

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

MUITAS  
VOZES

## UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

<b>REITOR</b>	Carlos Luciano Sant'ana Vargas
<b>VICE-REITORA</b>	Gisele Alves de Sá Quimelli
<b>PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO</b>	Benjamim de Melo Carvalho
<b>COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM, IDENTIDADE E SUBJETIVIDADE</b>	Ione da Silva Jovino
<b>EDITOR GERAL</b>	Miguel Sanches Neto
<b>EDITOR DO VOLUME</b>	Evanir Pavloski
<b>REVISÃO DE LÍNGUA PORTUGUESA E INGLESA</b>	Evanir Pavloski
<b>PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO</b>	Marco Wrobel
<b>CRIAÇÃO DE CAPA</b>	Dyego Chrystenson Marçal

## CONSELHO EDITORIAL

**Benito Martinez Rodriguez** - UFPR  
**Claudia Mendes Campos** - UFPR  
**Desirée Motta-Roth** - UFSM  
**Dina Maria Machado Andréa Martins Ferreira** - UECE  
**Julio Pimentel Pinto** - USP  
**Kanavillil Rajagopalan** - UNICAMP  
**Maria Ceres Pereira** - UFGD  
**Naira de Almeida Nascimento** - UTFPR  
**Orlando Grosseguesse** - Universidade do Minho  
**Regina Dalcastané** - UNB  
**Rosana Gonçalves** - Unicentro  
**Rosane Rocha Pessoa** - UFG  
**Waldir do Nascimento Flores** - UFRGS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

REVISTA DO PROGRAMA  
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LINGUAGEM,  
IDENTIDADE  
E SUBJETIVIDADE

# MUITAS VOZES



*Editora*  
UEPG

Muitas Vozes / Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade  
Subjetividade da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Editora UEPG.  
Vol. 1, n.1 (jan–jul. 2012). Ponta Grossa, 2012-  
Semestral.

Vol. 3, n.2 (jul–dez. 2014)

ISSN 2238-717X (Versão impressa)

ISSN 2238-7196 (Versão online)

1- Linguagem. 2- Identidade. 3- Subjetividade.

Os textos publicados na revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

Tiragem: 500 exemplares

#### **INFORMAÇÕES / DISTRIBUIÇÃO / PERMUTAS**

Muitas Vozes

Universidade Estadual de Ponta Grossa  
Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade  
Praça Santos Andrade n.1  
Sala 115 – Bloco B  
84.030-900 Ponta Grossa - PR

**Endereço eletrônico:** <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/muitasvozes>

E-mail: [revistamuitasvozes@gmail.com](mailto:revistamuitasvozes@gmail.com)

Permutas - E-mail: [intercambio@uepg.br](mailto:intercambio@uepg.br)

#### **VENDAS**

**Editora e Livrarias UEPG**

Fone/fax: (42) 3220-3306

Email: [editora@uepg.br](mailto:editora@uepg.br)

<http://www.uepg.br/editora>

**Pede-se permuta**

Exchanged Requested

2014

# SUMÁRIO

## SUMMARY

**Apresentação** ..... 283

### Artigos

Australian English and the perception of “Australianness” in Henry Lawson’s short stories  
O inglês australiano e a percepção da identidade nacional nos contos de Henry Lawson  
**Déborah Scheidt** ..... 287

O olhar sobre o outro em *Dancing Girls and Other Stories* (1982) de Margaret Atwood  
A view on the other in *Dancing Girls And Other Stories* (1982) by Margaret Atwood  
**Mabiana Camargo; Neide Garcia Pinheiro** ..... 301

*Not for publication*, de Nadine Gordimer: Um estudo sobre a transculturação  
*Not for publication*, by Nadine Gordimer: A review about transculturalism  
**Carla Cristina Gaia dos Santos; Mario Lousada de Andrade;**  
**Alba Krishna Topan Feldman** ..... 313

Mene, de *Sozaboy: A novel in rotten English* e a protagonista de *Home, Sweet Home*:  
O viés da escrita política e socialmente engajada de Ken Saro-Wiwa  
Mene, by *Sozaboy: A novel in rotten English* and the protagonist of *Home, Sweet Home*:  
The bias of the politic and socially engaged written by Ken Saro-Wiwa  
**Celina de Oliveira Barbosa Gomes; Ângela Lamas Rodrigues** ..... 327

John, o Selvagem: Aspectos de um personagem pícaro em Admirável Mundo Novo,  
de Aldous Huxley  
*John, the Savage*: Aspects of a picaresque character in *Brave New World*, by Aldous Huxley  
**Cláudio Marcos Veloso Júnior; Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello** ..... 339

Imagens da técnica no romance *1984*, de George Orwell  
Images of the technique in George Orwell’s novel *1984*  
**João Batista Santiago Sobrinho; Leonardo David de Moraes** ..... 351

A instrumentalização da guerra em *1984* de George Orwell  
The instrumentalization of war in *Ninety Eighty-Four* by George Orwell  
**Evanir Pavloski** ..... 363

O tratamento da autoria: *Harry Potter* e as fan fictions  
The treatment of the authorship: *Harry Potter* and the fan fictions  
**Jhony A. Skeika; Josiane A. Franzó** ..... 379

**Normas para Colaboradores** ..... 391



## Apresentação

A presente edição da *Revista Muitas Vozes* abre espaço para reflexões teórico-analíticas sobre *Literatura e cultura em Língua Inglesa*, fórum de discussões que, indubitavelmente, ocupa espaço de destaque na esfera sociocultural há várias décadas. Isso se dá porque as obras literárias, produtos das línguas e das linguagens, não apenas figuram espaços, identidades e imaginários, mas também compõem o mosaico de múltiplas influências que afetam o processo histórico de desterritorialização de espaços, de rearticulação de identidades e de transformação de imaginários. Nesse sentido, o debate proposto pelos textos desta edição não se esgota na caracterização da influência cultural disseminada e recebida pelas comunidades anglófonas – sejam elas ex-metrópoles ou ex-colônias –, mas se estende para a análise de como as reações a essa influência são absorvidas pela arte literária, definindo posicionamentos, questionamentos e relativizações.

O primeiro artigo, de autoria de Deborah Scheidt (UEPG), analisa as contribuições da literatura de Henri Lawson para os processos de percepção de traços da identidade australiana. Dentre os vários aspectos a serem discutidos, a autora destaca o uso da Língua Inglesa por parte do autor, o qual é marcado pelas apropriações de expressões locais e pelo ritmo de sua escrita que se aproxima de gêneros literários populares. Único texto publicado em *Língua Inglesa*, o artigo é uma parte da extensiva pesquisa realizada pela Professora Deborah Scheidt em seu período de Doutorado.

As autoras Mabiana Camargo (UNICENTRO) e Neide Garcia Pinheiro (UNICENTRO) analisam, no artigo seguinte, dois contos da escritora canadense Margaret Atwood retirado da obra *Dancing girls and other stories* (1982). Em sua discussão, as autoras destacam a construção do conceito de “outro” nos espaços multiétnicos em que Atwood cria seus enredos. Tendo como aporte teórico as reflexões de Homi Bhabha e Stuart Hall, as autoras demonstram como, nas narrativas escolhidas, o deslocamento das identidades pode ser fonte geradoras de processos de exclusão como a xenofobia, o preconceito e o racismo.

No terceiro artigo desta edição, Carla Cristina Gaia dos Santos (UEM), Mario Lousada de Andrade (UEM) e Alba Krishna Topan Feldman (UEM) trazem ao leitor com uma análise do processo de transculturação no conto “Not for publication” da autora sul-africana Nadine Gordimer. Com base no termo criado por Ortiz em 1940 e redefinido por Rama em 1970, o texto desmitifica a noção de que trocas simétricas e passivas são os resultados finais de encontros culturais. Ambientado no trágico período do *apartheid*, o conto de Gordimer expõe as relações de poder que caracterizam o choque cultural entre diferentes comunidades argumentativas.

O artigo seguinte, de autoria de Celina de Oliveira Barbosa Gomes (UEL) e Ângela Lamas Rodrigues, contempla duas obras do nigeriano Ken

Saro-Wiwa, um das grandes vozes literárias contra a opressão dos grupos minoritários do Delta do Níger. Em suas competentes análises do romance *Sozaboy: A novel in rotten English* e do conto “Home, sweet home”, as autoras demonstram como Saro-Wiwa se utiliza o ponto de vista de seus protagonistas como veículo de denúncia de um contexto social marcado pela falta de liderança e pelas desigualdades étnicas.

Os três artigos seguintes se coadunam na discussão de um gênero literário emblemático do século XX: a distopia. Para tanto, os autores abordam, ainda que sob perspectivas diferentes, dois romances que se tornaram referências imediatas quando se trata das chamadas antiutopias: *Brave new world* de Aldous Huxley e *Ninety eighty-four* de George Orwell.

Primeiramente, Cláudio Marcos Veloso Júnior (UEL) e Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello (UEL) estabelecem uma aproximação da figuração da personagem John, O Selvagem – um dos protagonistas do romance de Huxley – com a tradicional figura do pícaro no cânone literário. Como afirmam os próprios autores do artigo, não se trata de uma tentativa de enquadramento do personagem da distopia no gênero picaresco, mas de um trabalho de percepção de características comuns a ambos.

Em seguida, João Batista Santiago Sobrinho (CEFET-MG) e Leonardo David de Morais (CEFET-MG) propõem uma análise do romance *Ninety Eighty-Four* com base nos conceitos de “dispositivo” e “técnica”, interpretados, respectivamente, pelos pensadores italianos Giorgio Agamben e Umberto Galimberti. Com base nesse aporte teórico, os autores evidenciam que o aparelhamento técnico figurado na distopia orwelliana é meticulosamente desenvolvido com o objetivo de condicionar as ações das personagens sob a égide do Grande Irmão.

Fechando o bloco de textos sobre a literatura distópica, Evanir Pavloski (UEPG) analisa os discursos e os mecanismos que caracterizam o processo de instrumentalização da guerra permanente como regulador social em *Ninety Eighty-Four*. O autor salienta que a manutenção de um estado de guerra infundável produz efeitos diretos na homogeneização das vontades e na normalização das ações, aspectos de suma importância para a manutenção do equilíbrio da sociedade figurada na obra.

Jhony A. Skeika (UEL) e Josiane A. Franzó (SECAL) fecham esta edição da revista com um artigo sobre a figura autoral no texto de ficção e as (re)construções desenvolvidas pelo indivíduo leitor, tanto empírico quanto imanente ao texto. Tal discussão se baseia nas criações ficcionais produzidas e publicadas na Internet por fãs da série *Harry Potter*, de autoria da escritora inglesa J. K. Rowling. Tratando de aspectos importantes da produção, circulação e recepção de textos ficcionais na contemporaneidade, o artigo lança luz sobre as complexas relações entre autor, obra e público.

Como afirmado anteriormente, os textos que compõem esta edição contribuem para um fórum de discussões que se estende sobre uma multiplicidade de questões, conceitos e reavaliações. E, ao contrário de tentar esgotar qualquer uma delas, as reflexões aqui apresentadas objetivam aprofundá-las e expandi-las. Preferencialmente, para muito além dos limites deste periódico.

Boa leitura

O Editor



# Australian English and the perception of “Australianess” in Henry Lawson’s short stories<sup>1</sup>

## O inglês australiano e a percepção da identidade nacional nos contos de Henry Lawson

**Déborah SCHEIDT\***  
UEPG

**Abstract:** Henry Lawson (1867-1922) occupies a central position in the so called “Australian bush tradition”. Lawson’s poems, essays and short stories have contributed to the specific perception of “Australianess” that famously characterised the 1890s but has left its marks in the way Australians see themselves today. This work examines the phenomenon of the appropriation of the English language by Lawson and his expert use of local aspects of English in short stories such as “The Drover’s Wife” and “A Love Story”. That appropriation can be verified in the author’s adoption of “Australianisms” as well as in his writing style and the rhythm of his sentences, where the influence of popular literary modes, such as the “bush ballad” and the “yarn” can be detected. The combination of local themes and modes of expression with an objective, almost journalistic style outbalances mere provincial or parochial tendencies and makes of Lawson a precursor of the language of the modern short story even before it became mainstream in the rest of the world.

**Keywords:** Henry Lawson. Short stories. Australian identity. Australian English.

**Resumo:** Henry Lawson (1867-1922) ocupa posição central na chamada “tradição rural australiana”. Seus poemas, ensaios e contos, contribuíram para uma percepção específica de identidade australiana que marcou a década de 1890, mas que deixou vestígios no modo como os australianos ainda hoje veem a si mesmos. Este artigo examina o fenômeno da apropriação da língua inglesa por parte de Lawson e a habilidade com que o autor trabalhou com aspectos locais do inglês em contos tais como “The Drover’s Wife” e “A Love Story”. Essa apropriação pode ser verificada na adoção de “australianismos”, bem como no estilo da escrita de Lawson e no ritmo de suas frases, nas quais se pode detectar a influência de modalidades populares da literatura, tais como a das “baladas rurais” e dos “causos”. A combinação de temas e modos de expressão locais com um estilo objetivo e quase que jornalístico supera tendências provincianas e bairristas, fazendo de Lawson um precursor da linguagem do conto moderno mesmo antes desta se tornar uma tendência preponderante no resto do mundo.

**Palavras-chave:** Henry Lawson. Contos. Identidade australiana. Variante australiana do inglês.

<sup>1</sup> A more comprehensive version of this article, comparing Henry Lawson’s use of English to José de Alencar’s treatment of the Portuguese language in nineteenth century Brazil can be found in SCHEIDT, Déborah. A ficção rural-sertanista na formação das literaturas brasileira e australiana: um estudo de José de Alencar e Henry Lawson. Thesis (PhD degree in Literary Studies) – UFPR, Curitiba, 2014. p. 32-82. Available at <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/35957/R%20-%20T%20-%20DEBORAH%20SCHEIDT.pdf?sequence=1> Accessed on 12 Nov. 2014.  
\* Doutora em Estudos Literários. E-mail: [deborahscheidt@yahoo.com.br](mailto:deborahscheidt@yahoo.com.br)

As a result of the extensive British diaspora that took place between 1800 and 1876, when, according to Elizabeth Gordon and Andrea Sudbury (2002, p. 67), more than four million migrants officially left the British Isles towards the southern hemisphere, the language spoken in Australia, New Zealand and South Africa became the youngest variants of English in the world. Despite their late period of development, however, the peculiarities of Australasian and African Englishes are as heavily marked as earlier forms of the language and emphatically reflect the singular conditions of adaptation of those populations to their new environments.

Ken Inglis (1993, p. 65) remarks the speed with which the several strands of English brought to Australia by people from different parts of Britain and belonging to diverse social contexts were mingled together. The resulting linguistic blend tended towards hybridity and egalitarianism, as, in the colonies, according to Bruce Moore (2008, p. x), the new variety was passed on to former convicts and free migrants alike, in a process of levelling.

From the outset, Sidney Baker (1963, p. 103) points out, the differences between Australian and standard British Englishes have been mostly lexical and semantic as opposed to morphological or syntactic. Later on, phonetic distinctions would also become more obvious. According to Arthur Delbridge (1988, p. 49-50), rather than the more radical break from the British norm implemented by North Americans, a focus on diversity has always prevailed in Australia. Corroborating that assertion, Moore (2008, p. 104) notes that, unlike what occurred in the USA, there has never been an official spelling reform in Australian linguistics.

That might explain why, in general terms, Australian creative writers have tended to adopt a moderate stance regarding their language. Delbridge (1988, p. 50) mentions the writers’ feeling of uneasiness regarding the use of vernacular in their writings, and the common practice of adding glossaries to the texts, as a concession to foreign (mainly British) readers and editors. This was a tendency even in the 1890s, a period that became known in Australian history for its nationalistic fervor<sup>2</sup>. Despite their patriotic agendas, Australian end-of-century writers often felt torn between their desire for nationalistic expression and linguistic innovation, on the one hand, and their sense of indebtedness to the reader and to the demands of publishers and critics, on the other.

Henry Lawson (1867-1922), one of Australia’s most successful writers in the period, was not immune to this dilemma and two passages from Lawson’s short stories are quoted by Delbridge (1988, p. 57) to demonstrate that. The first one is in “Water Them Geraniums”, a short story published during Lawson’s stay in England. In “I always had a pup that I gave away, or sold and didn’t get paid for, or had ‘touched’ (stolen) as soon as it was old enough” (LAWSON apud. DELBRIDGE, 1988, p. 57),

<sup>2</sup> The so-called “1890s” saw the implementation of the federative system and several other political, social and labour changes. The decade can, in fact, be stretched from the 1880s to the beginning of World War I, according to some critics (WALLACE-CRABBE, 1982, p. 53; GREEN, 1968, p. 347).

Lawson highlights the Australianism by adding inverted commas, as well as by providing a definition in brackets.

It is only occasionally that Lawson adapts spelling to vernacular speech. This is the case of “And old Peter was set down as being an innercent sort of ole cove”, closing sentence for “The Fire at Ross’s farm”(LAWSON, apud DELBRIDGE, 1988, p. 57), where Lawson attempts to represent the long utterance of some Australian vowels. The fact that Lawson’s narrator had adopted standard English up to that point emphasises the ironic effect of the ending (the conclusion that old Peter was not as innocent as everyone believed), besides bringing the educated narrator closer to the main character, an uncouth bushman.

G. K. W. Johnston (1970, p. 199) points out that in most of his narratives, Lawson demonstrates a high degree of linguistic self-consciousness, when compared, for instance, to Rolf Boldrewood, a precursor of the fictional use of vernacular in Australian literature and an author Lawson admired. *Robbery Under Arms* (1882-83) was a western-style novel adapted to the Australian context and narrated in first person by the bushranger Dick Marston. Boldrewood’s relevance lies in his innovative use of an Australian voice, which appears in the novel, as Harry Heseltine (1986, p. 6) puts it, as an “integrated organic element in the very form and substance of fiction”, although in terms of content the novel can be disappointing, in providing a mere “romantic gloss on native experience”.

Elizabeth Webby (2000, p. 64) observes that a similar narrative approach to Boldrewood’s was about to appear in the USA, with Twain’s 1884 novel *The Adventures of Huckleberry Finn*. Unlike Boldrewood and Twain, however, Lawson only occasionally adopts vernacular in his dialogues, whereas his narrators rarely employ colloquial speech and are sometimes rather formal.

The matter of the vernacular use of English has been addressed by Australian literary criticism from its very beginning. In the famous 1856 essay “Fiction Fields of Australia” Frederick Sinnett (2013, online) argues that local writers lacked the ability to provide the “artistic treatment” of dialogues inspired by everyday life, something that “old world” writers since Shakespeare would have no difficulty in achieving. For him the “glory and freshness” of Australian nature could easily lead writers to consider that a direct representation of the environment, without the mediation of art, would be sufficiently literary. The banality and monotony of everyday life, on the other hand, would also contribute to the problem:

Most of us have had more than enough of positive Australian dialogue, but we have never read an Australian dialogue artistically reported. We have heard squatter, and bullock driver, and digger, talk, and we think it would be very uninteresting, no doubt; and a verbatim report of the conversation of Brown, Jones, and Robinson, in the old world, would be equally

uninteresting, but we know by experience that genius can report it so as to be interesting – yet to leave it the conversation of Brown, Jones, and Robinson still. The first genius that performs similar service in Australia will dissipate our incredulity, as to this matter, for ever (SINNET, 2013, online).

Sinnet died young and never came to witness the advent of the vernacular “genius” in literature, which would happen in the 1890s, supported by the growing popularity of Australian newspapers and magazines.

The most famous, controversial and long-lasting periodical in Australia was the *Bulletin Magazine* (1880-2008). For Marjorie Barnard (1962, p. 418), the *Bulletin* “brought together and made vocal those who were reaching out towards a practical patriotism and who looked to the world about them for their inspiration and allegiance.” The extent of its reach was also remarkable: the *Bulletin* made its way to very distant and isolated communities, and even to illiterate people, as group reading was a common practice in itinerant workers’ camps.

On the one hand the magazine, with its mottoes “Australian for Australians” and “Australia for the white man”, was famously xenophobic, racist and misogynist. Its democratic role, on the other, was in welcoming poems, short stories, yarns and comments from ordinary people, in a language very close to that used in their daily life. On the pages of the magazine these contributions appeared, as Barnard (1962, p. 673) notes, side by side with those from professional writers as well as with anonymous folk literature, such as the traditional bush ballads<sup>3</sup>. Baker (1976, p. 410-411) claims that no other periodical is comparable to the *Bulletin* in terms of records of Australianisms (there were specific sections of the publication devoted to them) and bush lore.

<sup>3</sup> Bush ballads are folkloric rural-themed songs that tell a story.

The *Bulletin* also “discovered” and sponsored several of the writers who would become part of the Australian literary canon. Those did not tend to forget or abandon their popular roots. Before moving to Sydney and becoming a regular contributor to the *Bulletin*, Lawson had spent his childhood and part of his adolescence in the Australian interior. By the age of 13 he had already left school to help his father look after their small plot of land. His autobiographical writings mention the deficiencies of his education “in an old bark school”, taking lessons from a teacher whose weaknesses were spelling and grammar (LAWSON, 1984, p. 8).

