvez a conquista do Paraíso fosse prematura, um pouco apressada se ninguém se dedicasse a entender outras línguas, outras visões, narrativas de outros períodos. Se tivessem se dedicado, o paraíso que imaginavam poderia ter sido encontrado a seus pés. Complicado e exigente, mas uma visão de paraíso como vida; não um paraíso pós vida. (1993b).⁶⁸

⁶⁴ “tampas de garrafa”, “sandália quebrada”, “pequeno rádio quebrado”.

⁶⁵ “da plenitude ambivalente de voltar para casa para estar em casa”.

⁶⁶ “enfrentar o trabalho sem fim que foram criados para fazer, aqui embaixo, no paraíso”.

⁶⁷ “aqui embaixo”.

⁶⁸ *The conventional wisdom of the Tower of Babel story is that the collapse was a misfortune. That it was the distraction, or the weight of many languages that precipitated the tower's failed architecture. That one*

A ideia de “paraíso como vida” surge da tentativa de entender outros pontos de vista, assim como as moças do Convento fazem ao viver a “história compartilhada” de seus passados. O viver junto idiorrítmico desse paraíso terreno em vida é difícil de ajustar, por isso demanda tanto trabalho. Essa dificuldade de ajuste é expressa, por exemplo, nas desavenças entre Mavis e Gigi, e no descontentamento de Connie com as moças: “*When she was sipping Saint-Émilion or the smoky Jarnac, she could tolerate them, but more and more she wanted to snap their necks*” (p.222).⁶⁹ A partir desse descontentamento, Connie decide orientá-las no processo que as leva a construir a “história compartilhada”. A praia de Piedade é uma imagem desse paraíso em vida: inclusivo, compreensivo, complexo e difícil, assim como o viver junto idiorrítmico. Longe das regras impostas por territórios regulares e regulados e pela hamartía religiosa, esse paraíso é uma forma ideal de um viver junto inclusivo em vida e não apenas após a morte, afinal, há indícios de que as moças continuaram a viver após o ataque perpetrado pelos *New Fathers*.

O sincretismo presente na imagem do paraíso de Piedade aparece também na descrição do Convento, por exemplo, na exposição da capela sob o ponto de vista de um *New Father*, no momento do ataque em que procuram as moças. A capela é descrita logo depois que o leitor fica sabendo que há três igrejas na comunidade de 300 habitantes de Ruby. Dentro da capela, antes utilizada pelas freiras do internato, há pequenas imagens, que podem ser de candomblé ou umbanda, figurando que o espaço sagrado do lar continuava o mesmo, mas com novos objetos mudando o foco de um mesmo ponto de adoração:

*Downstairs two men, a father and his son, are not smiling, although when they first enter the chapel they feel like it because it was true: graven idols were worshipped there. Tiny men and women in white dresses and capes of blue and gold stand on little shelves cut into niches in the wall. Holding a baby or gesturing, their blank faces fake innocence. Candles had obviously burned at their feet and, just as Reverend Pulliam said, food had probably been offered as well, since there were little bowls on either side of the doorway. When this was over they would tell Reverend Pulliam how right he was and laugh in Reverend Misner's face. (p.9).*⁷⁰

monolithic language would have expedited the building and heaven would have been reached. Whose heaven, she wonders? And what kind? Perhaps the achievement of Paradise was premature, a little hasty if no one could take the time to understand other languages, other views, other narratives period. Had they, the heaven they imagined might have been found at their feet. Complicated, demanding, yes, but a view of heaven as life; not heaven as post-life. (1993b).

⁶⁹ “Quando estava bebendo o Saint-Émilion ou o Jarnac enfumaçado, conseguia tolerá-las, porém mais e mais queria torcer-lhes o pescoço” (p.256).

⁷⁰ No andar de baixo, dois homens, pai e filho, não estão sorrindo, embora ao entrar na capela tenham sentido vontade, porque era verdade: ídolos eram adorados ali. Homens e mulheres minúsculos, de roupas brancas e capuzes azuis e dourados, ocupam pequenas prateleiras em nichos na parede. Carregando um bebê, ou fazendo um gesto, os rostos inexpressivos fingindo inocência. Obviamente queimavam velas aos pés deles e,

Assim como a casa romana tinha na lareira o centro do altar de adoração aos deuses Lares, representados por imagens de cobras, o Convento tem a capela como centro de adoração, povoada por essas pequenas imagens, possivelmente ligadas ao candomblé ou à umbanda na capela. Assim como os deuses Lares são gêmeos, a mitologia Iorubá apresenta a imagem dos gêmeos no orixá Ibeji, um orixá bastante presente na narrativa de *Paradise*, conforme defendido por K. Zauditu-Selassie, por ser representativo da “maneira como mulheres africanas redefiniram, restauraram, reivindicaram e recuperaram a identidade por meio de uma relação simbiótica entre elas e a terra” (2012, p.2).⁷¹ O conceito de Ibeji simboliza o dualismo da vida, representado na ideia de um mesmo espírito habitando dois corpos idênticos. O espírito de Ibeji conecta de maneira simbólica os elementos aparentemente opostos, como vida e morte, conectadas por uma só existência, ou homem e mulher, conectados por serem humanos. Por desenvolver essa conexão, Ibeji é capaz de se movimentar no entre-lugar dos aspectos duais da vida, sendo ilustrado pelo provérbio “dois que são um que não consegue caminhar sozinho que precisa de outro para caminhar com eles” (ZAUDITU-SELASSIE, 2012, p.4).⁷² O orixá Ibeji é representado na narrativa de *Paradise* por uma abundância de personagens gêmeos, Deacon e Stuart, Mearl e Pearl, Scout e Easter, Coffee e Tea, Apollo e Brood, assim como há uma grande incidência de gêmeos nos povos Iorubá presentes, atualmente, na Nigéria e no Benim.

A proliferação de duplos em *Paradise* acontece além da preponderância de personagens gêmeos, segundo Zauditu-Selassie defende em seu artigo. Considerando o tema desta pesquisa, pode-se perceber que o romance concebe o lar inclusivo sob os aspectos do orixá Ibeji, da relação entre gêmeos, da aproximação entre elementos opostos, da ligação entre espiritualidade e ascendência familiar. Por exemplo, a mescla de masculino e feminino delineada com a epígrafe gnóstica produz uma ideia de lar inclusivo, relacionada ao aspecto de Ibeji de união simbólica entre as manifestações humanas. O elemento sagrado do culto aos antepassados no lar mantém a relação entre espiritualidade e família, mas sem a necessidade de uma rígida relação de sangue, pois os gêmeos podem movimentar-se no entre-lugar para apresentar a família em uma imagem como a de Piedade, em que o acolhimento maternal

exatamente como tinha dito o reverendo Pulliam, provavelmente ofereciam-lhes comida também: havia tigelinhas de ambos os lados da porta. Quando aquilo terminasse, haveriam de contar ao reverendo Pulliam que ele tinha razão, e iam rir da cara do reverendo Misner. (p.19).