These hardships, allied to the fact that all his life he fought against poverty, chronic hearing problems, depression and alcoholism, made Lawson uneasy in relation to the quality of his writing and highly sensitive to criticism. “I don’t know about the merit or value of my work”, he wrote, “all I know is that I started a shy, ignorant lad from the Bush, under every disadvantage arising from poverty and lack of education, and with the extra disadvantage of partial deafness thrown in” (LAWSON, 1984, p. 676).

From a linguistic standpoint, John Barnes (1986, p. 5) argues that much of what Lawson considers as drawbacks can be actually seen as advantages. His poor schooling, for instance, would have led him to mould his style into the language of the people around him. He adopted the vernacular because it was the only language he truly mastered. Very few authors were as successful in infusing their narratives with the same “naturalness”. For A. A. Phillips (1970, p. 74), Lawson’s representation of Australian rhythms is at the same time precise and subtle and his writings reproduce the relaxed undertones of the bushman’s speech, while avoiding the “irritating syntax and a brittle staccato” of many of his contemporaries in attempting to convert speech to writing.

As an example, Phillips quotes a passage from “Brighten’s Sister in law” in which the narrator, Joe Wilson, “chats” to the reader about the anxiety of witnessing a child having a convulsion: “You never saw a child in convulsions? Well, you don’t want to. It must be only a matter of seconds, but it seems long minutes; and half an hour afterwards the child might be laughing and playing with you, or stretched out dead” (LAWSON, apud PHILLIPS, 1970, p. 104). Phillips (1970, p. 105) considers that this utterance does not exceed the level of articulation expected from a bushman like Joe Wilson, but manages, at the same time, to add the right amount of emotional tension to the narrative. For Phillips, Lawson’s technique would be so subtle that “perhaps only an Australian reader can hear the rightness of Joe Wilson’s pace”.

Reflexions like those are relatively new to Australian criticism and could only occur after the standardisation of the Australian variety of English. In the first years of the colony the linguistic debate had been centred on the difficulty, or even on the impossibility, as Turner puts it, of the full adaption of a language that not only had been created in the northern hemisphere, but that was (and to a lesser degree still is) fed by oral and printed material from abroad, notably from Britain, although more recently, as in all the English-speaking world, the USA has become an important source of linguistic models (Baker, 1976, p. 398).

Two classic examples of the gap between the perception of the Australian space and its linguistic representation are the words “river” and “lake”. The images of European-style flowing rivers and crystal clear lakes would probably come to the mind of many urban Australians of the 1890s when those words were mentioned. These mental references would be informed by the overseas references (fairy tales, nursery rhymes, ballads, poems, novels and even school textbooks) that composed the average Australian’s cultural background, more than by the meagre, muddy and frequently dry or interrupted bodies of water that constitute rivers and lakes in several parts of the Australian territory, especially in dry seasons.

Until the 1890s, fiction had made indiscriminate use of these and other terms of the English tradition. Moore (2008, p. 37) considers the

forced adaptation of European words to the Australian environment in colonial times as a way of taming the immensity and primitiveness of the land, by "marking out [the colonizers'] ownership with the language of mastery, control, and boundaries". In fiction that strategy is very clear in *The Recollections of Geoffrey Hamlyn* (1859), a novel by Henry Kingsley, an Englishman who, inspired by his five-year stay in Australia wrote, having in mind a British public, a novel that Leonie Kramer (1981, p. 7) considers an "extravaganza" of local colour and narrative action.

Besides the obvious convict in the role of villain, the plot includes the mishaps that used to excite the European imagination regarding life in the Antipodes: drought, floods, bush fires, searching expeditions for children lost in the bush and aboriginal attacks. The protagonists, English immigrants and their offspring, on the other hand, display courage and heroism to face those adversities, living a leisurely life that is closer to that of British gentry than to the daily struggle of farmers against the harshness of the Australian outback.

Also the budgerigars, cockatoos, koalas, kangaroos and so many other native elements that make up the background of the novel are "domesticated" by Kingsley through his lexical choice of a scenery also made of "lakes", "rivers" and dozens of other terms even more markedly British, such as "glens", "woods", "fields" and "meadows", many of those sanctioned by the English romantic literature. Land appropriation is thus, doubly marked by the colonizers' merit as well as by the subjection of nature to European linguistic standards.

It might be a challenge for early authors to admit that Her Majesty's subjects could have difficulty in controlling the colonial space. Patrick Morgan (1988, p. 246) observes that

[...]life in the open plains did not suit the intricate and exotic Victorian imagination, which could no longer take shelter in the wooded valleys of the ranges. Nor had the arcadian ideal worked. Large stations, struggling selectors and the nomadic life of outback workers fitted in with neither. The real problem was neither human villainy (as in Kingsley) nor natural disasters like flood, fire and drought (as in the squatting novels) but something more elusive. People came to Australia and to the bush full of high hopes and excitement, but purpose and meaning quickly drained away. Human life and human society seemed not to have taken root here.

In other words, Morgan concludes that Victorian fiction, based on abundant physical action and the transposition of conventional obstacles prior to the achievement of a "happy ending", could not deal with the actual harshness, monotony and tediousness of Australian rural life.

By adopting conciseness and a certain degree of linguistic self-awareness, end-of-century authors set out to react against this Eurocentric

view of Australia. In Turner's (1972, p. 171) view, the writers of the period are ready to

use the local words and welcome the local flavor, to cultivate a nationalist school of writing, to be, as Furphy put it, "offensively Australian" and proud of it. This proves very difficult in practice. For one thing, there is no separate language, only Australian elements in a predominantly English language. Unless a good deal of Australian vocabulary can be used, the few Australianisms will be as obtrusive as bowyangs worn with an English suit.<sup>4</sup>

Lawson's fictional, poetic and critical production frequently addresses these matters and is "offensively Australian" both in terms of form and content. In the article "Some Popular Australian Mistakes" he includes, among other problematic terms for the Australian imagination, "lake" and "river": "A river is not a broad, shining stream with green banks and tall, dense eucalypti walls; it is more often a string of muddy water-holes" and "an Australian lake is not a lake; it is either a sheet of brackish water or a patch of dry sand" (LAWSON, 1984, p. 274).

"Lake Eliza" is a poetic/comic version of the same perception. During an exhausting walk through the outback in December, the speaker of the poem and his mate are told to camp next to the so-called lake. That brings about the prospect of spending Christmas among "green and shady banks" and "pleasant waters". Their arrival, however, is completely anticlimactic:

A patch of grey discoloured sand,  
A fringe of tufty grasses,  
A lonely pub in mulga scrub  
Is all the stranger passes.  
He'd pass the Lake a dozen times  
And yet be none the wiser;  
I hope that I shall never be  
As dry as Lake Eliza. (LAWSON, 1984, p. 269)

Similarly to Lawson's strategy in "The Fire at Ross's Farm" mentioned above, here Lawson adopts informal standard English all along, adding a subtle Australian touch in the last line, as "Eliza", according to Robyn Burrows and Alan Barton (2009, Kindle edition), would be pronounced "Eliser" in broad Australian English (providing the rhyme with "wiser").

The poem is also offensively Australian in its (self)critical tone. It mocks the European tradition of "white Christmas" and rejects the quiet dignity of the English romantic poets' approach to nature and to the people who live close to the natural world. This anti-romantic tendency manifests itself not only in the ugliness of the scenery, but also in the cunning intent

<sup>4</sup> "Bowyangs" are pieces of leather or other material tied to rural workers' trousers to protect them from dirt or from insects or snakes that might find their way up their legs while working in the fields.

of the bushman who advises the travellers to camp by the lake, in the credulity of the speaker, an urban dweller unfamiliar with the outback, and even in the allusion to the author’s own alcoholism, if the poem is viewed from a (plausible) autobiographical standpoint.

Drawing inspiration from the huge and dry extensions of land of the Australian interior and the human types who lived, worked or journeyed there, as well as from popular modes of literature, Lawson became one of the most relevant authors in the so called “Australian (bush) tradition” of the 1890s, which, not coincidentally, also came to be known as “the Lawson tradition”. However, his position is very peculiar within that tradition, as its main subject matter – the Australian bush – does not go through the usual mythicising process that enlarges it in a hyperbolic manner.

In sharp contrast to the treatment that most of his fellow authors – the most famous one is Banjo Paterson – give to rural Australia, in the majority of Lawson’s poems and stories, “the bush” and “the outback”<sup>5</sup> are not bucolic fantasies, but inverted idyls, or even anti-hyperboles. Brian Matthews (2009, p. 347) perceives that when Lawson looks at his own land, he sees the opposite of “A new heaven and a new earth!”, Henry Kingsley’s well-known sentence to define Australia in *The recollections of Geoffrey Hamlyn*. For Matthews, the change of focus that his “anti-paradise” requires, also goes through linguistic innovation: “different words; different rhythms; sparser, tougher, more pared back formulations”.

Palmer (1954, p. 11) observes that, at the same time that Lawson is “indubitably a fresh voice, not raised to an unnatural pitch to catch the ears of people overseas” he is also a traditional story teller who “yarn[s] in an intimate way to a familiar audience”. The short story is the suitable medium to express these movements of innovation and continuity. Phillips (1966, p. 1) considers the development of the Australian short fiction at the end of the 19<sup>th</sup> century to be a true revolution in the literatures in English language, so much so that it started to present modern characteristics even before its European or North American counterparts.

The fact that the main medium for those stories were, initially, newspapers and magazines rather than books, had great impact on their stylistic development. Green (1968, p. 531) observes how editors insisted that the stories submitted to periodicals should be

on the average the shortest of all short stories: sentences had to be brief and words must not be wasted; descriptive and explanatory matter must be cut to a minimum. Other requirements were simplicity, directness, realism and dramatic force.

As the *Bulletin* was the most popular of the 1890s magazines, those requirements became known as the “*Bulletin* style”. Lawson’s 130-word

<sup>5</sup> The word “bush” comes from the Dutch expression “bosch”. It originally referred to lands covered in native vegetation and not yet explored or prepared for cultivation in South Africa. During the Australian colonization, the expressions “woods” and “forests” gradually gave way to “the bush”. Later on the word became a general term to refer to rural areas closer to the coast, as opposed to “the outback”, which is drier and located further inland, although there are no official boundary lines and those expressions are frequently interchangeable.

“A love story”, published in the *Bulletin* in 1893 is a paradigm for the term, so short that can be fully transcribed below:

“He went up-country and was reported dead,” said the traveler to his mate, as they sat down on their swags.

“He was reported to have been drowned while trying to swim his horses across a billabong. His girl broke her heart – and mended it again; then he turned up alive, and drier than ever, and married her, and broke her heart for certain. And – she died.”

He spat in the dust and scraped it impatiently with his foot.

“She was – she was an old sweetheart of mine,” he said, speaking low and as if to himself.

He rested his long arm listlessly on his knee, and absently scraped a cross in the dust, between his feet, with the blade of a pocket knife.

“Ah, well – never mind... The billy’s boiling, Joe.” (LAWSON, 1984, p. 300)

Brian Kiernan (1984, p. viii) considers this a precursor of the style modernists – Hemingway specifically comes to his mind – would make famous half a century later. The ingenious title at the same time frustrates the reader’s expectations and points to “emotional depths beneath the laconic surface”. Lawson’s skill in treating oral discourse lies in hiding the “love story” in the pauses, the moments of hesitation (strategically marked in the dialogues) and even in the narrator’s puzzling actions (what would be the significance of the drawing on the floor?). For Colin Roderick (1985, p. 78), the story is “a miracle of compression”, as it creates, with a few words, “a world of imaginative reconstruction”.

Lawson also distinguished himself for his expert use of Australianisms. For Green (1968, p. 546), in Lawson’s writings “the bush idioms are not dragged in, as with some Australian writers, but occur naturally”. “A love story” reproduces a yarn narrated around a campfire. Australianisms (a “swag” is the bundle, usually a rolled-up blanket, in which the bushman carries his belonging and a “billabong” is a small branch of river) are skillfully included in the opening and closing sections of the narrative, as a sort of frame to establish the atmosphere of “mateship” among travellers, “while the billy boils”, i.e., the bushman’s common practice of making tea over a campfire in a kind of tin with a handle. The contrast between the physicality of the rough, male environment and the brief, enigmatic and lyrical recollection is one of the strong points of the story.

Lawson’s ability to use the English language and its local particularities to produce a certain state of mind while emphasizing the Australianess of the environment is also very visible in “The Drover’s wife”. Published originally in the *Bulletin* in 1892, it has become, according to Bennet (2002, p. 60), the most frequently anthologised Australian short story ever.

From the first line the Australian rural setting is presented as a determining element. The opening paragraphs evoke the immensity, the loneliness and monotony that characterise Lawson’s peculiar view of the Australian bush:

The two-roomed house is built of round timber, slabs, and stringy-bark, and floored with split slabs. A big bark kitchen standing at one end is larger than the house itself, veranda included.

Bush all round – bush with no horizon, for the country is flat. No ranges in the distance. The bush consists of stunted, rotten native apple-trees. No undergrowth. Nothing to relieve the eye save the darker green of a few she-oaks which are sighing above the narrow, almost waterless creek. Nineteen miles to the nearest sign of civilization – a shanty on the main road.

The drover, an ex-squatter, is away with sheep. His wife and children are left here alone (LAWSON, 1984, p. 238).

Green (1968, p. 547) considers these sentences “jerky and disconnected”, and the style “rough and bare as slabs of adzed hardwood”. Those turn out to be positive traits, however, as form “matches the raw, rough crudity of the subject matter and is instinct with grim force.” Indeed, if we observe the pauses indicated by the semantic sections in certain parts of the story, the short segments with few adjectives – “Bush all round – / bush with no horizon / for the country is flat. / No ranges in the distance” – sound almost like verses, but a coarse kind of poetry, resembling axe strikes and making the reader uncomfortable.

Lawson’s lexical choices highlight the close relationships between the domestic and the wild domains. The materials that compose the drover’s wife’s house – “round timber, slabs, and stringy-bark” – have all been taken from the vicinity, having been transplanted, without much processing, to the domestic environment. The human dwelling is, thus, almost blended into the surrounding wilderness.

This is especially clear in the second paragraph, with the expression “Bush all around”, followed by a listing of the desolate characteristics of such scenery. Significantly, the human elements of the story are also characterised in terms of their relationships with the environment. The absent “drover” (a person who drives herds of cattle or sheep) is a former “squatter” (a large property owner) who has been defeated by the lack of rain. The four children are “dried-up-looking”. The wife is described as “gaunt, sunbrowned”. Wild features are attributed to the older boy – “an urchin of eleven” – and even to the brave snake-hunting dog who, ironically in such a dry land, is called Alligator.

The “action”, properly, is minimal: as a storm approaches, a poisonous snake enters the house and hides under the floor. While, as a safety measure, the children sleep on the kitchen table, the protagonist,

armed with a piece of wood, faces a long night of vigil and reminiscence. In the morning the snake is captured by Alligator and killed by the woman.

The scarcity of physical action is balanced by the highly suggestive character of the narration, which reaches its climax with the killing of the snake:

Thud, thud comes the woman's club on the ground. Alligator pulls again. Thud, thud. Alligator gives another pull and he has the snake out – a black brute, five feet long. The head rises to dart about, but the dog has the enemy close to the neck. He is a big, heavy dog, but quick as a terrier. He shakes the snake as though he felt the original curse in common with mankind. The eldest boy wakes up, seizes his stick, and tries to get out of bed, but his mother forces him back with a grip of iron. Thud, thud – the snake's back is broken in several places. Thud, thud – its head is crushed, and Alligator's nose skinned again. (LAWSON, 1984, p. 243)

The alternation between narration and description reproduces textually the noise and roughness of the scene, also evoking its violence, at the same time that the comic touch of the onomatopoeias moderates the tone.

The psychological action of the story is also related to the harshness of life in the Australian outback. In such a night when wilderness is especially bound to invade the domestic sphere – not only through the presence of the snake, but also through the storm that, from time to time, lightens up the gaps on the walls, the wind that threatens to extinguish the candle flame and the noise of the opossums that comes from outside – the protagonist recollects several other critical moments, some of them even more serious than the one she's going through, which she had to face single-handedly: a bush fire, the breaking of a dam during a flood, cattle diseases, the attack of a mad bull, suspicious-looking men knocking at her door, the time when the doctor did not arrive in time to assist her in child labour or when she herself had to carry the body of a dead child to the nearest village.

For Adrian Mitchell (1981, p. 70) this story reflects a particularity of Lawson's talent in using language to “aggravate the conditions of bush experience, to generate a particular effect, sometimes a mood, sometimes an outer landscape to explain, or precipitate, an inner crisis.” Such exacerbation of the rural experience is a new way to conceive the Australian rural life, at a time when most Australian literature consisted of novels that either followed Victorian models or were little less than “instruction manuals” to attract immigrants. Lawson's themes and style were a lot closer to what his public saw and heard about them, despite his intrinsic pessimism and occasional sentimentalism. The former was compensated by the empathy he felt for the people of the bush and the latter by the ironic touches that frequently break the more melodramatic parts.

Early Lawson critics, possibly shocked by his “offensive Australian” treatment of the English language, claimed that Lawson’s success would be due to his accurate perception of vernacular and a certain opportunism towards anecdotal situations of popular taste, merely thrown on paper without much thought. Phillips (1966, p. 2) argues that, although the quality of his production as a whole is highly uneven, Lawson’s critics tended to underestimate his skill not because of his lack of craftsmanship, but because his technique was so well-developed and self-assured that it became imperceptible to the naked eye.

Besides challenging the received relationships between the perception and representation of space, an important contribution of Lawson was to add a new perspective to literary Australianess. Australian elements, in Lawson’s work, even when viewed from a critical perspective, were always seen as worthy of constituting the raw material for a literary tradition. However, for G. A. Wilkes (1958, p. 23), Lawson’s literary expression is original and superior to his contemporaries’ because the environment is taken for granted, thus allowing the author to

get on with the story. He does not give the effect of self-consciousness, found in so many of his contemporaries – the impression that they must have lain awake thinking how “Australian” their work should be. If Lawson has put on record for ever the Australia of the track, the shanty, the shearing-shed and the camp fire, he has done so largely by assuming them as part of the world with which his stories deal.

In his stories, Lawson used the familiarity and affection that his contemporaries felt for their popular literature to his advantage. He also took his chances at giving, with different degrees of success, the “artistic treatment” to the speeches of farmers, herd drivers and miners that, half a century before, Sinnet (2013, online) had perceived as one of the factors hindering the development of a more spontaneous and genuine type of Australian literature.

Using words sparingly and exploring the rhythms of phrases, Lawson manages to evoke the feeling of “Australianess” in literature, associating it to the peculiar characteristics of rural areas as well as to his characters’ inner lives. When he successfully combined the popular influences of bush ballads and yarns to an objective and journalistic style, Lawson also overcame parochial limitations, becoming a precursor of the modern short story language even when it was still embryonic in other parts of the world.

## Referências

- BAKER, Sidney. *The Australian Language*. Melbourne: Sun Books, 1976.
- \_\_\_\_\_. Language. In: McLEOD, A. L. (ed.). *The Pattern of Australian Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 1963.
- BARNARD, Marjorie. *A History of Australia*. New York: Frederick Praeger, 1962.
- BARNES, John. Introduction. In: *The Penguin Henry Lawson Short Stories*. Ringwood: Penguin, 1986.
- BENNETT, Bruce. *Australian Short fiction: a history*. St. Lucia: University of Queensland Press, 2002.
- BURROWS, Robyn; BARTON, Alan. *Henry Lawson: a Stranger on the Darling*. New York: Harper Collins Publishers, 2009. Kindle edition.
- DELBRIDGE, Arthur. Australian English. In: HERGENHAN, Laurie. (ed.). *The Penguin New Literary History of Australia/Australian Literary Studies* (special issue), v. 13, n. 4, October, 1988.
- GORDON, Elizabeth; SUDBURY, Andrea. The History of Southern Hemisphere Englishes. In: WATTS, Richard; TRUDGILL, Peter (eds.). *Alternative Histories of English*. London: Routledge, 2002.
- GREEN, H. M. *A History of Australian Literature*. v. 1. Sydney: Angus and Robertson, 1968.
- HESELTINE, Harry. *The Uncertain Self: essays in Australian Literature and Criticism*. Melbourne: Oxford University Press, 1986.
- INGLIS, Ken. *Australian Colonists*. Melbourne: Melbourne University Press, 1993.
- JOHNSTON, G. K. W. The Language of Australian Literature. In: RAMSON, W. S. (ed.) *English Transported: Essays on Australian English*. Canberra: Australian National University Press, 1970.
- KIERNAN, Brian. Introduction. In: LAWSON, Henry. *A Camp-fire Yarn: Complete Works 1885-1900*. Sydney: Lansdowne Press, 1984.
- KRAMER, Leonie (ed.). *The Oxford History of Australian Literature*. Melbourne: Oxford University Press, 1981.
- LAWSON, Henry. *A Camp-fire Yarn: Complete Works 1885-1900*. Sydney: Lansdowne Press, 1984.
- MATTHEWS, Brian. Riding on the 'Uncurl'd Clouds'. In: PIERCE, Peter (ed.). *The Cambridge History of Australian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

MITCHELL, Adrian. Fiction. In: KRAMER, Leonie (ed.). *The Oxford History of Australian Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1981.