⁷¹ “the manner in which African women have redefined, restored, reclaimed and recovered identity through a symbiotic relationship between themselves and the land” (2012, p.2).

⁷² “two who are one who cannot walk alone who needs another to walk with them” (ZAUDITU-SELASSIE, 2012, p.4).

sagrado existe na fusão entre pessoas de diferentes origens. Zauditu-Selassie inclusive aponta que em uma das narrativas Iorubá, a mãe dos gêmeos Ibeji, Oshun, entregou seus filhos a Iemanjá para protegê-los de Sango, que queria mandá-los para a guerra. Ao cuidar dos gêmeos de Oshun, Iemanjá recebe o papel de mãe suprema na mitologia, aquela capaz de ser mãe dos filhos dos outros. O cuidado materno de Piedade evoca mais essa proximidade com a imagem de Iemanjá. O sincretismo da cena final de Piedade aproxima vivências duais de diferentes nações pelo passado comum. Constituída na relação intrínseca das personagens com a concepção do espaço, a morada sagrada de Piedade é uma hibridação de vivências africanas americanas e vivências africanas brasileiras, sendo difícil discernir se a cena é uma imagem relacionada aos Estados Unidos ou ao Brasil. Sem características nacionais exacerbadas, o espaço da morada sagrada condensa as histórias americana e brasileira pelo viés da participação africana, apresentando a “história compartilhada” da vida interna em um lar além de fronteiras nacionais.

Em *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, o processo de beatificação da escritora, realizado com a escrita da narrativa ficcional, é a possibilidade de desenvolvimento de uma morada sagrada para as duas personagens, Rosa e a escritora. Com o processo de escrita assumindo a função de beatificação, o romance inteiro transforma-se na imagem de uma morada sagrada inclusiva e idiorrítmica, baseada nas vivências históricas do país. Tão mundano quanto o paraíso de Piedade, o viver junto de Rosa e da escritora é complexo e difícil, mas assegura conforto e proteção às duas. Em vez de retratar uma morada sagrada somente possível após a morte, o romance apresenta a possibilidade de um viver junto sagrado pautado na idiorritmia de vidas internas.

O viver junto da vida interna acontece com Rosa e a escritora ocupando a voz narrativa alternadamente, compondo um mosaico sobre o passado, assim como a janela de mica, em uma dualidade como a do orixá Ibeji. Logo nas primeiras linhas do primeiro capítulo, a fusão da voz de Rosa com a voz da escritora aparece na sequência do diálogo de abertura. O romance começa da seguinte forma:

- Aonde é que você vai?

- Almoçar no Palácio das Águas Claras com o governador de Brasília, o ministro da Cultura da Nigéria, Tony Momok, e o escritor Wole Soyinka, Nobel de Literatura de 1986. Depois, subimos a rampa do Palácio do Planalto para bater papo com o presidente do Brasil. No cardápio: cultura negra e literatura.

Sente-se aí, escritora. Diante da mesa. Máquina de escrever, pronta.

Comece o seu novo romance, imediatamente. (p.9).⁷³

Após as falas das personagens, as frases em primeira voz parecem ser de Rosa Maria, pois demandam “sente-se aí, escritora”. Porém, essas frases podem pertencer à própria escritora, exigindo de si mesma a produção do romance, em vez do comparecimento ao almoço, pois, algumas páginas à frente, a continuação do diálogo mostra claramente que a escritora detém a primeira voz:

Fico muito aflita. Indago:
 - Quem é você? Quem são vocês dois? Quem é você, moça negra? E ele?
 A moça negra responde:
 - Eu me chamo Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz. Isso, depois que fui batizada. Antes, era só Xirico. (p.11).

A fusão da voz de Rosa com a voz da escritora aparece explícita em uma fala de Rosa: “O padre Xota esbanja proteção paternal que é o que você, escritora, que é, quero dizer, que eu, que sou você, sempre mais desejei das pessoas” (p.13). Além dos momentos de fusão da voz das duas personagens, há momentos em que a primeira voz pertence claramente à escritora, como no segundo capítulo inteiro, com a visita de seu pai ao seu quarto, chamando-a por seu apelido infantil, “Xirico”. Nesse capítulo, percebe-se que as duas personagens compartilham esse mesmo nome na infância. Há momentos em que a primeira voz pertence a Rosa, como no terceiro capítulo, em que ela anuncia: “Eu, Xirico, meu nome africano; eu, Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz, meu nome cristão” (p.22). A fusão das vozes das duas personagens aparece também quando a fala de Rosa incorpora elementos da vivência do fim do século XX, como no momento em que aconselha a escritora a escrever sobre AIDS em seu novo livro: “Encaixe orgias, faça do leitor um boneco confuso, sem o controle dos limites da ficção. AIDS é interessante” (p.15).

A ligação intrínseca entre as duas personagens as leva a caminhar juntas pelo Brasil, cada a sua maneira, em um viver junto idiorrítmico que lembra o provérbio do orixá Ibeji, “dois que são um que não consegue caminhar sozinho que precisa de outro para caminhar com eles”.⁷⁴ As duas caminham juntas, de forma que uma é capaz de “ver” a história da outra “como” sua própria história, em uma união corporal e espiritual como apresentado no segundo capítulo, em que a escritora vomita penas de galinha-d’angola enquanto Rosa joga-se ao chão e, muito séria, cumpre “um estranho ritual de saudação” (p.19). Essa união entre as

⁷³ O sobrenome do ministro da Cultura da Nigéria entre 1986 e 1990 é Momoh, grafado com *h* em vez de *k*, como no romance. O sobrenome do Nobel de Literatura de 1986 é Soyinka, grafado com *yi* em vez de *iy*, como aparece no romance.

⁷⁴ “two who are one who cannot walk alone who needs another to walk with them”.

duas, em forma de transe, lembra o ritual do candomblé em que os orixás são incorporados, como descrito por Reginaldo Prandi:

No candomblé, emblematicamente, quando o filho-de-santo entra em transe e incorpora um orixá, assumindo sua identidade representada pela dança característica que lembra as aventuras míticas dessa divindade, é o passado remoto, coletivo, que aflora no presente para se mostrar vivo, o transe ritual repetindo o passado no presente, numa representação em carne e osso da memória coletiva. (2001, p.49).