MOORE, Bruce. *Speaking Our Language: The Story of Australian English*. Melbourne: Oxford University Press, 2008.

MORGAN, Patrick. Realism and Documentary. In: HERGENHAN, Laurie. (ed.). *The Penguin New Literary History of Australia/Australian Literary Studies* (special issue), v. 13, n. 4, October, 1988.

PALMER, Vance. *The Legend of the Nineties*. Melbourne: Melbourne University Press, 1954.

PHILLIPS, A. A. *Henry Lawson*. New York: Twayne Publishers, 1970.

\_\_\_\_\_. *The Australian Tradition: Studies in a Colonial Culture*. Melbourne: Cheshire-Lansdowne, 1966.

RODERICK, Colin. *Henry Lawson: The Master Storyteller*. Sydney: Angus & Robertson, 1985.

SINNET, Frederick. Fiction Fields of Australia. Available at <http://gutenberg.net.au/ebooks08/0800881.txt>. Accessed on 07 Apr. 2013.

TURNER, G. W. *The English Language in Australia and New Zealand*. London: Longman, 1972.

WALLACE-CRABBE, Chris. The Legend of the Legend of the Nineties. In: DOBREZ, A. C. (ed.). *Review of National Literatures: Australia*. New York: Griffin House, 1982. Available at [www.enotes.com/topics/bulletin-and-rise-australian-literary-nationalism](http://www.enotes.com/topics/bulletin-and-rise-australian-literary-nationalism). Accessed on 14 Nov. 2013.

WEBBY, Elizabeth. Colonial Writers and Readers. In: \_\_\_\_\_. (ed.). *The Cambridge Companion to Australian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

WILKES, G.A. Literature in the Eighteen Nineties in Australia. *The Journal of the Sydney University Arts' Association*. v. 1, n. 1, 1958.

Enviado: 28/11/2014

Aprovado: 15/12/2014

# O olhar sobre o outro em *Dancing Girls and Other Stories* (1982) de Margaret Atwood

## A view on the other in *Dancing Girls and Other Stories* (1982) by Margaret Atwood

**Mabiana CAMARGO\***

UNICENTRO

**Neide Garcia PINHEIRO\*\***

UNICENTRO

**Resumo:** Este artigo analisa dois contos da obra *Dancings Girls and Other Stories* (1982) da escritora canadense Margaret Atwood. Busca-se identificar e interpretar elementos que sugerem a questão relacionada ao *outro*, ao estrangeiro, observando sua representação nos contextos multiétnicos em que se desenvolvem os eventos dos contos. Portanto, a análise apoia-se, especialmente, nas teorias pós-modernas de Stuart Hall e Homi Bhabha que afirmam que, devido a uma gama de transformações tecnológicas e sociais consequentes da globalização que transforma o indivíduo e a sociedade rápida e velozmente, há um deslocamento da identidade, antes tida na modernidade como única, completa e singular. Com isso, contraditoriamente, o aumento da crença sobre uma condição étnica primeira reforçam as práticas de preconceito, racismo, xenofobia e em condições religiosas, prolifera-se o fundamentalismo. A partir desse aporte teórico, observar-se-á como os personagens de Atwood expressam-se em relação à identidade, reiterando os paradoxos que envolvem a diversidade cultural e o hibridismo das sociedades multiculturais.

**Palavras-chave:** Identidade. Literatura canadense. Pós-modernismo.

**Abstract:** This paper discusses two of the short stories of *Dancings Girls and Other Stories* (1982) by the Canadian author Margaret Atwood. It aims to identify and interpret elements that suggest the issue of the *other*, the stranger, as they are represented in the multiethnic contexts of the short stories settings. Therefore, the analysis relies especially on postmodern theories of Stuart Hall and Homi Bhabha. They assert that there is a shift of identity, which was once taken as unique, complete and singular. This shift is due to a range of technological and social transformations resulting from globalization that transforms the individual and the society fast and quickly. As a result, paradoxically, the belief in a primeval ethnic condition reinforces prejudice, racism, xenophobia, and, in religious context, the fundamentalism. From this theoretical framework, this paper will analyze how the characters in Atwood's short stories portray their identity, reiterating the paradoxes that involve the cultural diversity and hybridity of multicultural societies.

**Keywords:** Identity. Canadian literature. Postmodernism.

\* Aluna do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste. E-mail: c.mabiana@gmail.com

\*\* Professora doutora adjunta do Departamento de Letras (DELET) da UNICENTRO e professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras da mesma universidade. E-mail: neidinha\_2005@hotmail.com

## Introdução

As obras de Margaret Atwood são geralmente marcadas pela ênfase à subjetividade feminina. Em grande parte de sua *oeuvre*, as protagonistas são mulheres e suas histórias revelam, explícita ou implicitamente, diversos temas que envolvem o ‘drama’ de como é ser mulher especialmente na contemporaneidade. A coletânea de quatorze contos *Dancing Girls and Other Stories* (1982), escolhida para compor o *corpus* deste trabalho, reflete a conflituosa relação entre mulher e homem, destacando-se a rotina e incerteza dos relacionamentos amorosos e a descrição do agir/sentir da mulher diante de acontecimentos cotidianos de sua vida.

Nessa obra, Atwood também oferece indagações sobre outros temas tais como, a reflexão sobre a morte e a complexidade da comunicação e entendimento que permeiam os diversos tipos de relações, desde as afetuosas até mesmo as culturais. Assim, pretende-se aqui delinear um olhar um pouco diferente para *Dancing Girls and Other Stories* (1982), observando como, nas narrativas curtas desse livro, a atenção se volta para as questões da identidade cultural, principalmente em contextos multiétnicos. Na relação identitária cultural, há sempre um *eu* que produz um *outro* e desse envolvimento surgem vários conflitos: o conflito linguístico e, outros mais complexos como o comportamental, cultural e ideológico, os quais desencadeiam consequências muitas vezes negativas.

Os contos selecionados para esta análise são “The Man from Mars”, o primeiro dos quatorze contos que compõem a coletânea, e “Dancing girls”, que é homônimo ao título da obra completa. Esses contos foram escolhidos devido à sua temática estar visivelmente relacionada às questões da identidade no seu aspecto cultural, ou seja, por apresentarem um personagem *estrangeiro* tido como *outro*. O objetivo principal é refletir sobre como Atwood retrata nessas histórias esse *outro*, do ponto de vista de quem o vê e de quem o é. Dessa forma, os contos colocam em debate a alteridade a qual nos submetemos quando nos posicionamos no mundo, cultural e socialmente e, ainda, oferecem uma visão das relações culturais em contextos multiétnicos. Em algumas passagens dos demais contos, a temática sobre o *estrangeirismo* também ocorre, porém, não tão veemente como nas narrativas selecionadas para esta análise, justificando-se então o recorte do *corpus* deste trabalho.

“The Man From Mars” ou “O Homem de Marte” narra a história de Christine, que conhece um homem de estatura baixa e rosto não-familiar em um parque quando ele, em busca de uma informação, a interpela. Inicialmente, um encontro entre dois estranhos parece ser normal, até o momento em que o homem pede a Christine que lhe desenhe um mapa do prédio ao qual ele pretende chegar. O personagem ainda escreve seu nome em um papel e o entrega a jovem, pedindo-lhe que faça o mesmo para ele. Mesmo isso sendo algo incomum para dois desconhecidos, Christine

acredita que isso deve pertencer à cultura do indivíduo e o faz, sem hesitar muito.

Logo em uma das primeiras impressões sobre o homem, o pensamento da personagem já o identifica como sendo um *outro*: “He was also what was referred to in their family as ‘a person from another culture’: oriental without a doubt, though perhaps not Chinese. Christine judged he must be a foreign student and gave him her official welcoming smile” (ATWOOD, 1982, p.10).<sup>1</sup> Quando Christine se despede, o homem persiste em manter contato com ela e lhe oferece ajuda, carregando a raquete de tênis que ela, para desenhar o mapa, havia deixado no chão. A partir de então, o estranho homem começa a acompanhá-la pelo caminho.

Para tentar prolongar o diálogo, o desconhecido pergunta a Christine se ela fala francês e, nessa mesma língua, ela responde que não. Ela tenta se despedir dele. Este insiste em acompanhar a protagonista até sua casa, oferta que, naturalmente por medo, ela rejeita. O homem é persistente e a segue, dizendo que ela é sua amiga, no intuito de estabelecer entre eles uma aproximação. A partir daí, começa a saga de Christine e o desconhecido homem estrangeiro, que a persegue incansável e inexplicavelmente, quebrando as ‘regras’ de comunicação que existem entre indivíduos desconhecidos. Nessa perseguição insistente, ele causará temor na jovem, mas também uma espécie de deleite, uma vez que ela se sente *outra* no seu próprio meio e quando vira objeto de ‘obsessão’ e atenção é como se sua existência adquirisse um valor maior.

“Dancing girls” retrata a história de Ann, uma jovem estudante de *design* urbano. Natural de Toronto, ela vive em uma pensão, um casarão com vários quartos, sem uma localização precisa. A protagonista convive com pessoas estrangeiras, com a proprietária da pensão, a Senhora Nolan e seus filhos, a qual se ocupa dos afazeres domésticos e maternos. Sempre sozinha em várias passagens do conto, a Senhora Nolan justifica a ausência de seu marido, que nunca aparecerá na diegese. As justificativas parecem uma espécie de conforto para a personagem. A pensão é o único ambiente a preocupar a Senhora Nolan, o que lhe possibilita continuamente observar com precisão a vida de seus clientes, julgando-os por seus hábitos e ações ‘estrangeiras’. Na maior parte das vezes, ela os considera ‘estranhos’.

O fluxo de hóspedes é contínuo, na medida em que alguns chegam e outros partem. Tudo ocorre normalmente na pensão, até que um novo hóspede, muito reservado, que quase não sai de seu quarto, intriga a Senhora Nolan. Esta, em uma de suas conversas com Ann, observa que esse hóspede muito quieto não faz nada além de pedir emprestado o aspirador de pó. Isso a perturba. Já em seu primeiro encontro com o vizinho, Ann sorri para ele, mas não é correspondida, o que a leva a concordar com sua anfitriã. Contudo, nada é tido de tão incomum em um homem que pouco sai de sua habitação e é visivelmente pouco sociável, até que um dia ele

<sup>1</sup> Ele também era o que na sua família era referido como ‘uma pessoa de outra cultura’: oriental, sem dúvida, embora talvez não chinês. Christine julgou que ele deveria ser um estudante estrangeiro e lhe deu seu sorriso oficial de boas-vindas. (tradução nossa)

muda seus hábitos restritos. Surpreendentemente, do quarto do ‘estranho’ hóspede, ouve-se música alta e gargalhadas, levando a Senhora Nolan a querer reprimir esse comportamento ‘inadequado’ em sua propriedade.

Nitidamente preocupada e com toda sua autoridade, a dona da pensão vai até o quarto do hóspede, onde ela descobre que este participa de uma comemoração com alguns outros homens e três mulheres, as ‘dancing girls’<sup>2</sup>, os quais dançavam e bebiam. Como já acreditava que por seus hábitos estranhos o homem poderia significar uma ameaça, a Senhora Nolan expulsa todos do quarto, ameaçando até mesmo chamar a polícia se eles não parassem com a balbúrdia. As ‘dancing girls’ temem as autoridades; e assim, imediatamente, todos se retiram. Dessa forma, a Senhora Nolan continua mantendo a ordem na pensão e afirma suas ideias prévias sobre a ‘esquisitice’ do hóspede. No final da história, Ann avista o homem, seus amigos e as ‘dancing girls’ em um parque, continuando a festa que a Senhora Nolan havia interrompido.

Conforme se observa nos resumos acima, nos dois contos o conceito de *outro* é colocado em pauta de forma bastante enfática. O próprio título, “The Man from Mars”, remete a uma série de possíveis sentidos. O homem de Marte pode significar alguém que é estrangeiro, muito diferente em termos culturais e com isso é simploriamente tido como alguém de ‘outro planeta’. Ainda pode ser também considerado como um alienígena, um ser diferente de nós que normalmente repelimos por não sabermos nada de concreto sobre ele. Em inglês a palavra *alien*, alienígena, como substantivo é definida como: “1- someone who is not a citizen of the country they are living in; 2- A person or creature from a planet other than Earth.”<sup>3</sup> E como adjetivo, uma de suas definições se refere a uma pessoa “completely different from what you usually do, feel, or know”.<sup>4</sup> (MACMILLAN PUBLISHERS LIMITED, 2007). O diferente assusta e já no título do conto, pode-se observar que Atwood prepara o leitor para mergulhar na temática sobre o *outro*.

No início da narrativa de “Dancing Girls”, há uma afirmação da presença de Ann como *outra*, quando a Senhora Nolan entra em seu quarto e pede à protagonista que vista seu ‘native costume’<sup>5</sup> para que as suas crianças a vejam. Ann sabe que realmente quem deseja vê-la não são as crianças e sim a própria Senhora Nolan, cujo prazer é deparar-se com o *outro*, com o diferente de si, o que também pode ser afirmado por ela ser a proprietária de uma pensão para estrangeiros. Assim que Ann fica sozinha com seus pensamentos, ela se pergunta: “What costume? Which land, this time?” (ATWOOD, 1982, p.196).<sup>6</sup> Isto é, não é a primeira vez que ela é indagada para que se ‘travista’ como *estrangeira*, para que mostre a Senhora Nolan o seu ‘verdadeiro eu’, para que ela tenha regozijo sobre a dada condição da jovem.

<sup>2</sup> Dançarinas  
(tradução nossa)

<sup>3</sup> 1- Alguém que não é um cidadão do país que está vivendo;  
2- Uma pessoa ou criatura de outro planeta além a Terra.  
(tradução nossa).

<sup>4</sup> Completamente diferente do que geralmente você faz, sente ou sabe.  
(tradução nossa).

<sup>5</sup> Traje nativo.  
(tradução nossa).

<sup>6</sup> Que traje, qual terra, desta vez? (tradução nossa).

Para que se possa discorrer sobre o *outro* visto nessas duas narrativas de Atwood, apresentamos a seguir os conceitos que norteiam esta análise. De acordo com Homi Bhabha (1998), estamos na era do além da fronteira, do prefixo *pós*, quando o tempo e o espaço se misturam e ressignificam as noções de tempo, de diferença e identidade. Isso faz com que tenhamos a impressão de que não estamos em um lugar exato, mas sim aqui e ali simultaneamente. Há uma sensação de estar sem direção, de estar ‘para além de’ e, com isso, as singularidades das categorias de “raça” e “gênero” se dissiparam no entremeio das relações, o que, conseqüentemente, leva o sujeito a reivindicar suas posições, como a de raça, gênero, orientação sexual, entre outras, para encontrar sua identidade.

Para Bhabha (1998) é preciso encontrar na teoria os momentos que sinalizam as posições das singularidades das identidades. É preciso ir além das narrativas e subjetividades originais que fizeram com que as diferenças fossem estabelecidas, principalmente a cultural. A base para a subjetivação do sujeito são os chamados “entre-lugares”, quando consegue os moldar passa-se a modelar também a própria sociedade. Deve-se, portanto, localizar os “estre-lugares” numa tentativa de quebrar com o presente para desconfigurar as narrativas dominantes que discriminam povos, grupos e sociedades e para que se possa dismantelar o vínculo, historicamente pre-estabelecido que articularam a diferença na história do mundo ocidental.

Com isso, o autor se dispõe a refletir sobre como um *eu* é levado a se identificar como *outro*, chamando isso de *processo de identificação*. Uma das condições desse processo refere-se à alteridade a que alguém se sujeita para poder se identificar quando o *eu* produz sua imagem num *Outro* e assume o papel que esse *Outro* reflete. Para Bhabha, “a identificação, como é pronunciada no desejo do Outro, é sempre uma questão de interpretação, pois ela é um encontro furtivo entre mim e um si-próprio, a elisão da pessoa e do lugar” (1998, p.87). Dessa forma, a imagem é sempre uma ilusão de presença, uma própria ausência, quando o sujeito se perde na tentativa de se encontrar. E, ainda, o outro é, ao mesmo tempo, o lugar de diferenciação e de origem de um *eu*. Para que nos posicionemos no mundo cultural, histórico e socialmente, captamos a imagem que recebemos do outro e passamos a reconhecê-la como a realidade, fato que é ilusório.

A identidade nunca é pré-definida e constituída: “– é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem. A demanda da identificação – isto é, ser para um *outro* – implica na representação do sujeito na ordem diferenciadora da alteridade” (BHABHA, 1998, p.76-77). Há sempre uma tensão nesse processo de identificação, pois há o desejo também da troca de um com o outro, como, por exemplo, o desejo do escravo em ser o mestre, pois se um *Outro* se torna *outro*, tornando-se diferente dentre os diferentes, volta a ser um *eu* mesmo. Nesse sentido, Bhabha (1998) afirma que a identidade é o retorno de uma imagem de identidade e que com ela vem o rastro do Outro, de onde

ela mesma emerge. Isto é, vivemos como um eu na sombra de um outro e vice-e-versa, pois não há um lugar ‘verdadeiro’ de identificação, como um espelho, onde a troca de imagens dá ao sujeito a ilusão de ser aquilo que vê.

O outro deve ser visto como a negação necessária de uma identidade primordial- cultural ou psíquica- que introduz o sistema de diferenciação que permite ao cultural ser significado como realidade linguística, simbólica, histórica. Se, como sugeri, o sujeito do desejo nunca é simplesmente um *Eu Mesmo*, então a Outro nunca é simplesmente um *Aquilo Mesmo*, um frente de identidade, verdade ou equívoco. (BHABHA, 1998, p. 86).

Paralelamente, também podemos recorrer ao pensamento de Jean Baudrillard, que também se dispôs a entender a duplicidade que nos divide e nos define. Em seu ensaio “Plastic Surgery for the other” (1994)<sup>7</sup>, Baudrillard fala que entramos numa era de produzir o *outro*. Não há relação sentimental, tanto de amor ou ódio ao *outro*. Somente há um ato de produzir o *outro*. Para ele é como se o *outro* tivesse se tornado insuportável na sua alteridade radical (quando um corpo não considera o outro), devido a muitos fatores trazidos pela cultura massificante, neste caso com o aumento dos valores individuais na chamada, pós-modernidade. Quando se dá a falta da alteridade, não mais vista como destino, leva-se a produção do *outro* como diferença. Nas palavras do próprio autor: “in order to escape the world as destiny, the body as destiny, sex (and the other sex) as destiny, the production of the other as difference is invented” (BAUDRILLARD, 1994, s. p.).<sup>8</sup>

Não é por desejo ou diferenciação que um corpo se atrai pelo outro. É pelo que o autor chama de jogo de desejo. É por uma reciprocidade, por uma “alteridade”. O corpo não é mais visto como um lugar de relação dual e sim como um lugar de identificação, tornando-se então um “objeto ideal”. Para Baudrillard, o outro que persegue o sujeito é como se fosse uma morte, pois quando reconhecemos o duplo, tem-se a morte. Nesse cenário, não há mais uma identificação do corpo com o outro ou ainda, com o próprio corpo. Ele está fadado à inércia e à falta de representação. É a alteridade radical – a ausência pela presença.

Se o indivíduo já não se confronta com o outro, defronta-se consigo mesmo. Tornou-se seu anticorpo, por uma reviravolta ofensiva do processo imunitário, por um desajuste de seu próprio código, por uma destruição das próprias defesas. Ora, toda a nossa sociedade busca neutralizar a alteridade, destruir o outro como referência natural – na efusão asséptica da comunicação, na efusão interativa, na ilusão da troca e do contato. De tanta comunicação, a sociedade torna-se alérgica a si mesma. De tanta transparência a seu ser genético, biológico e cibernético, o corpo torna-se alérgico até sua sombra. Todo o espectro da alteridade negada ressuscita como processo autodestruidor. Isso é também a transparência do Mal. (BAUDRILLARD, 1990, p. 129).

<sup>7</sup> “Cirurgia plástica para o outro” (tradução nossa). Título original: “Figures de L’alterite”. Versão em inglês traduzida por FrancoisDebrix. Disponível em: <http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/plastic-surgery-for-the-other/>.

<sup>8</sup> “A fim de escapar do mundo como destino, o corpo como destino, o sexo (e o sexo oposto) como destino, a produção do outro como diferença é inventada.” (1994, tradução nossa).

O sujeito está condenado a si mesmo na sua própria repetição. E isso é uma espécie de desequilíbrio. Condenado a se relacionar com o *outro* de si mesmo ou seu próprio *eu*? Para Baudrillard (1990), a alteridade não é diferença e hoje vivemos um mundo da diferença, colocamos a própria linguagem num sistema de diferença, mas com isso acaba a relação entre ele e o sentido. Por isso não haveria sentido afirmar que a mulher seria o outro do homem, o louco o outro do normal, o selvagem do civilizado, pois não haveria fim em perguntar quem seria o outro do outro.

A diferença é utópica, não se separa e não se reconcilia o bem do mal e assim, o restante. Só se reconhece o outro nesse discurso da diferença. Os indígenas, por exemplo, pontua o autor, reconhecem seu direito de existência para que fiquem em reservas, para que continuem recebendo a posição de *Outro* e suas demandas. Não há a intenção de desmitificar o *outro* para se tornar um *eu*. Ainda para Baudrillard (1990): “o racismo não existe enquanto o outro é Outro, enquanto o Estrangeiro permanece estrangeiro. Começa a existir quando o outro se torna diferente, isto é, ameaçadoramente próximo. É aí que desperta a veleidade de mantê-lo à distância” (p. 136).

## O estranhamento pela presença do outro

Em uma conversa com Ann, a Senhora Nolan assume sua felicidade em tê-la como uma hóspede, pois para ela Ann é mais do que uma estrangeira. Como normalmente dá atenção à proprietária, a jovem torna-se também uma quase amiga, ganhando intimidade e afeição. Na passagem seguinte, a proprietária da pensão expressa que Ann é diferente dos outros, deixando transparecer o estranhamento com relação a todos os estrangeiros que habitam sua pensão: “You’re not, like, foreign. Not like most of them. It was his idea [her husband’s], getting this big house to rent out. Not that he has to do the work or put up with them. You never know what they’ll do” (ATWOOD, 1982, p.199).<sup>9</sup>

A passagem mostra o estranhamento quanto ao outro, uma espécie de repulsa e confronto, pois a fala da Senhora Nolan sugere a ideia de que “aguentá-los” e nunca saber “o que eles irão fazer” é difícil e também não é seguro. Quando se depara com o outro, o encontro é sempre um não-prazer; pois é quando a renúncia do próprio *eu* deve ser levada em conta para a aceitação do *outro*; o que normalmente acontece é a resistência em assegurar um *eu* – uma identidade – diferente e melhor do que a *outra*. Mesmo sendo ‘acolhida’ pela Senhora Nolan, Ann reflete que é realmente uma estrangeira, contrariando sua anfitriã:

Ann wanted to point out to her that she was indeed foreign, that she was just as foreign as any of the others, but she knew Mrs. Nolan would not understand. It would be like that fiasco in October. *Wear your native costumes*. She had responded to the invitation out of a sense of duty, as

<sup>9</sup> Você não é, tipo, estrangeira. Não como a maioria deles. Foi ideia dele [de seu marido], colocar esta grande casa para alugar. Não que ele tenha que fazer o trabalho ou suportá-los. Você nunca sabe o que eles farão. (tradução nossa).

well as one of irony. Wait till they get a load of my native costume, she'd thought, contemplating snowshoes and a parka but actually putting on her good blue wool suit. There was only one thing *native costume* reminded her of: the cover picture on the Missionary Sunday School paper they'd once handed out, which showed children from all the countries of the world dancing in a circle around a smiling white-faced Jesus in a bedsheet. That, and the poem in the *Golden Windows Reader*:

Little Indian, Sioux or Cree,  
Oh, don't you wish that you were me? (ATWOOD, 1982, p.199)<sup>10</sup>

Com base nas proposições de Bhabha (1998), observa-se na passagem acima a tensão que caracteriza a relação entre o *eu* e o *outro*. No poema citado pelo narrador extradiegético, o eu poético dirige-se aos indígenas de diversos grupos, perguntando-lhes sobre o desejo de serem igual a ele. A diferenciação se dá no encontro do 'colonizado' com o 'colonizador' quando o segundo tem medo de que o primeiro tome o seu lugar ou, ao contrário, quando: "a fantasia do nativo é precisamente ocupar o lugar do senhor enquanto mantém seu lugar no rancor vingativo do escravo" (BHABHA, 1998, p.86). Aí se dá o problema da alteridade colonial, no *Eu* do colonialista e no *Outro* do colonizado, pois na busca incessante da diferenciação, a distância entre um e outro aumenta e, paradoxalmente, os dois se assemelham.

## O medo do outro

Segundo Baudrillard (1990), devido à forma desesperada de direito à diferença, o homem pode mesmo chegar ao racismo, pois no momento em que o *outro* vira o *outro*, ele pode se tornar um monstro, uma aberração, a qual deve ser eliminada. O racismo ainda se dá no sistema linguístico, pois é desprovido de comprovantes científicos. O autor ainda conclui que não há um bom uso da lógica da diferença. Pois se não se aceita o outro, não se pode exterminá-lo. O *outro* se torna simplesmente "diferente" e não uma ameaça.

O *outro* é indestrutível na alteridade radical, mas ao mesmo tempo já está morto. Só sabemos o *eu* que representa o *outro* na sua própria diferença, daquilo que ele não sabe sobre ele mesmo. No desejo ao *outro*, buscamos o desejo de nós mesmos. Só produzimos o *outro*, quando o levamos a ficar estranho a si mesmo, quando o seduzimos. A xenofobia, por exemplo, é uma articulação discursiva que faz com que o *outro* realmente se sinta *outro*. Sendo Atwood canadense, ela está habituada a uma diversidade étnica e também aos confrontos que dessa sociedade nascem, quando ela mostra em suas obras um *medo ao outro*, ela denuncia o nacionalismo abatido, a xenofobia e o racismo como, nos termos de Hall (2005), são consequências transversais da globalização em sociedades híbridas.

<sup>10</sup> Ann queria mostrar que ela era de fato estrangeira, que ela era tão estrangeira quanto qualquer um dos outros, mas ela sabia que a senhora Nolan não entenderia. Seria como aquele fiasco em outubro. *Vista seus trajes nativos*. Ela tinha respondido ao convite como um senso de dever, bem como uma ironia. Espere até que recebem uma carga de meu traje nativo, ela pensou, contemplando sapatos de neve e uma parca, mas, na verdade, vestindo seu bom terno de lã azul. Havia apenas uma coisa que *traje nativo* a fazia lembrar: a imagem de capa do jornal Escola Dominical Missionária que eles tinham entregado uma vez, o qual mostrava crianças de todos os países do mundo dançando em círculo em torno de um Jesus de cara branca sorrindo em um lençol. Isso, e o poema no *Leitor das Janelas Douradas*:  
Pequeno índio, Sioux ou Cree,  
Oh, você não deseja ser eu? (tradução nossa)

Há varias tentativas de se tentar manter uma “purificação da identidade” e outros desmembramentos disso são o nacionalismo e fundamentalismo. O primeiro se refere às ideias de nacionalismo e tradição étnica e racial e o segundo, a ortodoxia religiosa. O nacionalismo então, tenta criar entidades políticas em torno de identidades culturais homogêneas, a fim de protegê-las e salvaguardá-las e o fundamentalismo, procura, baseado nas suas doutrinas religiosas, estabelecer um estado que não se oponha a elas. “A reafirmação de “raízes” culturais e o retorno à ortodoxia têm sido, desde há muito, uma das mais poderosas fontes de contra identificação em muitas sociedades e regiões pós-coloniais e do Terceiro Mundo (...)” (HALL, 2005, p.95).

Assim sendo, a passagem seguinte de “Dancing Girls” mostra a personagem Ann ponderando sobre o ato de repressão da Senhora Nolan contra o hóspede ‘estranho’. Ann reflete sobre como o estereótipo faz a Arábia ser definida como diferentemente desconhecida – *outra*, observando a existência do medo e a visão homogeneizada que a sociedade da proprietária tem da cultura árabe: “Mrs. Nolan had called them that an euphemism, or perhaps because of an unconscious association with the word *Arabian*, the vaguely Arabian country”<sup>11</sup> (ATWOOD, 1982, p.211). Dessa forma, Atwood denuncia a xenofobia e até mesmo, a falta de conhecimento sobre uma cultura *outra*. Além disso, uma das passagens de “The man from Mars” descreve o histórico estudantil da personagem Christine que é envolvida em um contexto multiétnico e ainda retrata implicitamente o medo que a sociedade da jovem possui em relação à cultura de um *outro*, novamente a árabe:

In high school she had been president of the United Nations Club; that year her school had been picked to represent the Egyptian delegation at the Mock Assembly. It had been an unpopular assignment – nobody wanted to be the Arabs – but she had seen it through. She had made rather a good speech about the Palestinian refugees (ATWOOD, 1982, p.10).<sup>12</sup>

Em “Dancing girls”, a Senhora Nolan dá à Ann uma descrição sobre um dos hóspedes que já havia passado pelo casarão. Ao fazê-lo, ela utiliza-se de noções estereotipadas e deixa transparecer um tipo de medo e preconceito em relação às tatuagens do sujeito e sua etnia, pelo fato dele ser pertencente – também – à cultura árabe. Depois de descrevê-lo fisicamente, ela afirma que ele era legal. E também pelo fato das tatuagens ou de seu turbante, a Senhora Nolan parece não entender o caráter híbrido das culturas em que turbantes ou tatuagens não significam necessariamente marcas de afiliação.

He’s from one of them Arabian countries. Though I thought they wore turbans, or not turbans, those white things, like. He just has this funny hat,

<sup>11</sup> Senhora Nolan chamou eles daquilo, foi um eufemismo, ou talvez por causa de uma associação inconsciente com a palavra Árabe, o vago país Árabe. (tradução nossa)

<sup>12</sup> No colégio, ela tinha sido presidente do Clube das Nações Unidas; naquele ano sua escola foi escolhida para representar a delegação egípcia na Assembleia de Simulação. Foi uma tarefa impopular – ninguém queria ser os árabes – mas ela a levou até o fim. Ela fez um bom discurso sobre os refugiados palestinos. (tradução nossa).

sort of like the Shriners. He don't look much an Arab to me. He's got these tattoo marks on his face. But he's real nice (ATWOOD, 1982, p. 198-199).<sup>13</sup>

Para Bhabha (1998), o estereótipo atua estrategicamente no discurso, quando ele se constitui numa forma pré-dada de reconhecimento e identificação e repete aquilo que está ocupando esse lugar. A ambivalência do estereótipo é o que garante seu aparecimento repetitivo nas conjurações históricas e sociais. Deve-se fazer uma análise precisa dos processos de subjetivação do sujeito, para encontrar as dadas posições que estabeleceram os discursos dos estereótipos. O objeto deve ser também entendido em sua alteridade, como portador da articulação da diferença, que ilusoriamente origina a identidade, Bhabha (1998) afirma que o que deve ser questionado é o modo de representação da alteridade. Isto é, para o autor "(...) o estereótipo é um modo de representação complexo, ambivalente e contraditório, ansioso na mesma proporção em que é afirmativo, exigindo não apenas que ampliemos nossos objetivos críticos e políticos, mas que mudemos o próprio objeto de análise" (BHABHA, 1998, p. 110).

<sup>13</sup> Ele é de um dos países Árabes. Embora eu achasse que eles vestiam turbantes, turbantes não, tipo essas coisas brancas. Ele só tem este chapéu engraçado, como dos Shriners. Ele não parece muito árabe para mim. Ele tem essas marcas de tatuagem no rosto. Mas ele é muito legal. (tradução nossa).

## Considerações Finais

Reafirma-se a importância de Atwood como escritora canadense quando ela denuncia os conflitos culturais de sua sociedade através de seus personagens. Sendo mais que feminista, quando também retrata a feminilidade e seus conflitos, ela ainda faz parte da literatura canônica dos séculos XX e XI, e produz uma escrita nacionalista, afirmando que seus personagens falam por si mesmos, e não por ela. (MACPHERSON, 2010).

Pode-se observar que a relevância do conceito de *outro* em seus contos e que, ainda, a denúncia da xenofobia, do racismo e até mesmo da ignorância sobre uma *outra* cultura é elemento importante nessas narrativas. Em algumas passagens ela somente afirma a diferença, sem essa ser positiva ou negativa, como se pode observar na fala sobre a mãe de Christine, quando estava sendo interrogada pela polícia sobre o homem estranho: "Her mother volunteered that the thing about people from another culture was that you could never tell whether they were insane or not because their ways were so different" (ATWOOD, 1982, p.26)<sup>14</sup>. Isto é, um estranhamento pelo *outro* se dá naturalmente, é o princípio do reconhecimento de um *eu/outro* com um *outro/eu* – a alteridade. E no final do conto "The Dancing girls", Atwood mostra a presença do 'outro' como *outro* e nada mais, através do pensamento de Ann que, durante um passeio, encontra o grupo expulso da pensão:

Groups of people were walking happily among the trees, holding hands, not just in two but in threes, fours, fives. The man from next door was there, in his native costume, and the mathematicians, they were all in their native

<sup>14</sup> Sua mãe disse que a coisa sobre as pessoas de outra cultura era que você nunca poderia dizer se elas eram loucas ou não, porque suas maneiras eram tão diferentes. (tradução nossa)

costume. Beside the stream a man was playing the flute; and around him, in long flowered robes and mauve scuffies, their auburn hair floating around their healthy pink faces, smiling their Dutch smiles, the dancing girls were sedately dancing. (ATWOOD, 1982, p. 212).<sup>15</sup>

A metáfora do estrangeiro como sendo o ‘diferente’ e a ‘ameaça’ ressoa fortemente e é, então, o principal tema encontrado nos dois contos, principalmente em relação à cultura árabe, que foi exposta em ambos os contos analisados. Pode-se inferir que se Atwood, no conto “The Man from Mars”, objetivasse somente retratar a perseguição sofrida por Christine, o homem estranho poderia ser simplesmente um personagem conterrâneo da jovem. Certamente se o tivesse feito, haveria outras significações. Mas ao mesmo tempo em que a escritora possibilita a reflexão sobre a condição feminina – a mulher como vítima – ela escolhe discorrer sobre um “homem de marte” e dessa forma, enfatiza a questão do estrangeiro, do *outro*. Atwood deixa implícitas as contradições que existem na demarcação de xenofobia ou racismo. Nas duas histórias não existem evidências e razões concretas para justificar a repressão e condenação dos personagens estrangeiros. O desencadeamento dos contos mostra esses personagens sendo reprimidos não por atos de ilegalidade, mas por suas ações consideradas ‘estranhas’ e ‘ameaçadoras’ e, logicamente, oriundas das suas posições de *estrangeiros*, de *outros*.

## Referências

ATWOOD, M. **Dancing Girls and Other Stories**. New York: O. W. Toad, Ltd., 1982.

BHABHA, H K. **O Local da Cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BAUDRILLARD, J. **A Transparência do mal: Ensaio sobre os fenômenos extremos**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 1990. 185 p.

\_\_\_\_\_. “Plastic surgery for the other.” From Baudrillard, Jean and Marc Guillaume, **Figures de l’alterite**. Paris: Descartes et Cie., 1994. Tradução: Francois Debrix. Disponível em: <<http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/plastic-surgery-for-the-other/>> Acesso em: 05 de nov. de 2012.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaira Lopes louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DPeA, 2005. 102 p.

<sup>15</sup> Grupos de pessoas estavam caminhando alegremente entre as árvores, de mãos dadas, e não apenas em duas, mas em três, quatro, cinco. O homem da porta ao lado estava lá, em seu traje nativo, e os matemáticos, estavam todos com seus trajes nativos. Ao lado do córrego, um homem estava tocando flauta; e em torno dele, de longos roupões floridos e pantufas cor de malva, seus cabelos ruivos flutuando em torno de seus rostos rosados saudáveis, sorrindo seus sorrisos holandeses, as dançarinas estavam serenamente dançando. (tradução nossa)

**Macmillan English Dictionary for Advanced Learners**, 2<sup>nd</sup> edition.  
Oxford: Macmillan Publishers Limited: 2007.

MACPHERSON, H. S. **The Cambridge Introduction to Margaret Atwood**. Cambridge University Press: New York, 2010.

Enviado: 20/10/2014

Aprovado: 30/11/2014

## *Not for publication*, de Nadine Gordimer: Um estudo sobre a transculturação

## *Not for publication*, by Nadine Gordimer: A review about transculturalism

**Carla Cristina Gaia dos SANTOS\***

UEM

**Mario Lousada de ANDRADE\*\***

UEM

**Alba Krishna Topan FELDMAN\*\*\***

UEM

**Resumo:** Nadine Gordimer foi uma renomada escritora sul-africana cujas narrativas denunciam a deterioração social do ser humano que inundou a África do Sul durante o regime do *apartheid*. Por se tratar de um conturbado período desta ex-colônia britânica, as narrativas de Gordimer abrem espaço para serem amplamente analisadas sob a ótica das teorias Pós-Coloniais, em seus mais diversos enfoques. Este artigo, por sua vez, tem por objetivo refletir sobre a transculturação no conto *Not for publication* (1965). O termo foi cunhado por Ortiz (1940), redefinido por Rama em meados de 1970 e amplamente utilizado por autores contemporâneos para compreender o choque cultural no momento de encontro de duas culturas diferentes, uma dominada, outra dominante. Compreende-se, portanto, que relações de poder permeiam o encontro de culturas, nunca resultando em trocas culturais simétricas, muito menos passivas. As personagens de Nadine transparecem quão perturbadores e conflituosos tais processos podem ser, bem como evidenciam os problemas sociais e as divergências políticas geradas por tais impasses no contexto sul-africano.

**Palavras-chave:** *Apartheid*. Pós-Colonialismo. Transculturação.

**Abstract:** Nadine Gordimer was a renowned South African writer whose narratives denounce how the apartheid regime socially influenced South Africans causing social and human decay. Since it is a troubled period of this British ex-colony, the narratives of Gordimer may be widely analyzed from the perspective of Postcolonial theories in their most diverse approaches. Therefore, this article aims to reflect on transculturation in the short story *Not for publication* (1965), a term coined by Ortiz (1940), redefined by Rama in the middle of 1970 decade and have been widely used by contemporary authors in order to understand the cultural shock that happens when different cultures come together, usually a dominant and a dominated one. As a result, we may understand that relationships of power permeates cultural encounters, never resulting in symmetrical or passive cultural exchanges. The characters of Nadine transpire how disturbing and conflicting such processes can be and highlight the social problems and political differences generated by such impasses in the South African context.

**Keywords:** *Apartheid*. Post-Colonialism. Transculturalism.

\* Aluna da Pós-Graduação em Letras com ênfase em Estudos Literários da Universidade Estadual de Maringá, nível Mestrado. E-mail para contato: carlinha\_criz@hotmail.com.

\*\* Aluno da Pós-Graduação em Letras com ênfase em Estudos Literários da Universidade Estadual de Maringá, nível Mestrado. E-mail para contato: mario\_lousada@hotmail.com.

\*\*\* Professora Doutora da Pós-Graduação em Letras com ênfase em Estudos Literários da Universidade Estadual de Maringá. E-mail para contato: profa.alba@gmail.com.

## Introdução

Nadine Gordimer nasceu em Spring, uma pequena província ao leste de Johannesburgo em 20 de novembro de 1923 e faleceu em julho de 2014, aos 91 anos. Quando criança, foi proibida pela mãe de frequentar a escola ou de praticar qualquer outra atividade ao ar livre. Nixon (1992), ao escrever a biografia da autora, conta que a mãe de Nadine, miseravelmente mal casada, se apaixonara pelo médico da família e usou uma simples tireoide descoberta na filha aos 11 anos de idade para impulsionar seu relacionamento nunca consumado. O resultado foi uma criança sem amigos, sem formação escolar, mas que encontrou na companhia dos livros uma alternativa de refúgio ao egoísmo da mãe e à companhia dos adultos da casa.

Apesar de não ter frequentado a escola e não ter qualificações legais para cursar uma universidade durante a juventude, Nadine dominava proficientemente as formas e convenções da escrita literária, o que lhe proporcionou ser, ainda hoje, uma das escritoras sul-africanas que mais publicou durante a vida. Nixon (1992, p. 9) relembra que, devido ao seu domínio das técnicas narrativas, Nadine considerava a si mesma uma escritora de estilo andrógono, como confessa em uma introdução de sua coletânea *Selected Stories*, publicada em Londres no ano de 1975. Isso porque, em suas narrativas, Gordimer flutuava livremente dentre as mais diversas focalizações e pontos de vistas, por vezes vagando entre narradores e personagens masculinas ou femininas.

Durante toda sua trajetória, Nadine escreveu nove romances, mais de 200 contos e inúmeros ensaios políticos e literários, cujos temas abrangem principalmente a deterioração do social e humano que inundou a África do Sul durante o período do *apartheid*. Suas narrativas são conhecidas mundialmente pelo caráter ativista que reforça a cultura de resistência contra a censura, o racismo e a segregação dominantes naquele espaço. Até o final de sua vida, a escritora acumulou nove títulos de *doutor honoris causa* de universidades espalhadas por toda a Europa.

Percebe-se nas histórias de Gordimer sua aguçada sensibilidade ao descrever a condição subalterna e diminuída dos negros, partindo de uma escrita leve, porém incisiva. Tal fato fez com que a autora fosse mundialmente lida, mas censurada dentro de seu próprio país. Por conta de seu intenso engajamento político e social em denunciar as angústias e dualidades humanas durante um período tão conturbado da história da África do Sul, ex-colônia dos britânicos, as narrativas de Gordimer abrem espaço para serem amplamente analisadas sob a ótica das teorias Pós-Coloniais, em seus mais diversos enfoques. Este artigo, por sua vez, terá como objetivo refletir sobre a transculturação no conto *Not for publication* que, apesar do título sugestivo, foi publicado em 1965 em uma coletânea homônima.