A imagem de uma união corporal e espiritual surge da voz narrativa compartilhada pelas duas personagens e permite no romance o resgate do passado das vivências pessoais e nacionais interiores, aflorando no presente da escritora o passado remoto de Rosa Maria, assim como faz o orixá incorporado ao filho-de-santo no ritual do candomblé. Essa maneira de fundir o passado e o presente parece ser uma forma de colocar a personagem Rosa Maria antes como um orixá do que como uma santa, preservando o sincretismo de sua religião de origem, no Benim, com os costumes do Brasil colônia. A Rosa Maria do romance descreve sua origem no Benim, embora seja desconhecida a origem específica da Rosa histórica. O Império do Benim deu origem ao povo Iorubá, habitantes, em sua maioria, na Nigéria, atualmente.⁷⁵ Durante o período do sistema escravocrata nas Américas, uma grande quantidade de Iorubás foram trazidos, principalmente, ao Brasil, constituindo um dos povos africanos que mais tiveram influência na história brasileira. A criação do candomblé é um dos exemplos de influência Iorubá na concepção de uma cultura brasileira.⁷⁶ Ao ser retratada como Iorubá, a imagem ficcional de Rosa Maria pode representar a participação desse povo africano na história brasileira, retomando o passado remoto, assim como pode autorizar a visão da união com a escritora em termos de um ritual de candomblé, de incorporação de um orixá.

⁷⁵ Tony Momoh e Wole Soyinka, mencionados no início do romance, pertencem ao povo Iorubá.

⁷⁶ "O candomblé iorubá, ou jeje-nagô, como costuma ser designado, congregou, desde o início, aspectos culturais originários de diferentes cidades iorubanas, originando-se aqui diferentes ritos, ou nações de candomblé, predominando em cada nação tradições da cidade ou região que acabou lhe emprestando o nome: queto, ijexá, efã [...]. Esse candomblé baiano, que proliferou por todo o Brasil, tem sua contrapartida em Pernambuco, onde é denominado xangô, sendo a nação egba sua principal manifestação, e no Rio Grande do Sul, onde é chamado batuque, com sua nação oió-ijexá. Outra variante iorubá, esta fortemente influenciada pela religião dos voduns daomeanos, é o tambor-de-mina nagô do Maranhão. Além dos candomblés iorubás, há os de origem banta, especialmente os denominados candomblés angola e congo, e aqueles de origem marcadamente fom, como o jeje-mahim baiano e o jeje-daomeano do tambor-de-mina maranhense. Foram principalmente os candomblés baianos das nações queto (iorubá) e angola (banto) que mais se propagaram pelo Brasil, podendo hoje ser encontrados em toda parte. O primeiro veio a se constituir numa espécie de modelo para o conjunto das religiões dos orixás, e seus ritos, panteão e mitologia são hoje praticamente predominantes. O candomblé angola, embora tenha adotado os orixás, que são divindades nagôs, e absorvido muito das concepções e ritos de origem iorubá, desempenhou papel fundamental na constituição da umbanda, no início do século XX, no Rio de Janeiro e em São Paulo" (PRANDI, 2011, p.44).

No candomblé, a manifestação dos orixás por meio dos transe acontece de forma imprevisível, sem ser possível determinar com antecedência qual orixá aparecerá e por quanto tempo ficará incorporado. Mesmo sem essas informações prévias, uma vez incorporado o orixá é preciso acompanhá-lo, dançando junto com ele e fazendo-lhe oferendas por quanto tempo for necessário. No romance, Rosa Maria parece manifestar-se dessa maneira, pois ela aparece repentinamente, sem que a escritora tivesse previsão de encontrá-la, e ela incorpora-se à escritora por todo o tempo da narrativa. As duas personagens caminham juntas, quase como uma dança entre diferentes períodos de tempo, enquanto a escritora oferece a Rosa a narrativa de sua vida. Rosa permanece com a escritora até o final, como se as duas passassem juntas pelo ritual, no tempo do candomblé que tem nada a ver com horário do relógio. No candomblé, a medida de tempo para as atividades relaciona-se à ordem de realização, em vez de corresponder às horas do relógio. As atividades acontecem uma após a outra, quando tudo estiver pronto para sua realização, mesmo que demore, por exemplo, uma hora ou um dia a mais até que tudo esteja pronto. A vivência conjunta de Rosa e da escritora obedece ao tempo do candomblé, pois juntas elas aproximam passado remoto e presente, além de executar cada atividade respeitando seu tempo de realização. A escritora vira um dia e uma noite escrevendo o romance, para embarcar rumo aos seus encontros políticos só depois de pronto o romance. Quando indagada por Rosa sobre o fim do romance, a escritora responde que realizou a atividade toda, podendo concluí-la livremente para dar continuidade a sua próxima atividade:

- Escrevi um romance exatamente com um começo, um meio e um fim. Tirei da cartola uma lebre, aquela pomba que voa e lenços das mais variadas cores, isto é, enredo, situações, personagens e tudo isso com que fim? Meu romance, ou seja, meu mergulho no antigo, tem um propósito: resolver o que não foi resolvido, inventar para desabafar, consertar o desconsertado. Na hora que consegui, deitei fora personagem. (p.237).

O tempo cronológico é incapaz de acompanhar o passado remoto aflorado no presente pela junção em forma de transe entre Rosa e escritora, assim como é impossível mensurar de maneira cronológica a incorporação dos orixás aos filhos-de-santo. Essa fusão de tempos e vivências aproxima a vida interna das duas personagens, em uma fusão do branco com o negro, rico com o pobre, escritor com personagem, história com ficção, mostrando a história do Brasil em forma de um transe entre polaridades, rompendo as divisões habitais ao aproximar vidas internas. Com a fusão, a história da nação é vivida como a vivência pessoal interior de mulheres distintas, e como história presente, não apenas como passado remoto. O elemento sagrado dessa fusão de vivências possibilita a criação de um viver junto inclusivo, delineando um lar idiorrítmico na combinação de histórias compartilhadas.

Ao mosaico do passado criado pela junção de vidas internas de Rosa e da escritora, em formato de ritual do candomblé, adiciona-se como elemento sagrado vindo da religião católica a vida de santa Maria Egípcíaca, que dá o nome o cristão a Rosa. A história de vida da santa católica descreve que com 12 anos, Maria saiu de casa para ir para Alexandria, onde trabalhou como prostituta por mais de 17 anos. Ela embarcou para Palestina, acompanhando os peregrinadores, mas sem o objetivo de realizar a peregrinação à Jerusalém, pois buscava apenas mais trabalho. Entretanto, quando chegou à porta da igreja, ela quis muito entrar, mas sentiu uma força que a repelia. Ela tentou vencer essa força várias vezes, mas em nenhuma tentativa conseguiu entrar. Ela percebeu que o impedimento resultava de sua vida de pecados, e, assim se arrependeu, pedindo ajuda à imagem de Nossa Senhora para ter permissão para entrar na igreja, prometendo nunca mais se prostituir e dali pra frente renunciar o mundo. Com o arrependimento, ela conseguiu entrar. Dentro da igreja, enquanto rezava para agradecer Nossa Senhora, Maria ouviu uma voz lhe dizendo que encontraria um lugar para descansar se atravessasse o rio Jordão. Ela cruzou o rio e andou sozinha pelo deserto por 47 anos até ser encontrada pelo padre Zózimo, para quem contou toda a história de sua vida. Ela pediu para o padre voltar um ano depois. Ele voltou e ela pediu para ele voltar dali mais um ano, mas nesse segundo retorno, Zózimo encontrou-a morta e teve a ajuda de um leão para enterrá-la. O padre voltou ao monastério e contou a história de Maria pela primeira vez. A história dela foi escrita por uma pessoa que diz que conheceu os detalhes da história com monges do monastério onde Zózimo morava. A data da morte da santa é incerta, e a celebração é feita em dias diferentes de abril (1, 2 ou 3 de abril), dependendo da igreja.⁷⁷ Assim como a santa Maria Egípcíaca, a Rosa histórica ouvia vozes, desistiu da prostituição e abandonou tudo o que tinha de luxo, por isso recebeu o mesmo nome. A Rosa Maria do romance aproxima-se mais da santa pela característica do caminhar do que pelas outras atitudes. Assim como a caminhada a Jerusalém transforma a vida de Maria Egípcíaca, a caminhada até Vila Rica transforma a vida de Rosa. A atividade de caminhar aproxima Rosa da escritora e da santa, realizando a fusão da vida das três mulheres. Com essa fusão, a formação do sagrado em caminhar junto ganha a contribuição da religião católica e o acréscimo de mais uma vida interna.

Dedicado à história de vida da santa, Cecília Meireles escreveu o poema *Oratório de Santa Maria Egípcíaca* (2001). Parte final da trilogia composta por *Pequeno oratório de*

⁷⁷ MACRORY, J. St. Mary of Egypt. **The Catholic Encyclopedia**. v. 9. New York: Robert Appleton Company, 1910. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/cathen/09763a.htm>>. Acesso em: 30 nov. 2009.

Santa Clara e por *Romance de Santa Cecília*, o poema descreve em seu início possuir três vozes: Santa Maria Egípcíaca, Voz Mística e Voz Descritiva. Acrescidas a essas três vozes, há uma Voz do Céu, que aparece de repente em certo momento, e há também uma quinta voz, denominada de “narrador presente”, que surge ao final. O poema é composto por três cenários, Alexandria, Jerusalém e Jordão, pelos quais Maria caminha. Em cada espaço, ela modifica-se, sendo sua vida descrita em quatro momentos, classificados, segundo ela mesma, em “menina enganada”, “pecadora reclinada”, “romeira subitamente esclarecida” e “a que morre e só na morte encontra a vida”.

O romance de *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz* aproxima-se do poema *Oratório de Santa Maria Egípcíaca*, compartilhando semelhanças entre momentos, temas e personagens. No início do poema, a Voz Mística pergunta à Maria por que ela sai de casa, assim como no início do romance Rosa pergunta à escritora aonde ela vai. Maria ouve a Voz Mística durante sua vida, assim como Rosa ouve vozes. Como uma das vozes ouvidas por Rosa vem da própria escritora, a relação com o poema contribui na construção da imagem de fusão entre as personagens do romance com o jogo entre quem ouve a Voz Mística e quem pronuncia algo em nome da Voz Mística. Uma das semelhanças entre poema e romance reside na figura de Zózimo em relação à escritora. Assim como Maria Egípcíaca chama Zózimo para ouvir sua história, antes que se apague de sua memória, Rosa pede à escritora que registre sua história. O poema estabelece de forma diferenciada o momento de descrição da vida de Maria e o momento em que Zózimo escreve sobre essa vida. Para contar a vida da santa, há a Voz Descritiva no poema. Após a palavra “FIM”, surge o “narrador presente” que relata somente as ações de Zózimo no convento, onde “escreveu a história de Santa Maria, // da sua vida e do seu arrependimento” (2001, p.1204). A pluralidade de vozes convive no poema de forma separada, cada uma ocorrendo em um momento específico. No romance, as vozes se sobrepõem na fusão entre Rosa e a escritora, assim como o ato de escrever sobre a vida de Rosa se sobrepõe à narrativa na fusão entre o momento de vivência e o momento de escrita sobre a vivência, sendo impossível separar um momento do outro.

O poema *Oratório de Santa Maria Egípcíaca* apresenta a solidão como um tema constante, com a vida solitária de Maria, em seus primeiros anos e no deserto, de Zózimo, em sua atividade de escrita, e até dos romeiros, mesmo o narrador, ao final, parece estar solitário, desconectado dos momentos anteriores narrados. No romance, Rosa também parece ser solitária, pois mesmo a companhia contínua de padre Xota aparenta ser distante do que Rosa sente e vivencia. A escritora também parece ser solitária, em seu quarto e seus preparativos

para a viagem de encontros oficiais. No entanto, o tema da solidão é revertido no romance pela “história compartilhada”, com a fusão das vivências internas de Rosa e da escritora no viver junto idiorrítmico. O quarto preenche-se com a presença de Rosa e do universo criado pela atividade de escrita ficcional enquanto Rosa adquire uma companhia efetiva em seu caminhar.

O mosaico de vidas internas criado no romance para iluminar o passado utiliza a intertextualidade com o poema de Cecília Meireles para juntar a vida de Rosa e a de santa Maria Egípcíaca. A vida da santa une-se à composição das personagens ficcionais da escritora e de Rosa por meio de sua imagem construída em uma linguagem literária produzida no Brasil. Considerando a pluralidade de vozes e o jogo entre narrativa sobre uma vida e ato de narrar essa vida, percebe-se que o romance de Maranhão contém em si a estrutura do poema de Cecília Meireles. Uma das formas em que o romance relaciona a vida de Rosa Maria à vida de santa Egípcíaca é por essa intertextualidade, incorporando Rosa à tradição literária brasileira. Ao caminhar de Rosa e da escritora pela história do país, acrescenta-se a imagem da Maria Egípcíaca de Cecília Meireles, compondo a união em transe das duas personagens com a figura de uma santa católica sob um ponto de vista literário brasileiro.