## Transculturização

Em 1940, Fernando Ortiz publica o ensaio *Contrapunto cubano del tabaco y del azúcar*, considerado ainda hoje uma das mais importantes obras da identidade nacional de Cuba. Partindo de seu interesse em compreender a cultura afro-cubana desenraizada do continente africano, o antropólogo se utiliza dos dois principais produtos da economia local, o açúcar e o tabaco, para tecer uma representação dos paradoxos e oposições que perpassavam a organização sociocultural do país. Apesar do tom poético e irreverente das alegorias narradas pelo autor ao contrapor esses dois elementos, o livro apresenta de maneira muito real os problemas da dinâmica de formação econômica e cultural cubana. Além da originalidade com que trata a história econômica de seu país, Ortiz também introduz um novo termo ao vocabulário das ciências humanas: transculturização.

Ao traçar uma linha da formação do povo cubano, Ortiz afirma que o resultado advinha da mescla entre diversos povos indígenas, nativos da região, seguido pela mistura com os europeus até a chegada dos negros africanos. Os choques entre essas diversas culturas nos diferentes períodos históricos são muito mais complexos do que o termo “aculturação” – que estava em voga naquele momento – poderia expressar. Tal como propõe:

(...) as fases do processo de transição de uma cultura a outra, já que este não consiste somente em adquirir um cultura diferente, como sugere o sentido estreito do vocábulo anglo-saxão “aculturação” mas implica também necessariamente a perda ou desligamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma parcial *desculturização*, e, além disso, significa a consequente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados *neoculturização*. (ORTIZ, 2000, p. 90)

Diferentemente de aculturação, que compreenderia apenas imposição da cultura dominante ao indivíduo alterizado, como se uma cultura pudesse ser simplesmente substituída por outra, o termo proposto por Ortiz abarca todo o processo de choque cultural, compreendendo a situação como um fenômeno sempre em movimento. O sociólogo não compreende este fenômeno como um momento de assimilações pacíficas. Ao contrário, trata-se de um processo doloroso de perdas e ganhos para ambas as partes envolvidas. Contudo, Ortiz reconhece que dentro do contexto de construção histórica cubana, os negros foram os maiores prejudicados por conta da condição de extrema vulnerabilidade frente ao sistema escravocrata que os transplantou para fora do continente africano.

Dessa forma, Reis (2012), ao resenhar sobre o tema, comenta que para o autor,

(...) a necessidade do neologismo proposto é vital, pois não há nenhum outro fenômeno de maior transcendência na formação histórico-social do

povo cubano que a mestiçagem, e esta não pode ser entendida sem um conceito teórico que lhe dê sustentação, pois a noção de transculturação ultrapassa a visão limitada de mestiçagem racial, para significar o movimento que subjaz ao encontro de culturas. (REIS, 2012, p. 468)

O conceito de Ortiz passou a ser incorporado por diversas áreas de pesquisa dentro do âmbito dos estudos culturais, sociológicos e literários, sofrendo reapropriações e novas leituras desde então. Exemplo notável disso é a contribuição do uruguaio Ángel Rama em seu artigo *Os processos de transculturação na narrativa latino-americana* (2001), no qual ele se apropria do conceito acima exposto aplicando-o ao campo crítico literário com o intuito de compreender os desacordos e acordos entre o vanguardismo modernista do século XX e o regionalismo.

De acordo com Rama (2001), os regionalistas passaram por três momentos de desenvolvimento literário frente à pressão modernizadora estrangeira. Inicialmente, houve a aceitação das novas formas. Contudo, o que se seguiu foi um momento de recusa e rigidez, causado pelo choque e o intuito de resguardar seus valores. Um terceiro momento culmina na necessidade de sobrevivência, marcado pela integração das novas formas sem recusar-se por inteiro as tradicionais. A este terceiro momento, Rama denominou “plasticidade cultural”, sendo a peça-chave da sua teoria de narrativa de transculturação. Apesar de concordar com a concepção de processo incorporadas por Ortiz, Rama discorda que se trate de fenômeno geometricamente simétrico, no qual o momento de *desculturação parcial* pode, segundo ele, ter diferentes níveis e alcançar diferentes zonas culturais.

Reis (2012) compreende que para Rama, o conceito cunhado por Ortiz “não atende adequadamente nem aos critérios de seleção, nem aos de inventividade, postulados obrigatórios em todos os casos de ‘plasticidade cultural’, uma vez que eles legitimam a energia e a criatividade de uma comunidade” (REIS, 2012, p. 471). Ou seja, Rama, seguindo sua concepção de narrativas de transculturação, defende que a “plasticidade cultural”, fruto do choque entre duas culturas, caracteriza o movimento de *neoculturação* como uma resposta criativa das culturas alterizadas contrapostas ao centro dominante. Não se trata apenas de violência e perdas, mas também de um enriquecimento paradoxal, responsável por transformar a cultura dominada.

Como discorre Reis (2012), o conceito de transculturação, tal qual cunhado por Ortiz e reformulado por Rama, sofre também críticas de diversos teóricos e estudiosos das áreas envolvidas, entre eles Alberto Moireiras, Jhon Beverly e o alemão Friedhelm Schmidt. De acordo com a pesquisadora, as críticas caminham no sentido de que as culturas dominantes também sofrem modificações e reformulações quando postas em contato com as culturas dominadas, além de criticarem aquilo que Rama denomina de transculturação *bem sucedida*, ou seja, quando a cultura dominada se

reformula de tal maneira, a ponto de se inscrever na cultura dominante. Para a estudiosa, “essa posição de Rama sugere um forte posicionamento ideológico, pois implica na aceitação da modernização como uma verdade ideológica e destino do mundo, uma auto sujeição histórica à modernidade eurocêntrica”. (REIS, 2012, p. 483)

Mary Louise Pratt (1999), por sua vez, parte dos pros e contras da concepção conceitual de transculturação discutidas até então, para compreender as modificações que tal fenômeno acarreta ao imaginário europeu. Para tanto, ela se debruça sobre relatos de viagem e cunha um conceito próprio para tratar do espaço onde ocorrem os choques culturais, denominados “zonas de contato”:

(...) uso para me referir ao espaço de encontros coloniais, no qual as pessoas geográfica e historicamente separadas entram em contato umas com as outras e estabelecem relações contínuas, geralmente associadas a circunstâncias de coerção, desigualdade radical e obstinada. Aqui, tomo emprestado o termo “contato” de seu uso em linguística, onde a expressão “linguagem de contato” se refere a linguagens improvisadas que se desenvolvem entre locutores de diferentes línguas nativas que precisam se comunicar entre si de modo consistente, um com o outro, usualmente no âmbito comercial. Tais linguagens surgem como jargões, e são consideradas crioulas quando chegam a ter falantes nativos de seu próprio lugar. Como as sociedades das zonas de contato, tais linguagens são normalmente consideradas caóticas, bárbaras e amorfas. (PRATT, 1999, p. 32)

Partindo desta concepção, Pratt (1999) evidencia o fenômeno da transculturação enquanto um processo de construção identitária subjetiva que se desenrola a partir da interatividade e do confronto entre as partes envolvidas. Compreende a tensão que se estabelece entre colonizadores e colonizados, dominantes e dominados, não como bipolarização e segregação, mas sim “em termos da presença comum, interação, entendimentos e práticas interligadas, frequentemente dentro de relações radicalmente assimétricas de poder”. (PRATT, 1999, p. 32)

Concordâncias e contradições a parte, nos valeremos do termo transculturação em sua amplitude conceitual, para nos referir ao encontro de duas culturas diferentes que interagem no mesmo espaço, provocando reflexões sócio-críticas sobre as tensões e relações de poder que entram em jogo nesse espaço de interatividade cultural e subjetiva, tal qual é despertado pelo conto *Not for publication*, de Nadine Gordimer (1965). A narrativa transparece o espaço de transculturação que envolve os nativos sul-africanos e os brancos descendentes da colonização britânica, cuja convivência resultou em um dos regimes mais cruéis de discriminação racial na história da humanidade.

## O conto<sup>1</sup>

O conto *Not for publication*, de Nadine Gordimer (2004), se passa na África do Sul, mais especificamente em Johannesburgo. Segundo Zanoto *et al* (2010), desde 1884 com a descoberta do ouro na região do Estado do Transvaal, a cidade é considerada o centro econômico do país, o que possibilitou aos britânicos se equilibrarem econômica e politicamente com os bôeres, descendentes dos primeiros holandeses que lá se instalaram. A narrativa, entretanto, se passa já em meados do século XX, período no qual as políticas segregacionistas do *apartheid* se destacavam. O conto é centrado na infância e adolescência de Praise Basetse, uma personagem identificada como atual Primeiro Ministro do Protetorado britânico. Apresenta-se logo de início como um capítulo não publicado e não divulgado de suas biografias oficiais, deixando subentendido a ideia de que trará passagens de sua trajetória não orgulhosamente associadas à sua imagem pública.

Praise era um menino negro que mendigava nas ruas de Johannesburgo junto com seu velho tio, ajudando-o a se desvencilhar dos carros nas ruas e guiando-o para todos os lados, já que o velho “não era totalmente cego mas, sem dúvida, era louco”<sup>2</sup> (GORDIMER, 2004, p. 112). Eles andavam boa parte do dia, mas com o tempo, fixaram-se num lugar próprio, próximos à banca de cadarços e pulseiras de cobre, e entre o perneto e o outro sujeito com bracinho de boneca. Procuravam sempre um lugar ao sol, pois, segundo o garoto, lá as esmolas eram mais fartas. Aprendera quase tudo nas ruas, desde a ler com os pôsteres das bancas de jornais até a enrolar o cigarro de maconha que fumava apenas por diversão, assim como faziam os meninos mais velhos quando não estavam roubando as bolsas das mulheres brancas ou arrumando uma maneira de escapar dos policiais.

Em um dia não muito diferente dos demais, Senhorita Graham-Grigg passa por eles e ao remexer a bolsa em busca de algumas moedas para o chapéu do velho, percebe que eram membros de uma tribo na qual ela própria já se instalara por parte do Protetorado britânico. Apesar de não saber muito bem o idioma dos nativos ela reconheceu a língua na qual o velho murmurava e sentiu-se ainda mais movida à ajudá-los. Compreendeu a recusa inicial do velho em responder suas perguntas, já que um negro nativo como ele enfrentaria muitos problemas com a fiscalização caso fosse descoberto irregular ali naquele território. Mesmo assim, ela conseguiu cuidar dos direitos pensionistas do tio e não teve problemas para adotar Praise, já que ninguém sabia ao certo quem eram seus pais. Ele era, possivelmente, filho de uma das meninas da família.

Já de início o conto nos remete à realidade sul-africana do início do século passado, na qual os negros eram proibidos de andarem por certas ruas e regiões do país. Sabe-se que a segregação foi ainda mais intensa,

<sup>1</sup> O conto *Not for publication*, de Nadine Gordimer (2004), não se encontra traduzido para a língua portuguesa. As citações retiradas dele foram livremente traduzidas pelos autores e os excertos em língua fonte citados em notas de rodapé sempre que necessário.

<sup>2</sup> “His uncle was not really blind, but nearly, and he was certainly mad.” (GORDIMER, 2004, p. 112)

se estendendo para quase todos os ambientes públicos, desde banheiros, meios de transportes, como ônibus, trens, até bibliotecas, praias e parques. Tudo respaldado pela Lei do Passe, na qual o negro era obrigado a carregar consigo uma caderneta dizendo por quais locais poderia andar. Eles podiam ser abordados em qualquer lugar, a qualquer horário, sempre que a fiscalização julgasse necessário.

A senhorita Adelaide Graham-Grigg era londrina, filha de um antigo parlamentar britânico e neta de um bispo. Estava na cidade por parte do Protetorado, apesar de sonhar com a independência sul-africana e acreditar no dia no qual as tribos seriam fortes o suficiente para reunirem todos seus exilados e desenvolverem “seus próprios sistemas democráticos ao invés de resignarem-se ao sistema ocidental”<sup>3</sup> (GORDIMER, 2004, p. 121). O fato de Adelaide ser nascida e educada de acordo com os altos moldes britânicos e ainda assim rebelar-se contra a organização segregacionista que se instalara ao sul da África revela desde o princípio sua identidade transculturada pela vivência em meio aos nativos.

<sup>3</sup> “(...) develop their own tribal democracy instead of taking over the Western pattern.” (GORDIMER, 2004, p. 121)

Ela levou Praise de volta à tribo para morar com ela, lhe deu roupas limpas e o matriculou na escolinha local, ao invés da escola missionária. O menino era brilhante, em pouco tempo já conseguia soletrar perfeitamente, coisa que os garotos de dezesseis ou dezoito anos ainda apresentavam dificuldades. Rapidamente foi transferido da turma de iniciantes para a turma de nível três e, cerca de dezoito meses depois, já havia completado os conteúdos programáticos do nível cinco. A moça se espantava cada vez mais com as habilidades dele, que a esta altura estava apenas um ano atrás da idade média das crianças brancas da cidade, ainda que essas contassem com a vantagem de serem nascidas e criadas em meio a famílias letradas.

Rapidamente a escolinha da tribo não tinha mais nada a oferecer, pois ainda não havia ninguém suficientemente preparado para avançar ao nível seis. Mas a ideia de enviá-lo a uma escola missionária não a agradava. Adelaide não suportava a maneira como os missionários se utilizavam da crucificação de Cristo para condicionarem os africanos aos costumes e normas ocidentais. Ela não partilhava das mesmas convicções e ideologias desses grupos, por isso decidiu que a melhor opção seria a escola do Padre Audry, um anglicano que também não aceitava as diferenças raciais que perpetuavam ao sul da África, “embora as bases de suas recusas muitas vezes divergissem”<sup>4</sup> (GORDIMER, 2004, p. 119)

<sup>4</sup> “(...) however different the bases of their rejection.” (GORDIMER, 2004, p. 119)

Adelaide tinha intenções maiores para o futuro do garoto, como disse ao Padre Audry, ao levá-lo à sua escola: ela não podia deixar que ele viesse a se tornar um sacerdote, pois a tribo precisava dele de volta. Pouquíssimos lá possuíam educação e em poucos anos, quando a independência chegasse, eles precisariam de pessoas instruídas que pudessem governar. Audry aconselhou a senhorita a levá-lo a outra escola, dirigida pelo Padre Chalmon e que contava com um dos mais atualizados sistemas

de ensino da região. Mas Adelaide rebate ferrenha: “Jamais o confiaria àquelas pessoas”, disse espirituosamente, requerendo que ele se lembrasse o que ela pregava quanto aos missionários e o papel que eles desempenhavam na África”<sup>5</sup> (GORDIMER, 2004, p. 121)

Padre Audry então acolhe Praise e também se surpreende com tamanha capacidade do garoto. Ele destacava-se dentre todos, seu inglês era invejável, sua escrita impecável. Praise não era como os outros “garotos africanos de calibre menor, que, pela visível falta de um background cultural, encontravam dificuldade em resolver um exercício conhecido por eles, mas apresentado de forma diferente daquela apresentada nos livros didáticos”<sup>6</sup> (GORDIMER, 2004, p. 127). Praise era bom, esforçado e estudioso. Os padres da escola, juntamente com Adelaide, começaram a sonhar com a possibilidade do primeiro negro sul-africano a entrar para uma universidade inglesa, como Cambridge ou Oxford. Era um triunfo para o garoto, para a escola e para todos os outros considerados inferiores por conta do padrão educacional africano.

Todos apostaram alto no garoto, Padre Audry, Irmão George, Adelaide. Todos se entusiasmaram com as possibilidades e as portas que poderiam ser abertas por Praise. O garoto começou a ser cobrado, pressionado, deveria estudar como nunca houvera antes:

Irmão George sempre o perguntava se ele estava cansado. Mas não estava cansado. Apenas queria ficar com seus livros. Os garotos do dormitório pareciam saber disso, pois nunca mais o chamaram para jogar cartas. Mesmo quando compartilhavam fumaça no banheiro, eles lhe passavam a bituca em silêncio. (...) Ele iria sempre repousar sua bochecha nos livros, sozinho com seus estudos. Era tudo que lhe restara. (GORDIMER, 2004, p. 126)<sup>7</sup>

Praise era bom no que fazia, mas se sentia sozinho, afastado dos outros alunos e colegas da sua idade. A pressão era tamanha, pois todos esperavam que conseguisse uma bolsa na Inglaterra, que entrasse para os Rhodes Scholars, que continuasse surpreendendo. Ele era negro, nativo, mendigo das ruas de Johannesburgo, que com a ajuda e educação proporcionados pela Senhorita Graham-Grigg e pelos padres professores, estava tendo a oportunidade de subverter a posição inferiorizada relegada aos negros em seu próprio país. Ainda que de maneira velada, pois Praise era apenas um jovem, agora no auge dos seus quinze anos, sem amigos ou família, representava o momento de apropriação da cultura ocidental como forma de subversão e resposta ao centro dominante. Mas a pressão foi tão intensa que uma crise histórica se apoderou do garoto, culminando em sua fuga pouco tempo antes dos exames classificatórios.

<sup>5</sup> “I wouldn’t send him to those people’, she said spiritedly, implying that he knew her views on missionaries and their role on Africa.” (GORDIMER, 2004, p. 121)

<sup>6</sup> “(...) African boys of a lesser calibre – the inability, through lack of an assumed cultural background, to perform a piece of work well known to them, once it was presented in a slightly different manner outside one of their own textbooks(...).” (GORDIMER, 2004, p. 127)

<sup>7</sup> “Brother George often asked him if he were tired. But he was not tired. He only wanted to be left with his books. The boys in the hostel seemed to know this; they never asked him to play cards any more, and even when they shared smokes together in the lavatory, they passed him his drag in silence. (...) He would rest his check against the pages of the books, now and then, alone in the study; that was all.” (GORDIMER, 2004, p. 126)

## A África do Sul como *zona de contato e espaço transculturado*

A narrativa de Nadine transparece de maneira nada inocente o contexto de marginalização e hostilidade que perpassavam a vida dos negros. O continente africano desde muito cedo teve seu povo subjugado e suas manifestações culturais violentadas pelo imperialismo europeu. Desde a chegada dos primeiros povoadores brancos a dominação das populações autóctones se deu de maneira brutal e plenamente justificada pela doutrina de salvação e de predestinação, pregada desde sempre pelos povos europeus e reafirmada por seus missionários.

Segundo Ashcroft *et al* (1989, p. 8), existiram três tipos de colônias: as de povoadores, a de sociedades invadidas e as sociedades duplamente invadidas. O continente africano é visto pelos pesquisadores como uma colônia de segundo tipo, na qual o território foi tomado pelos europeus, sua população escravizada e dizimada em seu próprio espaço geográfico, sua língua e cultura colocada em alteridade.

A Bíblia, desde os tempos mais remotos, foi utilizada como alicerce da dominação territorial e cultural dos povos indígenas e africanos. Utilizando-se de sua suposta superioridade intelectual, cultural e espiritual, os europeus se sentiam no dever de levar às essas pessoas a civilização, o progresso, a educação, a religião. Subjugando e obrigando tais sociedades a se organizarem como as suas próprias, a falarem e a orarem como eles mesmos faziam. Nenhum outro tipo de deus, de organização social ou língua era considerada civilizada o bastante. Nenhuma outra forma de arte era considerada, de fato, arte.

Adelaide Graham-Grigg, personagem do conto de Gordimer, compreendia a violência com que a cultura africana era tratada pelos britânicos, mas não percebia que ela fazia o mesmo, ainda que com intenções opostas. Por mais que morasse na tribo, trabalhasse nas plantações com as outras mulheres e acreditasse no potencial de desenvolvimento dos africanos após a independência, ela também repudiava os nativos que não se adequavam aos modelos culturais ocidentais fortemente enraizados em sua percepção. Quando o Padre Audry lhe sugeriu que talvez fosse bom para Praise reatar as relações com sua família, ela rapidamente respondeu: “Eles são horríveis”<sup>8</sup> (GORDIMER, 2004, p. 121)

A família do garoto era nativa de uma das tribos dos entornos de Johannesburgo e, como muitas outras famílias, se viam tentadas a partir para a cidade, o “centro da civilização”. Chegando lá, tinham costumes diferentes, hábitos e rotinas que não podiam se sustentar no “novo” cenário social. Ficavam condicionados a condições de moradias precárias, à saúde deficiente, à alimentação fraca e à educação ainda pior. Tratava-se de pessoas que não tinham condições básicas de manterem uma vida compatível com os valores disseminados pelo modo de viver da cultura ocidental.