O mosaico formado por escritora, Rosa e Maria Egípcíaca de Cecília Meireles, ganha uma pequena participação de Santa Rosa de Lima, a primeira santa nativa da América. A santa morena, em uma aproximação entre o povo do lugar e a religião imposta, aparece no sonho de Rosa, durante a caminhada a Minas Gerais. No sonho, ela conversa sobre a importância do nome “rosa” e faz uma pergunta sobre a escolha religiosa de Rosa Maria:

– Eu sou Santa Rosa de Lima. Virgem. Nascida e falecida em Lima, capital do Peru. Recebi no batismo o nome de Isabel, mas meu pai achou que eu era uma criança tão linda... linda como uma rosa, e mudou no convívio diário meu nome para Rosa. O nome da Rosa é mistério. Tem a Rosa de Ouro, que é uma rosa que o papa benze, solenemente em Roma, cada ano, antes da missa. Essa cerimônia tem lugar no quarto domingo da quaresma, chamado por esta razão, na Itália, Domingo da Rosa. A rosa benzida é colocada num vaso de preço e enviada pelo papa a uma princesa cristã. Você é cristã, princesa Xirico do Benim? O papa poderia enviar-lhe a rosa para honrar suas virtudes. (p.125).

A pergunta “Você é cristã, princesa Xirico do Benim?” soa estapafúrdia, pois Rosa não consegue ser princesa e cristã ao mesmo tempo. Quando era princesa no Benim, Rosa não tinha o interesse em ser cristã, o interesse só surgiu em terras brasileiras, onde não poderia ser princesa. A menção à Rosa de Ouro relaciona a vida da personagem à questão do ouro em sua trajetória, representado pela exterioridade de sua vivência conforme abandona sua hibridação

entre África e Brasil. A Rosa de Ouro interessaria àquela Rosa de Vila Rica, sem espaço interno de vivência, distante da floresta de Pernambuco. A santa Rosa de Lima também aponta que “O nome da Rosa é mistério”, levantando outras possibilidades para o uso desse nome. Embora não mencionada pela santa, a rosa dos ventos constitui um uso interessante do nome “rosa” em relação à trajetória de Rosa Maria. Indicativa da localização dos pontos cardeais, a rosa dos ventos auxilia na orientação de sentido de viajantes. O nome “rosa” indicaria também o sentido do caminho na fusão de Rosa e da escritora, ou, mais apropriado para esse romance, o nome “rosa” levantaria a questão sobre qual caminho da história do Brasil é iluminado pela vida interna, sonhos e transformações de Rosa. Enquanto a rosa dos ventos indica a localização geográfica de movimentações, Rosa Maria indica os perigos de se abandonar a possibilidade do viver junto inclusivo e idiorrítmico da “história compartilhada”.

O passado africano de Rosa surge em forma de um mosaico de vidas de mulheres antepassadas, sua mãe e sua avó. Com essas mulheres, Rosa aprendeu a sobreviver na natureza e a invocar divindades para ajuda-la nos momentos de apuro. A entidade que a ajuda no início da narrativa possui o nome de Xipoco-Xipocué: “Concentro-me como me ensinou a rainha Derumo. [...] Estou pronta. Sigo o ritual. Invoco Xipoco-Xipocué, a alma do outro mundo. Xipoco-Xipocué não responde. Torno a concentrar-me. Nada. Súbito... eis Xipoco-Xipocué” (p.37). Seguindo o ritual ensinado pela avó, Rosa consegue sempre invocar a entidade, enquanto ainda preserva suas características africanas. No caminho a Minas Gerais, com a transformação de Rosa, Xipoco-Xipocué desiste de ajuda-la e anuncia: “Não me verás mais. [...] não gostei daquelas tuas conversas íntimas com a Santa Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz no sono, pelos caminhos do sonho. Rompidos estão os nossos laços, Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz, ou seja, Xirico, neta da rainha Derumo do Benim. Arranja-te com o Deus dos cristãos, se puderes” (p.99). Com o distanciamento de Rosa de suas origens, ela perde o apoio do elemento sagrado africano em sua vida, em seu caminho para substituí-lo por elementos sagrados cristãos. Pelo o que se pode perceber na fala de Xipoco-Xipocué, Rosa conversa no sono com ela mesma, transformada em santa pela ficção, “Santa Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz”, pois o nome da santa católica é apenas “Maria Egípcíaca”.

Abandonada por Xipoco-Xipocué, Rosa tenta pedir ajuda ao Deus cristão, ao final, tentando invoca-lo, como antes fazia com a entidade africana: “Estou só. Tudo branco. Será que eu também? Vou desaparecer? Invoco o Deus cristão. Não. Oh! Lá vou eu, para onde?” (p.234). Esse método de pedir ajuda não se mostra muito produtivo, pois, em vez do Deus cristão, quem aparece é a escritora. Ao aparecer nesse momento, a escritora adota uma

posição relacionada a Deus, em sua função criadora. A fusão entre Rosa e a escritora as redimensiona nos planos de orixá e criadora: o orixá que aparece condensando passado e presente no corpo do presente e criadora, como potencial criador na figura da escritora. As duas juntas revivem o Brasil, em um viver junto de diferentes nacionalidades, criado na combinação de diferentes formas de sagrado. A fusão entre as duas personagens apresenta um viver junto em que uma figura feminina assegura a vivência da outra. Por meio desse viver junto é possível conhecer a história do Brasil em vivências pessoais que extrapolam os limites geográficos e temporais da nação em um ritual sagrado. O pequeno lar idiorrítmico formado no quarto da escritora por meio do ritual sagrado da escrita ficcional extrapola seu limite geográfico e temporal para alcançar a dimensão da nação. A fusão das personagens por meio do ritual sagrado do candomblé também extrapola as convenções de tempo e espaço.

Considerações Finais

Um mapa nada mais é, então, do que uma vida de conversas sobre uma lista esquecida de seres irredimíveis.

(Dionne Brand, 2001, p.224)¹

Em 2009, durante o mestrado, comecei a ler *Paradise*, em um sábado de manhã. Só parei na madrugada do dia seguinte, 318 páginas depois, na imagem da Piedade. Do sofá da sala do pequeno apartamento, senti que havia encontrado, na narrativa sobre a fictícia mansão-Convento, um espaço de vivência de vozes históricas brasileiras silenciadas. Quase vinte anos após visitar a senzala da Casa dos Contos, encontrei no universo de Toni Morrison a acolhida àquelas vidas encarceradas, esquecidas e inominadas com quem eu tinha compartilhado um pedaço da história do Brasil. Seria estranho encontrar um espaço de vivência histórica brasileira em uma narrativa sobre o interior dos Estados Unidos, mas o lar inclusivo criado no romance de Morrison sugere um modelo metafórico possível de aproximação entre as vivências marginalizadas nas Américas. Em contraposição aos modelos nacionais baseados em cenários externos de identificação, o lar inclusivo presente na narrativa de *Paradise* cria um modelo de convivência possível. A literatura, nesse caso, é capaz de sugerir um modelo de convivência entre os povos, em detrimento dos modelos nacionais de segregação. Encontrei o mesmo objetivo de fornecer um lar metafórico possível a figuras históricas esquecidas no romance de Heloisa Maranhão. Os lares literários sugeridos nessas duas obras englobam as vivências do passado de maneira a delinear possíveis modelos de identidades inclusivas para a atualidade.