<sup>8</sup> “They’re pretty awful.” (GORDIMER, 2004, p. 121)

Adelaide, por sua vez, assume o papel de mãe do garoto e oferece a Praise todas as possibilidades desse modo de vida até então inatingível. Oferece-lhe a oportunidade de ser tão bom quanto uma criança branca da cidade. Mas ser bom naquele contexto significaria dominar bem o inglês, escrever bem e corretamente, ou seja, ser educado e ter um bom progresso de acordo com os conteúdos e conhecimentos disseminados pela metrópole britânica, a fim de conseguir garantir uma vaga em uma universidade inglesa.

Apesar de ter boas intenções e querer apenas o bem do garoto, Adelaide cumpre, em um primeiro momento, a função de levá-lo a luz e o conhecimento acumulado pelas nações europeias, com os moldes culturais europeus, desprezando o conhecimento que já estava presente na tribo e em suas tradições. Com o desenrolar da narrativa, esse papel é gradativamente assumido pelo Padre Audry. Este, além de passar ao garoto os ensinamentos regulares da escola, também lhe ensinou sua religião. De acordo com o texto, Praise cantava no coral da igreja e “aos domingos acompanhava as outras crianças à celebração, apesar da Senhorita Graham-Grigg ter-lhe dito que não era necessário”<sup>9</sup> (GORDIMER, 2004, p. 117). A religião, por meio de elementos como escolas de ensino às crianças e catequização, é um dos instrumentos mais efetivos de imposição cultural. Audry também ensinou o menino a tocar flauta e a escutar música não apenas por diversão ou prazer, mas para que compreendesse os elementos de composição e ritmo. Para isso se valia das melodias de Bach.

Praise aprendia tudo isso com muita rapidez e eficiência, mas não de maneira passiva. Ainda que na sua inocência de criança, ele percebia as relações de poder que se estabeleciam nessa convivência:

Com seu short azul-marinho e camiseta branca que compunha o novo uniforme da escola, entrou Praise porta adentro. A bondade dela e a atenção dele voltados para ele o faiscavam do mesmo jeito que o sol quando ardia contra o cocho onde os bois iam beber água. Segundo a Senhorita Graham-Grigg, Padre Audry tinha vindo da Inglaterra, assim como ela. Eles eram assim, embora, não se parecessem em nada com os outros brancos que o garoto conhecia. Eles estavam justamente sendo ingleses. Mesmo com toda a distância, com todos os 10 mil quilômetros que os separavam daquela terra – era o que dizia seu livro de geografia. (GORDIMER, 2004, p. 121-122)<sup>10</sup>

Podemos compreender toda a ambientação descrita até o momento como a zona de contato entre a cultura inglesa e sul-africana representadas pelas três personagens centrais: Adelaide, Padre Audry e Praise. Ou seja, trata-se de “espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra” (PRATT, 1999, p. 27), pois, apesar de representarem duas culturas opostas, também representam identidades interagentes e transculturadas.

<sup>9</sup> “Though Miss Graham-Grigg had said he need not, he went to church with the children on Sundays.” (GORDIMER, 2004, p. 117)

<sup>10</sup> “Praise entered in the navy blue shorts and white shirt of his new school uniform. The woman’s kindness, the man’s attention, got him in the eyes like the sun striking off the pan where the cattle had been taken to drink. Father Audry came from England, Miss Graham-Grigg had told him, like herself. That was what they were, these two white people who were not like any white people he had seen to. What they were was being English. From far off; six thousand miles from here, as he knew from his geography book.” (GORDIMER, 2004, p. 121-122)

Grande parte do conto é dedicada a narrar como Praise estava sendo educado e preparado para conseguir sua bolsa universitária, passagens estas que podemos associar ao que as teorias conceituais apresentadas anteriormente classificariam como uma *parcial desculturação*, rumo à hibridiz resultante da posterior *neoculturação*. Praise sofre as tensões desse choque cultural e de todo o processo pelo qual está passando. Basta olhar para a descrição das roupas do menino apresentada logo acima: uma criança sul-africana originária de uma das tribos nativas vestindo o uniforme composto de shorts azul-marinho e camiseta branca.

Outra passagem que podemos nos valer para compreender a identidade transculturada do garoto, se refere ao dia no qual Adelaide vai visitá-lo na escola e leva-lhe notícias de seus amigos da tribo, Tebedi, Joseph e os outros, “mas quando ele escutou aqueles nomes, parecia que não conseguia mais se lembrar daquela gente”<sup>11</sup> (GORDIMER, 2004, p. 123), da qual ele fazia parte. Partindo das lembranças difusas, percebemos o desligamento de Praise a sua cultura anterior. Contudo, não se pode afirmar que há um afastamento total, pois como a própria personagem reflete, jamais se esquecerá do tio e da “pequena inclinação que o peso da mão do velho lhe deixara nos ombros”<sup>12</sup> (GORDIMER, 2004, p. 123).

Depreendemos, dessa maneira, que por maior que seja o afastamento de Praise de sua cultura e amigos nativos, ele não a esquecera, apenas a transformara. Ao relembrarmos que este mesmo garoto se tornara no futuro fictício criado pela narrativa um Primeiro Ministro, compreendemos que o contato entre as duas culturas não atingiu seu resultado por conta de uma dinâmica aditiva, sendo uma cultura adicionada à outra, mas ambas transfiguraram-se em algo novo, diferente do que existia anteriormente.

Embora haja esse embate em que culturas díspares entram em uma relação de poder e sejam colocadas de forma desigual, não é apenas a identidade marginalizada que sofre modificações. A própria Adelaide é resultado do processo e do espaço transcultural no qual está inserida. Trata-se de uma personagem britânica, criada segundo os moldes e convenções europeias, cuja identidade se encontra transformada pelo contexto cultural e segregacionista sul-africano. Em várias passagens, Praise pode ser observado tentando compreender o comportamento paradoxal da moça, pois

Embora nunca houvesse conhecido outra mulher branca antes, a não ser aquelas que passavam apressadas pelas ruas em saltos-alto, ele não acreditava que todas as brancas fossem como ela. De acordo com tudo que havia visto sobre os brancos, com seus carros, muito dinheiro, sempre distantes, ele ficava confuso com tudo o que ela fazia por ele. Ela se parecia com eles, com olhos azuis, cabelos loiros, a pele que era não de uma cor, mas várias: por vezes morena onde o sol queimava ou vermelha quando corava. Mas ela morava na tribo, dirigia para o Chefe e, algumas vezes, dormia fora

<sup>11</sup> “(...) but when he heard their names they seemed to belong to people he couldn't see in his mind.” (GORDIMER, 2004, p. 123)

<sup>12</sup> “(...) he had never grown out of the slight stoop of the left shoulder where the weight of the old man's hand had impressed the young bone.” (GORDIMER, 2004, p. 123)

com as outras mulheres durante as colheitas de milho, distantes da vila. Ele não sabia por que ela o trouxera ou porque era tão amável com ele. Mas ele não podia perguntar-lhe tais coisas, não podia perguntar-lhe porque ela saía e ia dormir nas plantações com as outras mulheres, sendo que ela tinha um gramofone e uma adorável lamparina a gás em seu quarto, a qual ele já tivera a oportunidade de consertar certa vez. (GORDIMER, 2004, p. 118)<sup>13</sup>

Mesmo em sua inocência de criança, Praise percebe as discordâncias entre Adelaide e os demais brancos. Assim como a personagem do garoto, a personagem da moça também não é totalmente desligada de sua cultura anterior, mas é transformada pelo contato de ambas:

Ele (Padre Audry) estava cansado e o esforço para se manter acordado era tamanho, que seu rosto por vezes se contorcia em caretas de concentração enquanto falava com a senhorita Graham-Grigg. Mesmo assim, ela sentia, internamente, um enorme desconforto em sua companhia. Tudo nele era muito certo, muito bem feito. Nela nem tudo. Tinha penas trinta e seis anos, mas nunca tivera aparência jovial. Seus olhos brilhavam como os olhos de uma jovem, mas suas mãos e pés tinham unhas grosseiras, que carregavam a tensão e o sofrimento de extremidades corporais nunca antes bem cuidadas: ela percebia isso e sabia que os distinguiriam sempre. (GORDIMER, 2004, p. 120)<sup>14</sup>

A personagem de Audry, entretanto, constrói-se enquanto alegoria de uma identidade endurecida em sua tradição de cultura dominante e, portanto, menos afetada que as demais. Sabe-se que a personagem não era conivente com as políticas segregacionistas do sul da África, mas sua aparência e comportamento não são afetados pela presença e convivência na zona de contato como as demais personagens, bem como não o é sua posição sacra de líder religioso. Os traços fortes e o porte galante do padre anglicano são mantidos pela imponência da batina negra e pelo peso do terço de madeira carregado à cintura.

A zona de contato onde as três personagens principais circulam acaba por construir cada uma delas a partir da interação e do relacionamento que estabelecem entre si. Tal relacionamento, entretanto, é controlado por relações hierárquicas e assimétricas de poder, as quais limitam e regulam o grau de envolvimento e as consequentes marcas transculturais presentes em cada momento do processo, causando tensões e coerções visíveis para cada uma das partes envolvidas.

Contudo, quem mais sofre o impacto desse choque de culturas é o próprio Praise, cuja posição de protegido e ao mesmo tempo agente, tem de aprender a contrabalançar tensões e repressões trazidas à tona pelo jogo interacional presente na trama. Quando Adelaide o adota, tudo se faz novo e interessante, como a nova escola, a nova cuidadora, as novas roupas, o novo cheiro. Contudo, conforme o garoto vai sendo envolvido pelas

<sup>13</sup> “Although he had never known any White women before except as high-heeled shoes passing quickly in the street, he did not think that all white women must be like her; in the light of what he had seen white people, in their cars, their wealth, their distance, to be, he understood nothing that she did. She looked like them, with her blue eyes, blonde hair, and the skin that was not one colour but many: brown where the sun burned it, red when she blushed – but she lived in the Chief’s house, drove him in his car, and sometimes slept out in the fields with the women when they were harvesting kaffircorn far from the village. He did not know why she had brought him there, or why she should be kind to him. But he could not ask her, any more than he would have asked her why she went out and slept in the fields when she had a gramophone and a lovely gas lamp (he had been able to repair it for her) in her room.” (GORDIMER, 2004, p. 118)

<sup>14</sup> “He was tired and closed his eyes in a grimace straining at concentration when he talk to her, yet in spite of this, she felt the dimness of the candle of her being within his radius. Everything was right with him; nothing was quite right with her. She was only thirty-six but she had never looked any younger. Her eyes were the bright shy eyes of a young woman, but her feet and hands with their ridged nails had the look of tension and suffering of extremities that would never caress: she saw it, she saw it, she knew in his presence that they were deprived forever.” (GORDIMER, 2004, p. 120)

situações, medos e receios vão surgindo. Primeiro, o ritual de iniciação da tribo lhe tira o sossego: não sabe como contar a Senhorita Graham-Grigg sobre ele, talvez o chefe lhe conte, talvez as mulheres com quem ela ia para colheita. Mas e se contassem, teria ele que abandonar a nova vida na escola do Padre Audry para participar junto com Tebedi, Joseph e os outros? Como se não bastasse, havia ainda a cobrança de todos à sua volta para que fosse sempre melhor, e conseguisse a bolsa de estudos na Inglaterra. E se não conseguisse, qual seria a reação do Padre Audry, do Irmão George e da Senhorita Graham-Grigg?

A fuga do menino ao final da narrativa representa não apenas seu medo do fracasso futuro, mas também seu medo do retrocesso. Tratava-se de um garoto negro que havia experimentado uma nova realidade, cuja permanência naquele círculo, ao que tudo indicava, dependia de ser sempre o melhor. A transculturação ocorreu, portanto, exatamente como o visto anteriormente: a tentativa da tradição em sobreviver a uma cultura dominante, que tenta destruí-la, ambas formando uma terceira cultura, híbrida das duas formas anteriores.

### **Amarrações e considerações finais**

Paul Gilroy, em sua obra *O Atlântico Negro* (2001), cria uma alegoria entre a identidade negra e “a imagem do navio”, enquanto “sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento” (GILROY, 2001, p. 38). Para o estudioso, a identidade do negro não é nunca homogênea, nem mesmo fixa ou presa a um espaço geográfico único, visto que desde os primórdios das expansões marítimas europeias ela se transforma a partir das trocas culturais feitas por meio do Atlântico, num movimento contínuo de idas e vindas, modificando-se e sendo modificada.

A partir da reflexão sobre o conto de Nadine Gordimer, compreendemos que as zonas de contato onde ocorrem o fenômeno de transculturação se dão muito enfaticamente no próprio solo africano. Percebemos claramente que o Atlântico não apenas é rota de ida dos negros para os outros continentes, como também é rota de vinda dos britânicos para a África do Sul, resultando em identidades complexamente heterogêneas devido às constantes tensões provocadas pelos encontros entre culturas tão diferentes.

Contudo, relações de poder controlam e manipulam tais interações, limitando em maior ou menor grau o envolvimento e o distanciamento, bem como a aceitação e a recusa das diversas partes envolvidas no processo transcultural. Não se trata portanto, de trocas simétricas, muito menos passivas. As personagens de Nadine transparecem quão perturbadores e conflituosos tais processos podem ser, bem como evidenciam os problemas sociais e as divergências políticas geradas por tais impasses no contexto sul-africano.

## Referências

ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. **The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures**. London: Routledge, 1989.

GILROY, P. **O Atlântico Negro**. São paulo: Ed. 34, 2001, p. 33-100.

GORDIMER, N. **Burger's Daughter**. London: Penguin Books, 1979.

\_\_\_\_\_. **Not for publication**. In: BONNICI, T. (org.). *Short Stories: an anthology for undergraduates*. Maringá: Eduem, 2004.

NIXON, R. Nadine Gordimer. In: **British Writers: Supplement 2**. New York: Ed. George Stade, 1992.

ORTIZ, F. **Contraponto cubano do tabaco e do açúcar**. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

PRATT, M. L. **Os olhos do império**. Bauru: USC, 1999, p. 23-38.

RAMA, A. Literatura e Cultura na América Latina. In: AGUIAR, F.; VASCONCELOS, S. G. T. (org.). **Ensaio Latino-americanos**. São Paulo: Ed. USP, 2001.

REIS, L. F. Transculturação e transculturação narrativa. In: FIGUEIREDO, E. (org.) **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2012.

ZANOTO, D. S.; GARCIA, J.; BECK, J. O.; QUINSANI, R. H. África meridional inglesa: das estruturas coloniais ao desenvolvimento econômico, político e social no século XX. In: **Revista Historiador**. n. 03. Dez./2010. Disponível em: <<http://historialivre.com/revistahistoriador>>. Acesso em: 02 set. 2014.

Enviado: 30/11/2014

Aprovado: 03/02/2015

## Mene, de *Sozaboy: A novel in rotten English* e a protagonista de *Home, Sweet Home*: O viés da escrita política e socialmente engajada de Ken Saro-Wiwa

### Mene, by *Sozaboy: A novel in rotten English* and the protagonist of *Home, Sweet Home*: The bias of the politic and socially engaged written by Ken Saro-Wiwa

**Celina de Oliveira Barbosa GOMES\***

UEL – PR

**Ângela Lamas RODRIGUES\*\***

UEL – PR

**Resumo:** Ao contemplar a obra do escritor nigeriano Ken Saro-Wiwa é inevitável deparar-se com um tom fortemente engajado que prima pela denúncia da opressão das minorias do Delta do Níger, em especial a do povo Ogoni. Suas obras tratam de diferentes maneiras desta questão, enfocando, por meio de personagens-chave os problemas mais significativos e críticos, determinantes da estagnação social destas comunidades. No entanto, é em *Sozaboy: a novel in rotten English* e em *Home, Sweet Home* que a elucidação dos conflitos das minorias étnicas e das populações carentes da Nigéria será realizada. Isto porque, aqui, o autor se valerá do ponto de vista e da voz de seus protagonistas para falar por meio deles e expressar suas denúncias de um país marcado pela falência da liderança e pelas desigualdades étnicas. Este trabalho objetivou mostrar, então, como a política e a literatura se associam na escrita saro-wiwana e como esta produção é representativa de um discurso próprio do autor. Para isso, foram contemplados autores como Na’Allah (1998), North (2001), Comfort (2002), Cox (2013) e outros.

**Palavras-chave:** Política. Literatura. Saro-Wiwa. Escrita engajada. Povo Ogoni.

**Abstract:** In contemplating the work of Nigerian writer Ken Saro-Wiwa is inevitable encounter a heavily engaged tone that press by denouncing oppression of minorities in the Niger Delta, particularly the Ogoni people. His works deal with different ways of this issue, focusing through the key-figures the most significant and critical issues, determinants of social stagnation of these communities. However, it is in *Sozaboy: a novel in rotten English* and *Home, Sweet Home* to the understanding of conflicts of ethnic minorities and poor people of Nigeria will be held. This is because, here, the author will make use of point of view and voice of its protagonists to talk through them and express their complaints in a country marked by the failure of leadership and the ethnic inequalities. This paper we

\* Mestranda em Estudos Literários – Literatura Africana de Língua Inglesa. celinalua@hotmail.com

\*\* Pós-doutorado pelo Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo. Professora Adjunta da Universidade Estadual de Londrina.

show then how politics and literature are associated in saro-wiwana writing and how this production is representative of an author's own speech. For this purpose, the authors have been contemplated as Na'Allah (1998), North (2001), Comfort (2002), Cox (2013) and others.

**Keywords:** Politics. Literature. Saro-Wiwa. Written engaged. Ogoni people.

## Introdução

Ao comparar-se a história de vida de Ken Saro-Wiwa com sua produção literária, chega-se a uma conclusão apresentada em proposição apontada por North (2001, p.96): “Saro-Wiwa não foi morto por sua escrita, mas por sua atuação como ativista ecológico e político. Segundo o professor, seus escritos tinham relevância, pois se acomodavam convenientemente no contexto de sua produção e davam voz, cor e forma à sua luta.”

Segundo Comfort (2002, p.232), pelas diferentes produções de Ken Saro-Wiwa, ele caracterizava-se como participante na criação de uma cultura popular para a classe média urbana que rejeitava/rejeita a revalorização da cultura dita tradicional, a qual, potencialmente, poderia tornar-se dominante no futuro na literatura africana. Sua influência intelectual, segundo este autor, começava a tornar-se expressiva, não obstante a contradição que se assentava entre a recusa de uma romancização folclórica do mote nigeriano e uma enfática defesa da causa Ogoni.

O autor não se autodenominava como socialista (como se poderia dizer, de acordo com Comfort (2002, p.232), de escritores como Ngugi wa Thiong'o e Wole Soyinka), mesmo seu pensamento contendo poderosas críticas ao capital global. No entanto, sua política era transicional, pragmática e, às vezes, contraditória, pautando-se, nas esferas nacional e internacional, na defesa da causa Ogoni. Questionando-se em que tipo de nação estava vivendo, Saro-Wiwa denunciava em seus textos a perda da autodeterminação e da autonomia nigerianas, da identidade nacional e da falência da liderança governamental, que ao invés de proteger, subjugava as massas.

Em sua ação pelas minorias, propunha um reexame do perfil de país em que a Nigéria estava se convertendo e no tipo de pátria que ela desejava ser. Esta reflexão do escritor ia diretamente ao encontro da luta Ogoni. Ao sugerir uma avaliação da situação da atual Nigéria, o ativista chamava a atenção para a necessidade de reflexão sobre a exclusão do desenvolvimento e no empobrecimento desta minoria étnica (NORTH, 2001, p.98). E a ferramenta que utiliza para requerer esta preocupação coletiva é a literatura, através, entre outras produções, de dois de seus mais famosos escritos, o romance *Sozaboy: a novel in rotten English* e o conto *Home, Sweet Home*, da obra *A Forest of Flowers*.

## Mene, de Sozaboy e a Protagonista de *Home, Sweet Home*: porta-vozes saro-wiwianos da insubordinação étnica

Mene, o protagonista da narrativa antiguerra de Saro-Wiwa, é um jovem Ogoni e é por sua perspectiva – inicialmente ingênua e posteriormente desalienada pela crueldade da guerra – que se poderá perceber como o escritor revelará as atrocidades que são cometidas nas diferentes comunidades desta etnia.

A obra saro-wiwiana apresenta o modo como o conflito armado influenciou a vida de diferentes vilarejos distribuídos ao longo do Delta do Níger. Vai mostrar como os efeitos da guerra adulteraram não só os aspectos físicos, mas principalmente identitários de muitos dos indivíduos Ogoni, a exemplo do que ocorrera com seu protagonista, o chamado Sozaboy. O confronto na obra não é localizado, tampouco são identificados seus executores e isto acontece por dois motivos principais: tanto para dar o tom de universalidade do prélio, atestando os diferentes embates e os diferentes inimigos contra os quais os Ogoni deveriam lutar; quanto para sugerir que os oponentes deste povo poderiam ser o secessionistas da Biafra e mesmo o Estado Federal Nigeriano, impulsionador das maiorias étnicas. Evidências de que este perfil de inimigo é confuso para Sozaboy podem ser consideradas no seguinte excerto:

[...] E estas pessoas que eles estão chamando de ‘inimigo’ o tempo todo. Como o inimigo pode me dar comida, injetar-me remédio até que eu fique bem, dar-me automóvel para eu dirigir, mesmo sem eu ter habilitação, dar-me um bom uniforme e um rifle fantástico. Então, eu sou um tolo por todo este tempo em que estou querendo para matar este inimigo!<sup>1</sup> (SARO-WIWA, 1985, p.126) [tradução nossa].