Nos romances *Paradise* e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, imagens metafóricas de cronotopos subvertidos apresentam lares inclusivos e afetivos, construídos como locais de participação política feminina que subvertem os paradigmas de formação nacional baseados em um poder social paternalista. Nesses lares afetivos e idiorrítmicos, a coexistência de vivências internas de diferentes personagens subverte o entendimento do mundo construído em identidades nacionais. Em *Paradise*, o Convento congrega as vivências traumáticas de Connie, Mavis, Gigi, Seneca e Pallas, oferecendo-lhes um espaço de atuação em meio a um mundo violento e hostil. Excluídas pelos rígidos paradigmas de formação de identidade, o viver junto dessas figuras marginalizadas fornece-lhes a possibilidade recuperação de seus traumas em rituais sincréticos de religiões afro-americanas. Esses rituais aproximam, pela

¹ *A map, then, is only a life of conversations about a forgotten list of irretrievable selves.* (Dionne Brand, 2001, p.224)

“história compartilhada” de vivências internas, as vidas dos descendentes africanos em diferentes nações das Américas. Também em *Rosa Maria*, o ritual de uma religião afro-americana, o candomblé, atua na formação de um lar inclusivo e capaz de subverter a história nacional. As personagens de Rosa Maria e da escritora fundem-se em uma relação de orixás e deuses que aproxima vivências internas de diferentes mulheres, de diferentes períodos históricos, de diferentes grupos sociais. A “história compartilhada” por essas mulheres, em razão dessa fusão, desafia as características tradicionais de formação teleológica da nação.

Como estudo da narrativa, a “história compartilhada” desenhada em imagens metafóricas de cronotopos subvertidos de lar possibilita uma forma de ler romances históricos que, acredito, possa ser expandida além dos dois romances estudados nesta tese. Muito da obra de Toni Morrison pode ser estudado nesse sentido, assim como os outros romances de Heloisa Maranhão. A análise da “história compartilhada” pode ser ampliada à produção de romances históricos de outras autoras contemporâneas e comporta um viés interessante de pesquisa na verificação de como esse espaço doméstico interno é construído na produção de romances históricos de autores masculinos. O estudo da dimensão do espaço em romances históricos também pode ser expandido para romances históricos produzidos antes do fim do século XX, em uma análise de como são constituídas as imagens de lar e sua relação com os períodos históricos retomados e com as histórias nacionais. Além de sua elaboração em imagens metafóricas de lar, a “história compartilhada” existe na própria forma comparativa do estudo de *Paradise* e *Rosa Maria* desenvolvido nesta tese, com a aproximação de obras de diferentes países e culturas. Como parte da literatura comparada, a “história compartilhada” apresenta-se como forma legítima de ler romances históricos contemporâneos, sendo uma forma de entender não só uma literatura por meio da outra, mas também histórias nacionais ficcionalizadas, uma por meio da outra.

Entendo que a finalidade da revisão do conceito de nação, desenvolvida em *Paradise* e em *Rosa Maria*, seja expor como a compreensão de mundo textualizada em histórias de formação nacional legitima estruturas de poder em diferentes níveis sociais, autorizando práticas violentas de exclusão social. Mais do que expor a legitimação de estruturas de poder, a revisão das histórias nacionais nas imagens de lares afetivos exhibe formas de subverter essas estruturas e de oferecer resistência ao controle social opressivo. O lar é a possibilidade de contarmos nossa história de maneira diferente, e isso pode ser transformador, por sugerir a utopia do viver junto idiorrítmico.

A experiência estética das imagens metafóricas de lar em *Paradise* e em *Rosa Maria* acontece por meio da referência duplicada, tornando-se mais do que ornamento ao elaborar sentidos políticos. As imagens metafóricas de lar tornam-se políticas ao denunciar os resultados perversos da legitimação violenta de controle social que acontecem na convivência diária, não apenas em um passado mítico de formação nacional. Na década de 1990, período de publicação de *Paradise* e *Rosa Maria*, em média 10 mulheres eram assassinadas por dia vítimas de violência doméstica nos Estados Unidos.² Nesse mesmo período, nos Estados Unidos, o crescimento do fundamentalismo religioso foi acompanhado de uma deterioração da condição feminina perante a lei e a sociedade.³ No Brasil, a década de 1990, as mudanças de apoios governamentais resultaram diretamente na vida das mulheres, com o agravamento da desnutrição e da fome.⁴ Atualmente, o início do século XXI nos Estados Unidos presenciou o aumento em mais de 50% na quantidade de organizações baseadas em segregações sociais. Essas organizações incluem skinheads racistas, nacionalistas da supremacia branca, neonazistas, vigilantes de fronteiras e separatistas negros. Em 2010, foram registrados 1002 desses grupos em todos os Estados Unidos.⁵ No Brasil, o Mapa da Violência de 2013 registrou que mais de 70% dos jovens mortos por homicídios eram negros e que a primeira década do século XXI presenciou 50% dos assassinatos contra mulheres dos últimos 30 anos.⁶ O ano de 2013 também registrou a perseguição e expulsão de membros dos terreiros de Candomblé e Umbanda no Rio de Janeiro, por traficantes evangélicos.⁷ Esses números indicam atuações violentas baseadas em visões de mundo segregadas por identidades rígidas. Os lares inclusivos delineados em *Paradise* e em *Rosa Maria* continuam a ser importantes possibilidades de sobrevivência feminina, de reconhecimento do papel feminino na sociedade e de alternativas de convívio entre povos dentro de uma mesma nação e, também, entre povos de diferentes nações.

² SEAGER, J. La violence domestique. In: _____. **Atlas des femmes dans le monde**. Traduit de l'anglais par Carole Cambray. Paris: Éditions Autrement, 1998. p.26-27.

³ SEAGER, J. Rester à sa place. In: _____. **Atlas des femmes dans le monde**. Traduit de l'anglais par Carole Cambray. Paris: Éditions Autrement, 1998. p.28-29.

⁴ SEAGER, J. Moins d'aide sociale. In: _____. **Atlas des femmes dans le monde**. Traduit de l'anglais par Carole Cambray. Paris: Éditions Autrement, 1998. p.80-81.

⁵ FLORIDA, R. The Geography of Hate. **The Atlantic**. Washington D.C.: Atlantic Media Company, 2011. Disponível em: <<http://www.theatlantic.com/national/archive/2011/05/the-geography-of-hate/238708/>>. Acesso em: 12 nov. 2012.

⁶ WASELFISZ, J. J. Homicídios e juventude no Brasil. Brasília: Secretária-Geral da Presidência da República, 2013. Disponível em: <http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2013/mapa2013_homicidios_juventude.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2014.

⁷ TRAFICANTES ameaçam terreiros de umbanda e candomblé no Rio. Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/cphaa0gl2x8r/traficantes-ameacam-terreiros-de-umbanda-e-candomble-no-rio-04024E183360DCB14326>>. Acesso em: 02 dez. 2013.

Referências bibliográficas

ABDALA JR., B. Um ensaio de abertura: mestiçagem e hibridismo, globalização e comunitarismos. In: _____. (Org.) **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004. p.09-20.

AHMAD, A. **In Theory**: Classes, Nations, Literatures. London and New York: Verso, 1994.

ANDERSON, B. **Imagined Communities**: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London: Verso, 2006. Kindle edition.

ANDERSON, P. **As origens da pós-modernidade**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

_____. Trajetos de uma forma literária. **Novos Estudos**, CEBRAP, 77, p.205-220, março 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução directa do grego, com introdução e índices por Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães & C.a Editores, 1951

BACHELARD, G. **The Poetics of Space**. Translated from the French by Maria Jolas, with a new foreword by John R. Stilgoe. Boston: Beacon Press, 1994.

BAKHTIN, M. Formas de tempo e cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. In: _____. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. 5.ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Annablume, 2002. p.211-362.

BARTHES, R. **Como viver junto**: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Claude Coste. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BASTOS, A. **Introdução ao romance histórico**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

BENJAMIN, W. *As afinidades eletivas* de Goethe. In: _____. **Ensaio reunidos**: escritos sobre Goethe. Tradução de M. K. Bornebusch, I. Aron e S. Camargo. Supervisão e notas de M. V. Mazzari. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009. p.11-121.

BERND, Z. O elogio da criouliidade: o conceito de hibridação a partir dos autores francófonos do Caribe. In: ABDALA JR., B. (Org.) **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004. p.99-111.

BHABHA, H. **The Location of Culture**. London and New York: Routledge, 1995.

_____. (Org.) **Nation and Narration**. London and New York: Routledge, 1999.

BRAND, D. **A Map to the Door of No Return**: Notes to Belonging. Toronto: Doubleday, 2001.

BRANDÃO, L. A. **Grafias da identidade**: literatura contemporânea e imaginário nacional. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina editora/Fale (UFMG), 2005.

BRODSKY, C. **In the Place of Language**: Literature and the Architecture of the Referent. New York: Fordham University Press, 2009.

BUENO, F. S. **Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa**. São Paulo: Saraiva, 1968. v.5, 2ª tiragem.

BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Tradução de David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BURKE, P. **Hibridismo cultural**. Trad. Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora da UNISINOS, 2003.

CALLIGARIS, C. **O romance fora da página**. In: BIENAL INTERNACIONAL DO LIVRO DE SÃO PAULO, 22, 2010, São Paulo.

CANCLINI, N. G. Noticias recientes sobre la hibridación. **TRANS Revista Transcultural de Música**. Barcelona, dezembro, n.007, p.01-17, 2003.

CARVALHAL, T. F. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CASANOVA, P. **A República Mundial das Letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CEVASCO, M. E. Dois críticos literários. In: ABDALA JR., B. (Org.) **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004. p.135-158.

CHARTIER, R. (Org.) **História da vida privada**: v.3 da Renascença ao Século das Luzes. Tradução de Hildegard Feist. Coleção dirigida por Philippe Ariès e Georges Duby. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

COELHO, N. N. Heloisa Maranhão. In: _____. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. p.251-256.

CONNER, M. C. (Org.). **The Aesthetics of Toni Morrison**: Speaking the Unspeakable. Jackson: University Press of Mississippi, 2000.

COSER, S. Híbrido, hibridismo e hibridização. In: FIGUEIREDO, E. (Org.) **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p.163-188.

CUCHE, D. Gênese social da palavra e da ideia de cultura. In: _____. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999. p.17-31.

D'ONOFRIO, S. Introdução ao estudo dos gêneros literários. **Revista de Letras**, v.23, p.79-87, 1983. UNESP Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27666326>. Acesso em: 23 out. 2012.

DUBY, G. (Org.) **História da vida privada**: v.2 da Europa Feudal à Renascença. Tradução de Maria Lúcia Machado. Coleção dirigida por Philipe Ariès e Georges Duby. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

EAGLETON, T. **After Theory**. New York: Basic Books/Perseus Books Group, 2003.

FANTINI, M. Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas. In: ABDALA JR., B. (Org.) **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004. p.159-180.

FERNANDES, G. O pós-modernismo. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. (Org.) **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3.ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p.301-315.

FERRARA, L. D. Do mundo como imagem à imagem do mundo. In: In: SANTOS, M.; SOUZA, M. A.; SILVEIRA, M. L. (Org.) **Território**: Globalização e Fragmentação. 5.ed. São Paulo: Editora Hucitec/Annablume, 2002. p.45-50.

FOX-GENOVESE, E. Placing Women's History in History. **New Left Review**, 133, May/June, p.5-29, 1982.

GELLEY, A. Contexts of the Aesthetic in Walter Benjamin. **MLN**, v.114, n.5, Comparative Literature Issue, p.933-961, dez. 1999.

GEORGE, R. M. **The Politics of Home**: Postcolonial relocations and twentieth-century fiction. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

GOETHE, J. W. von. **As afinidades eletivas**. Tradução de E. J. Paschoal. Introdução e notas de K. H. Rosenfield. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomas Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 3ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HANCIAU, N. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, E. (Org.) **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p.125-141.

HIRATA, F. Y. A *hamartía* aristotélica e a tragédia grega. **Anais de filosofia clássica**, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.83-96, 2008.

HOOKS, B. Homeplace: A Site of Resistance. In: _____. **Yearning**: Race, Gender, and Cultural Politics. Boston: South End Press, 1990. p.41-49.

HUTCHEON, L. **A Poetics of Postmodernism**: History, Theory, Fiction. London and New York: Routledge, 1988.

_____. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

_____. **The Politics of Postmodernism**. London and New York: Routledge, 1993.

_____. **Politics of Postmodernism, The**. [online] Taylor & Francis, 2002a. Disponível em: <<http://lib.myilibrary.com?ID=7453>>. Acesso em: 23 out. 2012.

_____. Rethinking the National Model. In: HUTCHEON, L.; VALDÉS, M. (Org.) **Rethinking Literary History**: a dialogue on theory. New York: Oxford University Press, 2002b. p.3-49.

IANNI, O. Nação: província da sociedade global? In: SANTOS, M.; SOUZA, M. A.; SILVEIRA, M. L. (Org.) **Território**: Globalização e Fragmentação. 5.ed. São Paulo: Editora Hucitec/Annablume, 2002. p.77-84.