A incompreensão da natureza real do conflito, muitas vezes demonstrada em passagens como: “Então, por que estamos nós lutando?”<sup>2</sup> (SARO-WIWA, 1985, p.90) [tradução nossa], sugere o teor neocolonial do enfrentamento e das relações de poder estabelecidas pela e com a Nigéria. Esta ação neocolonial visa, como supracitado, não só dizimar as instâncias naturais de Dukana, cenário principal da narrativa, mas descaracterizar a essência de suas populações, seduzindo-as com as possibilidades oferecidas pela aparente modernidade e evolução supostamente advindas com a guerra. Quando Mene vê a possibilidade de tornar-se um soza, ou seja, um soldado, contempla uma alternativa de ascensão social e de melhoria de vida para si e para os seus. Mas além de acreditar em uma mudança em seu *status* social, tem a certeza de que abrindo mão de sua atual identidade para tornar-se um “sozaboy” vai inserir-se no universo daqueles que mandam, que ditam as regras e que, de alguma forma, oprimem.

Por mais que não deseje proceder como estes sujeitos, no que se refere à subjugação de seus pares, Mene almeja o mesmo respeito e a mesma

<sup>1</sup> “[...] And na these people they are calling ‘enemy’ all the time. How enemy will give me chop, chook me medicine till I well, give me motor to drive without I no get licence, give me fine fine uniform and then very fantastic rifle. So I am a fool all this time that I am wanting to kill this enemy!”. (SARO-WIWA, 1985, p.126).

<sup>2</sup> “Then why are we fighting then?” (SARO-WIWA, 1985, p.90).

deferência que eles recebem. Este tratamento especial é dado em função do título e da farda que vestem. No entanto, o que o jovem e muitos outros como ele não percebem é que ao esvaziar-se de suas configurações comunitárias, ao não desejar mais ser chamado por seu nome e sim por Sozaboy, adere e aceita um rótulo que justamente rouba-lhe a identidade. Este rótulo despersonaliza-lhe e o configura como só mais um entre tantos outros soldados. Isto é profundamente trágico quando se considera a colocação de Seiyifa Koroye citada por North (2001, p. 105). Segundo Koroye, “Mene” significa “rei” em Khana e ao abrir mão de seu nome, o protagonista também abdica de um poder real, legitimado por sua identidade Ogoni e, por conseguinte, nigeriana, de empreender as mudanças necessárias para defender sua terra e a soberania de sua gente. Ao preferir sua designação cultural, Mene renuncia ao prestígio em sua própria sociedade pela falsa promessa de poder em um lugar qualquer, recebendo em troca, na verdade, somente a subserviência e a humilhação.

Ao finalizar sua narrativa, Mene não é nem mais rei, nem mais soldado. É agora um fantasma, um homem que representa a morte em uma comunidade que está totalmente afundada na miséria, na fome e na pestilência, consequências do conflito armado. Em um lugar em que poderia ser o agente da transformação e da evolução, o jovem agora é visto como um mau presságio, uma influência ruim que só traz desgraças. Isto porque sua partida coincidiu com a guerra, com os roubos e com as epidemias que assolaram a cidade de Dukana e as de seu entorno. E, além disso, ao regressar para casa em busca de sua família, Mene era encarado pelas pessoas como uma espécie de morto-vivo, uma alma sem descanso que, enfurecida pela perda da esposa e da mãe, puniria a comunidade com tragédias. Este temor se tornou mais forte, pois logo após o retorno de Sozaboy, diferentes casos de varíola começaram a manifestar-se na cidade e muitos de seus habitantes morreram (NORTH, 2001, p.105).

A aniquilação da identidade de Mene é sintomática da própria situação dos Ogoni. Mesmo isolado, representa as minorias étnicas que perderam sua especificidade, sua representação, como ocorreu com esta etnia no contexto neocolonial. Os Ogoni tiveram sua representatividade dissolvida no conflito entre a Nigéria e a Biafra. A fome e a pestilência que oprimiu estas populações iniciaram-se quando sua representação e soberania foram subjugadas pelo poder colonial. Esta é uma situação chocante quando são consideradas as especificidades deste povo. A etnia contava com cerca de quinhentos mil membros, distribuídos em seis reinos. Nestas localidades, entre outras manifestações linguísticas, quatro línguas eram faladas majoritariamente, dentre elas o Khana e o inglês, como visto no capítulo anterior (COMFORT, 2002, p.232).

Quanto à indefinição do inimigo, não importava o lado para o qual Sozaboy estava lutando; um funcionava como espelho do outro na

degradação destes habitantes. E este espelho do terror refletia ainda os conflitos e desmandos da era colonial, configurando-se agora em uma irônica representação do neocolonialismo.

A narrativa antiguerra de Ken Saro-Wiwa sugere, portanto, um modelo de comunidade sintética, coesa, a exemplo de outras comunidades afetadas pela guerra. E neste modelo, aparentes antagonismos se apresentam, como o do desejo de uma etnia Ogoni independente e, ao mesmo tempo, da necessidade da integração destas populações a outros grupos como forma de encontrar resistência conta o poder estatal subserviente ao mando estrangeiro e mesmo contra a opressão dos grupos maiores.

No conto *Home, Sweet Home*, apresenta-se o narrador feminino de Ken Saro-Wiwa, que é expressivamente marcado pelo o “empoderamento” de seu discurso e a delação das mazelas políticas e sociais de sua comunidade. Esta é uma forma peculiar que o autor utiliza, inclusive, para desconstruir certos paradigmas de gênero que tolhem a fala à mulher, inclusive, em sua comunidade. Estes mesmos modelos de subordinação feminina serão, a propósito, criticados por Saro-Wiwa pela ilustração que o escritor faz da figura de Sira, a melhor amiga da protagonista. Sira é uma moça de idade similar, mas que permaneceu em Dukana, ambiente também do *Sozaboy*, é recebeu toda carga de arcaísmos culturais e sociais daquela comunidade. Teve vários filhos, por ordem dos pais que acreditavam na função reprodutora da mulher e na continuação da descendência e, por isso, não pode concluir os estudos, como se vê no excerto:

Ela [Sira] não tinha sido capaz de completar a escola elementar, embora fosse uma garota brilhante. Ela disse que a mãe não pode pagar as taxas. Mas era apenas uma desculpa. **Seus pais queriam que ela tivesse filhos, procriasse para que a família não terminasse. E ela tinha que lhes obedecer. Ela não se casou e seus quatro filhos eram de quatro homens diferentes. Eu suspeito que sua quinta gravidez era de um quinto homem.** (SARO-WIWA, 1986, p.9). [tradução e grifo nossos].

A protagonista de *Home, Sweet Home* irá receber influxos acadêmicos ocidentais, em uma conjuntura pós-colonial, retornando posteriormente à sua terra e reagindo frente à postura dos sujeitos femininos, seus pares. Sua reação, no entanto, não será de rechaço, mas de acolhimento, de pacto, de desejo de integração e luta pela evolução daqueles habitantes, membros também da etnia Ogoni, que foram subjugados por aquela mesma força ocidental e pelas maiorias étnicas.

*Home, Sweet Home* tratará da conscientização do isolamento em que vivem em Dukana e dos privilégios da “iluminação”, advindos de estudos e viagens. Como ocorre com o protagonista de *Sozaboy* a personagem desta narrativa também se sentirá impelida a sair de um processo de entorpecimento natural à sua comunidade. E esta libertação só será possível porque ela “se retirará” propriamente desta atmosfera.

Segundo Okereke (2000, p. 123) citado por Na’Allah (1998), esta visada feminina empreendida por Ken Saro-Wiwa na concepção, especialmente, das primeiras histórias de *A Forest of Flowers* (“Home, Sweet Home”, “Love Song of a Housewife”, “The Divorce”, “Night Ride” e “A Caring Men” (na segunda parte)), propõe uma intersecção com a construção do gênero masculino. Sugere uma observação de como ele se relaciona com o feminino na determinação de relações sociais de poder, inclusive, dentro do próprio casamento. Esta apropriação de posturas sentimentais de ambos os gêneros, na narração de uma experiência feminina, reflete o ponto de vista de Bakhtin sobre a consciência como um terreno de diferentes caminhos para apreender o mundo ((CLARK e HOLQUIST, 1984) citado por NA’ALLAH (1998)).

A consciência feminina nas histórias saro-wiwianas é imbuída de sabedoria e de uma sutil capacidade de ironia, a qual emprega em seus comentários sobre a população e sobre o governo. O narrador não é nomeado, mas é informado no texto, demonstrando pensamentos analíticos. Esta posição tomada por uma consciência de mulher e de jovem busca orientar e nutrir as jovens mentes como a dela em Dukana, mobilizando-as, potencialmente, para a mudança. Dando voz a uma consciência feminina para narrar o conto de abertura de sua coletânea, esta cravejada de inflexões políticas, Ken Saro-Wiwa empodera a mulher para articular-se em um espaço definido por um código tradicional masculino (NA’ALLAH (1998)).

O narrador feminino coletiviza, em sua história, tanto a narrativa da população de Dukana (mulheres e homens), quanto a narrativa de gênero de seu sexo. Ambos os enfoques se interseccionam, expressando a situação comum de opressão e dominação. Acerca da população, a abordagem se dá pela depravação de algumas pessoas e pelo sofrimento de outras pela atuação dos produtores de petróleo. Há uma identificação – solidária - da consciência narrativa com o povo, este submetido, por sua ignorância e pobreza, pelas forças predadoras de exploração vindas de fora.

A inominada personagem sabe de sua responsabilidade como esclarecedora das mentes entre a população explorada. Também é consciente da dupla deficiência em que seu povo vive: a que se refere às configurações de gênero e a que se atrela à falta de informação, deixando-os suscetíveis (e a sua terra) à ação dos predadores econômicos desejosos dela (NA’ALLAH (1998)). Esta assertiva acerca do gênero vai ao encontro ao que Bonnici (2009, p.266) atesta ao dizer que “se o homem foi colonizado, a mulher, nas sociedades pós-coloniais, foi duplamente colonizada.” Tomando a posição de uma consciência feminina, Saro-Wiwa intertextualiza a narrativa com a impotência da minoria da população Ogoni, abusada na captação de suas reservas ambientais e de óleo. O texto remete à sua luta pela sobrevivência contra o peso monstruoso do capital estrangeiro, tal qual o faz a personagem, na tentativa de revelação das capacidades e tentativas de resistência de seu gênero, entre outras lutas.

A construção da perspectiva feminina sobre normas culturais que privilegiam o masculino demonstra uma tentativa de Ken Saro-Wiwa em engajar a sociedade em um discurso sobre a mudança. Esta mensagem estrutura-se em uma base humanitária e harmônica, buscando promover melhor o relacionamento entre mulheres e homens, no intuito de suscitar, de fato, uma transformação (OKEREKE, 2000, p. 134 citado por NA'ALLAH(1998)).

### **A opressão dos Ogoni pelas maiorias étnicas**

Quando se fala de uma resistência à subjugação por etnias dominantes, se procede a uma discussão que se justifica pela exacerbada tensão entre diferenças étnicas que a independência nigeriana provocou no ano de 1960. Segundo Saro-Wiwa (1992, p.25), grande parte da destruição das populações Ogoni e de outros coletivos menores se deu com a estruturação política da nação em três grandes regiões dominadas pelos grupos majoritários Haussá e Fula, Iorubá e Igbo. Como possuíam maior representatividade, estes grupos determinavam as regras de exploração de territórios, apoiados pelo governo e se valiam, segundo Saro-Wiwa (1992, p.26), da fragilidade das minorias para estabelecer suas determinações, já que entre elas havia divergência de línguas, culturas e objetivos. Como forma de defender seus direitos e assegurar sua autonomia, cada um destes grupos menores se posicionou contra a força das grandes etnias, buscando obter o poder estatal. No tocante aos Ogoni, estes eram favoráveis à criação do Estado de Rivers e da designação de um representante desta congregação para o poder. No entanto e como era de se esperar em função das tímidas possibilidades das minorias em relação aos seus oponentes, a disputa pelo mando ficou entre as três maiores etnias. Após violentas disputas entre elas, das quais resultaram vários assassinatos de líderes e demais membros da etnia Igbo, esta acusada de etnocentrismo por ter o maior número de representantes no poder, a organização da nação em federação se dissipou e o caos tomou conta da situação. Por outro lado, as minorias étnicas sugeriram a continuidade da existência do país e recomendaram a reestruturação política da nação em estados. O requerimento dos pequenos coletivos foi aceito, mas os Igbo, sob a liderança do Coronel Odumegwu Ojukwu não acolheram a proposta e deflagraram uma rebelião separando-se da federação. Declararam então a república da Biafra, no leste da Nigéria. Como se poderia supor, os grupos localizados nesta região, dentre eles, as comunidades Ogoni, ficariam na linha de fogo entre as forças federais nigerianas e estes chamados rebeldes da Biafra. Além disso, como forma de punir os habitantes do Delta do Níger, região em questão, o Coronel Odumegwu Ojukwu passou a oprimir significativamente estes indivíduos. Suas populações eram tidas como escravas e servas de uma força que as coibia pelo horror e pela desumanidade de um líder intransigente e egoísta (SARO-WIWA, 1992, p.27).

Ainda segundo Saro-Wiwa (1992, p.28), ao final de seu propósito de criação de uma nova república, o Coronel Ojukwu já contava com cerca de vinte unidades provinciais e outras divisões administrativas, mas este não era seu objetivo primeiro. O militar almejava o controle de exploração do petróleo no Delta, mas precisamente nas terras Ogoni. Tinha a certeza de que se detivesse o poder sobre os recursos advindos da captação do mineral, poderia ampliar suas fronteiras e, principalmente, sua força. Mas esta era a mesma meta do atual mandatário do Estado Federal Nigeriano. E foi por isso que ambos os lados travaram uma guerra pelos domínios do território, o que vitimou sobremaneira, de forma cruel e desumana, as populações desta localidade, dentre elas os Ogoni, os habitantes de Dukana, por exemplo. Para que o objetivo de qualquer um dos combatentes se cumprisse, estas minorias careciam ser exterminadas, por configuravam um empecilho, sobretudo, quando ofereciam resistência. Foi por isso que estratégias de cooptação de suas lideranças, como visto pela corrupção do Chief Birabee, por exemplo, e do apagamento de sua identidade cultural, como protagonizado por Mene, tornaram-se alternativas para ruir internamente o que as bombas e balas não conseguiam destruir.

Neste intento genocida, cerca de trinta mil membros Ogoni morreram na guerra. E, para o autor de *Sozaboy* e de *Home, Sweet Home*, vinte anos após a barbárie, a Nigéria parece não relegar a importância necessária à etnia, como se esta não fizesse parte da miscelânea cultural do país.

Saro-Wiwa (1992, p. 42) ainda sugere que a dizimação dos Ogoni teria sido providencial, já que suas terras ficariam assim livres para a exploração (SARO-WIWA, 1992, p.43). O desabafo de Saro-Wiwa encontra respaldo nas conclusões de Cox (2013, p.38) [tradução nossa]. O teórico diz que: “[...] Petróleo e gás vão parar de mão em mão com estados corruptos, forças policiais assassinas, juízes que fazem o que elas diziam para fazer e uma mídia comprada”<sup>3</sup>. E é nesta perspectiva que ele vai produzir o seu *Sozaboy*, mecanismo de crítica à guerra que exterminou grande parte das populações do Delta do Níger, e *Home, Sweet Home*, espelho da pobreza e estagnação nigeriana. Como obras literárias, os escritos poderiam/poderão carregar, por tempo indeterminado, uma mensagem de transformação – esta que se faz urgente pela desalienação - de sua situação frente à força dos grupos de maior representatividade e mesmo do Estado Federal da Nigéria, este, segundo ele corrupto. Para Cox (2013, p.38), por exemplo, ao permanecerem em suas próprias terras e lutando por sua existência futura, as comunidades mostrariam extraordinária coragem em face desta intimidação, além de grande generosidade – leia-se companheirismo – através de batalhas similares em qualquer lugar.

Esta seria uma visão poética de como estes povos *deveriam* viver e uma clara perspectiva das realidades, não apenas de poder, mas de períodos de tempo no qual se deveria pensar em querer ver as futuras gerações,

<sup>3</sup> “Oil and gas go hand in hand with corrupt states, thuggish police forces, judges who do what they are told and a bought media.” (COX, 2013, p.38).

netos e não simplesmente contas bancárias. Em outras palavras, o teórico corrobora a chamada para o despertar e para a ação perpetrada por Saro-Wiwa, de maneira que todos possam, no futuro, contemplar uma vida mais digna e salutar; adverte para que não se deixem seduzir pelo aparelho neocolonial e nem tampouco se deixem abater pela ação bélica em suas comunidades, sugerindo moldes similares ao de *Sozaboy* e de *Home, Sweet Home* no que tange à necessidade de se ter uma sociedade coesa e coerente com seus próprios princípios (COX, 2013, p.38).

Segundo Garuba (1998, p.230):

Em seus vários discursos, escritos e outras atividades, Ken Saro-Wiwa procurou desenhar discursivamente a atenção para as realidades do lento genocídio do povo Ogoni e a degradação de seu ambiente, porque ele reconheceu que o fato da inabilidade das populações Ogoni para representar-se a si mesmas tem feito sua situação mais trágica e suas circunstâncias mais desanimadoras. A missão dele, portanto, era dar voz aos silenciados, à minoria marginalizada que não estava sendo apenas fisicamente dizimada como pessoas, mas que tinha sido também, representativamente, apagada da consciência nacional e internacional.<sup>4</sup> (GARUBA, 1998, p.230) [tradução nossa].

Para tanto, é tomado o ponto de vista do jovem Mene e da Protagonista inominada de *Home, Sweet Home*, que funcionarão como representantes de todos os Ogoni. Eles simbolizarão aqui este processo de utopia (e porta-voz do próprio Saro-Wiwa), conseqüente desalienação e desejo de libertação do opressor [da guerra, da ignorância e da subordinação, no caso] enquanto membro das minorias étnicas.

## Considerações finais

Como já demonstrou em diferentes trabalhos e pela vida de lutas e intensa produção bibliográfica engajada, porém, não menos literária, a política e a literatura sempre andaram juntas nos escritos de Ken Saro-Wiwa. E a temática de seus textos não era outra senão a luta pela insubordinação do povo Ogoni, das minorias étnicas e a manutenção da integridade ambiental. Foram estas as questões que o sentenciaram a morte por enforcamento, mas que, apesar disso, deixaram marcado seu nome na história da defesa ambiental e na literatura africana de expressão inglesa, de modo geral.

Em *Sozaboy: a novel in rotten English* e em *Home, Sweet Home* Ken Saro-Wiwa utiliza a voz e olhar de seus protagonistas para evidenciar as questões de degradação ambiental, cultural, social e a falência de liderança que assola a cidade de Dukana, mas que é sintomática da própria Nigéria. Utiliza sua escrita literária como metáfora do conflito armado e da intensa estagnação aos quais as comunidades étnicas minoritárias

<sup>4</sup> “In his various speeches, writings and others activities, Ken Saro-Wiwa had sought to draw discursive attention to the realities of the also genocide of the Ogoni people and the degradation of their environment because he recognized the fact that the inability of the Ogoni people to represent themselves had made their situation more tragic and their circumstances more despondent. His mission, therefore, was to give voice to a silenced, marginalized minority who were not only being physically decimated as a people but who had also been representationally erased from national and international consciousness. (GARUBA, 1998, p.230).

foram subjugadas, a fim de delatar a inoperância do poder público em representá-las e defendê-las da ação exploratória do poderio internacional e da iniciativa genocida dos grupos étnicos maiores.

Mene e a protagonista de *Home, Sweet Home* são pares em um processo de desalienação, apesar deste “desentorpecimento” ter se dado por caminhos diferentes: ele pelas agruras da guerra, e ela pelos estudos e a saída de Dukana. Esta correspondência entre ambos reflete o perfil do próprio Saro-Wiwa, de sua atuação proselitista em favor do povo Ogoni e de sua configuração como intelectual da ação que desvencilhhou-se das utopias neoliberais para enxergar as necessidades reais de sua comunidade. Portanto, tanto *Sozaboy: a novel in rotten English* quanto *Home, Sweet* são legítimos exemplares de uma escrita política e socialmente engajada; ação que deu conta de levar a diferentes partes do mundo, haja vista este e outros trabalhos, a denúncia de subjugação do povo Ogoni e o grito de um ideal de luta pautado na transformação social.

## Referências

BONNICI, T. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: \_\_\_\_\_; ZOLIN, L. O. **Teoria Literária: uma abordagem e tendências contemporâneas**. 2 Ed. Maringá: Eduem, 2005, p.257-285.