JAMESON, F. O romance histórico ainda é possível? **Novos Estudos**, CEBRAP, 77, p.185-203, março 2007.

Le GOFF, J. **História e memória**. Tradução de Suzana Borges e Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

MAGNOLI, D. **Uma gota de sangue**: história do pensamento racial. São Paulo: Contexto, 2009.

MARANHÃO, H. **Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz**: a incrível trajetória de uma princesa negra entre a prostituição e a santidade. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

MAZZAROLLO, I. Alguns princípios na educação familiar no cristianismo primitivo. **Revista Visões**, Macaé, 1ed, julho/dezembro, 2005. Disponível em: <http://www.fsma.edu.br/visoes/ed01/Ed01_Artigo_4_Isidoro.pdf>. Acesso em: mar 2011.

McKAY, N. Y. Introduction. In: ANDREWS, W. L.; McKAY, N. Y. (Org.) **Toni Morrison's Beloved**: A Casebook. New York: Oxford University Press, 1999. p.3-19.

MEIRELES, C. Oratório de Santa Maria Egípcíaca. In: _____. **Poesia Completa** Volume II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.1177-1204.

MORRISON, T. **Playing in the Dark**: Whiteness and the Literary Imagination. New York: Vintage Books, 1993a.

_____. **Nobel Lecture**. [Dezembro 1993b]. Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1993/morrison-lecture.html>, acesso em: 10 ago. 2013.

_____. Home. In: LUBIANO, Wahneema. **The House that Race Built**. New York: Vintage, 1998a. p.3-12.

_____. **An hour with Nobel Prize-winning author Toni Morrison**. [março 1998b]. Entrevistador: Charlie Rose. disponível em: <<http://www.charlirose.com/view/interview/5041>>, acesso em: 24 jul. 2009.

_____. **Paraíso**. Tradução de J. R. Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998c.

_____. **Paradise**. New York: Plume, 1999.

_____. **Toni Morrison invitée au Louvre: étranger chez soi**. Paris: Christian Bourgois editeur, 2006.

_____. **What Moves at the Margin: Selected Nonfiction**. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.

_____. **The Foreigner's Home**. Paris: Museu do Louvre, 2006. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=kRLM6C-ZQm8&feature=related>>. Acesso em: 05 mai 2010.

MOTT, L. **Rosa Egípcia**: uma santa africana no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1993.

NAOKO, S. "Blessed Malelessness" as Womanist Critique? Toni Morrison's Representation of Goddess in *Paradise*. **Proceedings of the NASSS 2007 Literature and Culture II**. v. 29, p.177-185, 2007.

OUTEIRO, M. P. A introdução do culto à grande mãe em Roma. **Revista Historiador Especial**, Porto Alegre, ano 3, n.1, p.19-36, 2010.

PERROT, M. (Org.) **História da vida privada**: v.4 da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Tradução de Denise Bottman (partes 1 e 2) e Bernardo Joffily (partes 3 e 4). Coleção dirigida por Philippe Ariès e Georges Duby. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PORTEOUS, J. D. Home: The Territorial Core. **Geographical Review**, v.66, n.4, p.383-390, 1976.

PRANDI, R. O candomblé e o tempo: concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.16, n.47, p.43-58, outubro, 2001.

PROST, A.; VINCENT, G. (Orgs.) **História da vida privada**: v.5 da Primeira Guerra a nossos dias. Tradução de Denise Bottman. Coleção dirigida por Philippe Ariès e Georges Duby. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

RENAN, E. **What is a Nation?** Translated from the French by Wanda Romer Taylor, with an introduction by Charles Taylor. Toronto: Tapir Press, 1996.

RICOEUR, P. **A metáfora viva**. 2ed. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

_____. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de A. François [et al]. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

RUSHDY, A. H. A. Daughters Signifyin(g) History: The Example of Toni Morrison's *Beloved*. In: ANDREWS, W. L.; MCKAY, N. Y. (Org.) **Toni Morrison's Beloved: A Casebook**. New York: Oxford University Press, 1999. p.37-66.

RYBCZYNSKI, W. **Home: A Short History of an Idea**. New York: Viking Penguin, 1986

SAID, E. W. **The World, the Text, the Critic**. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

SANTAELLA, L. Introdução. In: _____. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007a, p.13-29.

_____. Espaços líquidos da mobilidade. In: _____. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007b, p.13-29.

SANTOS, L. A. B.; OLIVEIRA, S. P. de. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001

SANTOS, M. O retorno do território. In: SANTOS, M.; SOUZA, M. A.; SILVEIRA, M. L. (Org.) **Território: Globalização e Fragmentação**. 5.ed. São Paulo: Editora Hucitec/Annablume, 2002. p.15-20.

SOLLORS, W. **Beyond Ethnicity**. New York: Oxford University Press, 1987.

SOUZA, L. M. T. M. de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JR., B. (Org.) **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004. p.113-133.

TALLY, J. Toni Morrison's (Hi)stories and Truths. **FORECAAST** (Forum for European Contributions to African American Studies), vol.3. Hamburg: LIT, 1999.

VEYNE, P. (Org.) **História da vida privada: v.1 do Império Romano ao ano mil**. Tradução de Hildegard Feist. Coleção dirigida por Philippe Ariès e Georges Duby. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WHITE, H. **The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation**. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1987.

WILLER, C. J. **Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna**. 2007, 402f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

YUDICE, G. A cultura em tempos de crise. In: _____. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Tradução de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006. p.461-493.

ZAUDITU-SELASSIE, K. In(her)jiting the Divine:(Consola)tions, Sacred (Convent)ions, and Mediations of the Spiritual In-between in *Paradise*. In: _____. **African Spiritual Traditions in the Novels of Toni Morrison**. 2009. Florida Scholarship Online: University Press of Florida. Disponível em: <www.florida.universitypressscholarship.com>. Acesso em: 06 dez. 2012.

Autorizo a reprodução xerográfica deste trabalho para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 24 de março de 2014

MARCELA DE ARAUJO PINTO

Pinto, Marcela de Araujo.

O que é um lar? Revisão do conceito histórico de nação em Paradise (1997), de Toni Morrison, e em Rosa Maria Egípcia da Vera Cruz (1997), de Heloisa Maranhão / Marcela de Araujo Pinto. -- São José do Rio Preto, 2014
180 f. : il.

Orientador: Gisèle Manganelli Fernandes

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura moderna - Séc. XX - História e crítica. 2. Literatura comparada – Inglês e português. 3. Literatura comparada – Português e inglês. 4. Morrison, Toni, 1931- Paradise - Crítica e interpretação. 5. Maranhão, Heloisa - Rosa Maria Egípcia da Vera Cruz - Crítica e interpretação. I. Fernandes, Gisèle Manganelli. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 8:003