COMFORT, S. Struggle in Ogoniland: Ken Saro-Wiwa and the Cultural Politics of Environmental Justice. In: ADAMSON, J.; EVANS, M. M.; STEIN, R. **The environmental justice reader: politics, poetics and pedagogy**. Arizona - USA: The University of Arizona Press, 2002, p.229-246.

COX, L. Ken Saro-Wiwa in Political Context: Social Movements in the Niger Delta. In: CORLEY, Í.; FALLON, H.; COX, L. **Silence would be treason: last writings of Ken Saro-Wiwa**. Dakar: Codesria/Daraja, 2013, p. 31-38.

GARUBA, H. Ken Saro-Wiwa's *Sozaboy* and The Logic of Minority Discourse. In: OKOME, O. **Before I am hanged - Ken Saro-Wiwa: Literature, Politics and Dissent**. Trenton – NJ/Asmara – Eritrea, 2000, p. 25-36.

NA'ALLAH, A. R. Ken Saro-Wiwa: A Bio-bibliography. In: \_\_\_\_\_. **Ogoni's Agonies: Ken Saro-Wiwa and the Crisis in Nigeria**. Trenton, NJ: African World Press, 1998, p.363-377.

NORTH, M. Ken Saro-Wiwa's *Sozaboy*: The Politics of the “Rotten English”. **Public Culture**. England, v. 13, n. 1, apr/aug. 2001. Disponível em: <[www.deepdyve.com/lp/duke-university-press/ken-saro-wiwa-s-sozaboy-the-politics-of-rotten-english-bQON4YxCVR/10](http://www.deepdyve.com/lp/duke-university-press/ken-saro-wiwa-s-sozaboy-the-politics-of-rotten-english-bQON4YxCVR/10)>. Acesso em: 15 jun.2014.

SARO-WIWA, K. **Genocide in Nigeria: The Ogoni Tragedy**. Port Harcourt – NJ: Saros International Publishers, 1992.

\_\_\_\_\_. Home, Sweet Home. In: **A Forest of Flowers**. Port Harcourt – Nigeria: Longman African Writers, 1986.

\_\_\_\_\_. **Sozaboy: a novel in rotten English**. Port Harcourt – NJ: Saros International Publishers, 1985.

Enviado: 30/11/2014

Aprovado: 02/03/2015



# John, o Selvagem: Aspectos de um personagem pícaro em *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley

## John, the Savage: Aspects of a pícario character in *Brave New World*, by Aldous Huxley

Cláudio Marcos VELOSO JÚNIOR\*

UEL

Luiz Carlos Migliozi Ferreira de MELLO\*\*

UEL

**Resumo:** Baseado em *A Saga do Anti-Herói*, um estudo sobre picaresca de Mario González e as observações de Antonio Candido em *Dialética da Malandragem*, esse estudo analisará o personagem John em *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, procurando evidenciar aspectos que permitem aproximar esse personagem a um personagem pícaro. Primeiramente, o estudo fará determinados levantamentos críticos a respeito da origem e dos elementos existente no gênero pícaro para, em seguida, analisar John evidenciando nele traços semelhantes a de um personagem pícaro.

**Palavras-chave:** Personagem Pícaro. *Admirável Mundo Novo*. Aldous Huxley.

**Abstract:** Based on *A Saga do Anti-Herói*, a study of picaresque Mario González and the observations of Antonio Candido in *Dialética da Malandragem*, this study will examine the character John in *Brave New World*, by Aldous Huxley, searching to highlight aspects that allow approaching this character to a pícario character. First of all, the study will do certain critical surveys regarding the origin and the existing elements in the picaresque genre for, afterwards, analyzing John showing similar traits to a pícario character.

**Keywords:** Pícario Character. *Brave New World*. Aldous Huxley.

\* Aluno do programa de pós-graduação da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: claudio-veloso@uol.com.br

\*\* Doutor em Semiótica e Linguística Geral. Professor efetivo da Universidade Estadual de Londrina

## Introdução

Aldous Huxley figura em *Admirável Mundo Novo* uma sociedade futurista comandada pelo cientificismo. A sociedade, denominada Londres, situada aproximadamente no ano de 2.495, é composta por indivíduos que vivem em constante harmonia, fazendo com que essa sociedade aparente não ter conflitos, o que causa a impressão que o romance se trata de uma utopia. Entretanto, durante a narrativa, percebe-se que a utopia não é totalmente concreta, por ser exposto que os indivíduos são, desde nascença, obrigados a aceitarem suas funções sociais e a realizarem atividades determinadas socialmente, verificando-se, assim, uma manipulação social, que torna os sujeitos alienados.

No contexto da narrativa, é inserida uma outra sociedade, denominada Malpaís, localizada no Novo México. Essa, por sua vez, é afastada da sociedade de Londres e não segue as mesmas regras que a outra. Os indivíduos que vivem em Malpaís são considerados selvagens. Nesse local está John. Esse personagem é diferente dos demais por seus atos e ideologia não serem semelhantes aos exigidos socialmente.

É em John que esse estudo irá focar. Fazendo um paralelo entre esse personagem e aspectos existentes no gênero pícaro, esse estudo intenciona expor traços em John semelhantes a de um personagem picaresco. Não há pretensão de elencar o personagem a categoria de pícaro, mas sim fazer uma aproximação desse personagem aos do gênero em questão.

Em um primeiro momento, esse estudo fará determinados levantamentos críticos a respeito da origem e dos elementos existentes no gênero pícaro, assim como também sua evolução histórica. Em seguida, o estudo evidenciará aspectos existentes em personagens pícaros procurando relacionar como esses aspectos aparecem em John. De conclusão, com base no que foi relatado, abordará se John se enquadra a categoria de personagem pícaro ou se apenas possui traços desse tipo de personagem. Pretende-se, também, diferenciar o que faz dele um anti-herói e não um herói. Serão utilizados como base teórica os estudos sobre picaresca de Mario González, expostos em *A Saga do Anti-Herói*, e de Antonio Candido, em *A dialética da Malandragem*.

## Gênero Pícaro: a origem e seus principais elementos:

Mario González (1994) relata que, entre a segunda metade do século XVI e a primeira do século XVII, surge na Espanha uma nova forma narrativa. O teórico afirma que essa nova forma narrativa é que dará início ao que denominamos de “Romance Picaresco”. Ele ressalta que nesse período destacam-se três romances: *O Lazarilho de Tormes*, *Guzmán de Alfaracha* e *O Buscão*.

González (1988) expõe que no dicionário *Novo Aurélio* o termo picaresco é denominado como sinônimo de burlesco, cômico e ridículo. No entanto, o pesquisador alerta que esse uso do termo não tem a ver com “o que o termo evoca quando usado em relação ao gênero literário tradicional”.

González (1994) alerta para o fato de que séculos depois

do aparecimento do primeiro romance picaresco não haja um consenso sobre o gênero e, muito menos, uma definição clara do que se possa entender por romance picaresco. Consequentemente, tampouco há acordo sobre a extensão histórica do termo.

Para González (1994), para um romance se enquadrar ao gênero pícaro deve-se conter e apoiar-se em três elementos: “o anti-herói denominado pícaro, seu aventureiro projeto de ascensão social pela trapaça e a sátira social traçada na narração desse percurso”. Sobre o primeiro elemento desse tripé, Massaud Moisés (2004) expõe que “o pícaro pode ser considerado um anti-herói [...] Mas há quem o julgue ser um herói”.

Tratando-se da análise desse gênero, González (1988, p.40) destaca dois elementos que se deve atentar para entender o romance picaresco:

Primeiro, o aspecto histórico da modalidade, que leva a que devemos entendê-la como um processo. [...] Em segundo lugar, entendermos que deve ser evitado o erro de se ver no romance picaresco a narrativa de uma única fábula com pequenas variantes; ou o de limitar o discurso picaresco a uma estreita receita sem alternativa. Pelo contrário, achamos que toda conceituação de ‘picaresca’ há de atender à integração de um certo tipo de história num certo tipo de discurso.

A obra ter um caráter biográfico é considerado um outro elemento necessário para enquadrar o romance ao gênero pícaro. Com isso, González (1994) aponta que, inicialmente, para considerar um romance a esse gênero era necessário que a narrativa fosse em primeira pessoa, visto que o uso dessa forma narrativa dá caráter autobiográfico a obra. Candido (1970) afirma que ao próprio pícaro narrar suas aventuras cria “um dos encantos para o leitor, transmitindo uma falsa candura que o leitor cria habilmente e já é recurso psicológico de caracterização”.

González coloca que a escolha da primeira pessoa se deu por causa de os primeiros romances pícaros utilizarem esse tipo de narrativa, como é o caso de *O Lazareto de Tormes* e *Guzmán de Alfarache*. Sobre esse aspecto, ele reflete:

Do modelo constituído pelas duas obras anteriores origina-se o uso da narrativa de primeira pessoa para exposição da autobiografia. No entanto, há diferenciações que devem ser consideradas. Por um lado, se não há

digressões moralizantes ao estilo de Guzmán de Alfarache, isso não impede a presença de textos alheios à autobiografia incorporados por outros narradores (GONZÁLEZ, 1994, p.189).

Diante disso, o mesmo pesquisador chama atenção para o fato que, “ao longo do tempo, o narrador de primeira pessoa foi substituído, eventualmente, pelo de terceira” (GONZÁLEZ, 1994, p.265) e coloca que

para muitos, a autobiografia é imprescindível. Mais ainda, alguns críticos chegam ao ponto de exigir determinada coerência no tratamento da forma autobiográfica, o que leva, no caso de Francisco Rico, a reduzir o gênero, ao menos em suas manifestações esteticamente válidas, a duas obras, como já vimos: *Lazarillo de Tormes* e *Guzmán de Alfarache* (GONZÁLEZ, 1994, p.263).

González (1994) relata ainda que “o romance picaresco reaparece no século XX”. O teórico acrescenta que

ao chegar ao século XX, os novos pícaros protagonizarão relatos nos quais estarão presentes novas formas de se apresentar o testemunho da realidade, sem que seja imprescindível o narrador de primeira pessoa, ou mediante formas narrativas que preservem o ponto de vista do protagonista (GONZÁLEZ, 1994, p.266).

Essa transformação não rompeu com o gênero picaresco, apenas causou “mudanças mais drásticas por estarem contextualizadas em outra circunstância histórica” (GONZÁLEZ, 1994, p.266). Aos romances picarescos que se inserem nessa transformação, González (1994) os nomeia de neopicaresca, mas alerta para o fato de que essas obras continuarão a caber na definição de romance pícaro.

## **Traços de um personagem pícaro em John, o Selvagem**

Realizado esse breve levantamento, o estudo parte para o seu segundo momento: expor certos pontos de *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, focalizando aspectos que aproximem John de um personagem pícaro.

John, o selvagem, não conta sua própria história, “sob este aspecto o herói é um personagem como os outros, apesar de preferencial” (CANDIDO, 1970, p.68). John, é um rapaz religioso, filho de Linda, uma mulher que era de Londres, mas que em uma visita a Malpaís ficou perdida e, a partir disso, não conseguiu mais voltar a seu local de origem. Durante a narrativa, é evidenciado que junto com Linda, em Malpaís, estava Tomakin, o qual exerce o cargo de diretor e é o pai de John:

- Tive a mesma ideia que o senhor – dizia o Diretor. – Eu queria ver os selvagens. Obtive uma autorização para ir ao Novo México e lá fui durante minhas férias de verão. Acompanhado da moça com quem eu andava naquela ocasião; Era uma Beta-Menos e creio...- fechou os olhos – creio que tinha cabelos louros. Em todo caso, era pneumática, excepcionalmente pneumática; disso me recordo. Pois bem, nós fomos, observamos os selvagens, passeamos a cavalo e tudo mais. E então – foi quase no fim da minha licença -; e então, bem ela se perdeu (HUXLEY, 2009, p.157)

Adentrando na análise dos traços pícaros em John, ressalta-se, de início, a característica de um indivíduo isolado. González (1994) expõe a visão de Blanco Aguinaga de que o pícaro é: “um vagabundo solitário e na sua solidão descobre a mentira dos demais pontos de vista, conquistando, assim, a superioridade que lhe permite julgar e condenar os outros”.

González (1994) não concorda totalmente com o pensamento de Aguinaga porque, para ele, o pícaro não é “um vagabundo, mas alguém à procura de um emprego que o reintegrasse à sociedade” e que, além disso, “não seria um aventureiro, mas um homem que, devido à crise, perdeu sua estabilidade; seu objetivo seria recuperar essa estabilidade e abandonar a vida picaresca”.

A solidão de John se fundamenta pelo fato da personagem não possuir aceitação social: “Em todo caso, parece que John a contraiu com índios. Porque, naturalmente, convivia muito com eles. Embora tenham sido sempre muito maus com ele, não o deixando fazer o que as outras crianças faziam” (HUXLEY, 2009, p.192).

Reiterado a isso, está o fato de John ser desprezado pela própria mãe Linda:

Eu não sou tua mãe! Não quero ser tua mãe! – Mas, Linda...Oh! – Ela deu-lhe uma bofetada. – Transformada numa selvagem! – vociferou. – Tendo filhos como um animal!... Se não fosse por tua causa, eu poderia ter ido procurar o Inspetor, poderia ter saído daqui. Mas não com um bebê. Teria sido vergonhoso demais (HUXLEY, 2009, p.200).

Isso faz com que o próprio personagem se considere um indivíduo solitário:

Só, sempre só – dizia o jovem. Essas palavras despertam um eco doloroso no espírito de Bernard, só, só... – Eu também – respondeu, num impulso confidencial. – Terrivelmente só – Você também? – John mostrou-se surpreso. (HUXLEY, 2010, p.213).

E, assim como um personagem pícaro, tem o objetivo de procurar por sua estabilidade. Sobre o estado de origem de John, esse é de precariedade. O personagem vive em Malpaís, como foi relatado, um lugar afastado da cidade:

John ficou sabendo que ‘uma Reserva de Selvagens é um lugar que, devido a condições climáticas ou geológicas desfavoráveis, ou à pobreza de recursos naturais, não compensa as despesas necessárias para civilizá-lo’. (HUXLEY, 2009, p.252).

A sujeira está presente nesse lugar: “Lá fora, no meio da poeira e do lixo – havia agora quatro cães -, Bernard e John caminhavam lentamente de um lado para outro” (HUXLEY, 2009, p.195). A precariedade pode ser observada até mesmo na caracterização da mãe de John:

Às vezes, durante dias, Linda nem sequer se levantava. Ficava na cama, mergulhada em tristeza. Ou então bebia o líquido que Popé trazia, ria muito e adormecia. Algumas vezes vomitava. Com frequência esquecia-se de banhá-lo e não havia nada que comer, a não ser tortilhas frias... Lembrava-se da primeira vez em que ela achara aqueles bichinhos nos seus cabelos, como ela gritara, gritara. (HUXLEY, 2009, p.200)

Nesse contexto, esses dois aspectos podem ser observados como representação de pobreza. Isso faz com que John se enquadre na concepção de Maraval, exposta por González (1994), de que “o pícaro é um ‘pobre’, no amplo sentido”.

Antonio Candido (1970) expõe que o personagem pícaro “vive um pouco ao sabor da sorte, sem plano nem reflexão”. A sorte irá aparecer para John no momento em que ele se depara com a proposta, vinda do personagem Bernard Marx, de conhecer uma sociedade diferente da dele. Além de John, Marx tem o interesse também em levar Linda a Londres.

John simpatiza com Marx por ambos se considerarem indivíduos isolados. Essa simpatia de John com Marx cria um vínculo de confiança entre os dois. Isso influencia John aceitar, sem ter conhecimento pleno desse outro local, a proposta de Marx em conhecer outra sociedade.

A atração em entrar em contato com outro lugar se dá por essa ser uma oportunidade de ele se reintegrar socialmente. Mantendo-se em Malpaís, ele continuará em um estado de mal-estar por ser isolado nesse lugar. Constata-se, com isso, que o personagem age pensando em si mesmo e ao agir assim se relaciona com o mesmo interesse dos personagens pícaros, como González (1994) ressaltou.

A sociedade que John tem a oportunidade de conhecer é Londres, sociedade de origem de Bernard Marx. Por Londres tratar-se de uma metrópole, John ocupará o espaço ideal para o pícaro: “a cidade é o espaço das relações humanas adequadas e até necessárias para a picaresca” (GONZÁLEZ, 1994, p.74). Lembrando que para Candido (1970, p. 68) “na origem o pícaro é ingênuo”, constata-se, nesse momento, a ingenuidade de John, já que o personagem aceita ir a um lugar que ele conhece só com base apenas no que lhe foi relatado:

Histórias estranhas, tanto mais maravilhosas para ele porque eram contadas por meio daquelas outras palavras e, por isso, não completamente entendidas. Deitado na cama, ele pensava no Céu e em Londres (HUXLEY, 2009, p.202).

A ingenuidade de John é reiterada por ele não perceber a real intenção de Marx em levá-lo a Londres. Bernard Marx é um indivíduo que sofre preconceito em sua sociedade de origem. O preconceito ocorre porque Marx não possui características físicas iguais aos demais sujeitos e não aceitar praticar as atividades determinadas socialmente. Com isso, ele é evitado, causando assim a sensação de ser uma pessoa solitária.

Bernard Marx cria interesse em conhecer a sociedade de Malpaís por ser um espaço desvinculado das regras sociais de Londres. Ao entrar em Malpaís, Marx entra em contato com John e o manipula a ir a outra sociedade. Ele tem ciência que a mãe de John era de Londres e, além disso, sabe que Linda estava com o diretor em Malpaís. Dessa forma, Bernard deduz que John é filho do diretor. Tomakin ocupa um cargo superior ao de Marx. O interesse de Marx em trazer John e a mãe dele a cidade é para fazer o diretor passar por um vexame e assim deixar o cargo que ele ocupa:

A fim de que seu castigo possa servir aos melhores interesses da Sociedade, o mais afastado possível de todo o Centro populacional importante. Na Islândia ele terá muito poucas oportunidades de desencaminhar os outros com seu exemplo antifordiano – O Diretor calou-se um instante; depois, cruzando os braços, voltou-se com ar imponente para Bernard. – Marx – disse –, pode apresentar alguma razão para que eu não execute neste instante a sentença que acaba de ser pronunciada contra o senhor? – Sim, posso – respondeu Bernard, em voz muito alta. [...] Linda adiantou-se, sorrindo coquetemente seu sorriso desdentado e descolorido [...] – Ali está ele – disse apontando para o Diretor – Pensou que não o reconheceria? – perguntou Linda indignada. Depois, voltando-se para o Diretor [...] Mas sou eu Linda; sou eu, Linda – Sua voz foi abafada pelos risos. – Você me fez ter um bebê – gritou, dominando o tumulto (HUXLEY, 2009, p.235-27).

Além disso, Marx utiliza John para conseguir aceitação social:

Os dias passaram. O êxito subiu à cabeça de Bernard como um vinho capitoso e reconciliou-se completamente – como deve fazê-lo um bom produto inebriante – com um mundo [...] Porque o fato de criticar exaltava nele o sentimento de sua importância, dava-lhe a impressão de ser maior – Ao mesmo tempo, agradava-lhe genuinamente ter sucesso e possuir todas as mulheres que quisesse. (HUXLEY, 2009, p.246).

González (1994) expõe que o personagem pícaro “pode ser levado a refletir, mas essas reflexões sempre significarão uma consideração sobre a própria situação”. John, devido a sua ingenuidade, não percebe que Bernard

Marx o utiliza como objeto. Assim como um pícaro, chega o momento que John começa a refletir sobre sua própria situação. A partir do momento em que compreende que Marx o está usando, ele deixa de cooperar:

Bernard teve de gritar através da porta fechada a chave; o Selvagem não queria abrir. – Mas todos estão lá esperando por você. – Que esperem – foi a resposta que veio em voz abafada. – Mas você sabe muito bem, John – -como é difícil ser persuasivo falando em altos brados- -, que eu os convidei expressamente para conhecê-lo. – Devia ter perguntado primeiro a mim se queria conhecê-los (HUXLEY, 2009, p.267).

Dessa forma, John vai deixando seu estado de ingenuidade. Seu interesse de conhecer um lugar diferente do seu resulta em uma frustração e em uma desilusão por não condizer com a sua expectativa.

González (1994) explica que no romance picaresco: “O protagonista vai do desconhecimento de seu lugar na sociedade à consciência de sua situação real e objetiva, bem como ao seu conseqüente desejo de agir” (GONZÁLEZ, 1994, p.243). Isso ocorre com John. O personagem deixa o desconhecido e passa a ter consciência de sua situação. A partir disso, inicia-se a luta de John contra a sociedade de Londres.

Uma forma que ele encontra de lutar é evitando praticar atos valorizados por ela: “‘O Selvagem’, escreveu Bernard, ‘recusa-se a tomar soma e parece muito aflito porque a mulher Linda, sua m..., vive em permanente fuga da realidade’” (HUXLEY, 2009, p.250). A forma de John se portar socialmente altera-se. Ele deixa de ser um indivíduo pacífico e começa a agir violentamente. Sendo assim, o personagem começa a cometer certos delitos. Um deles é a agressão a uma mulher que tentou seduzi-lo a praticar atos sexuais. Por ele seguir uma ideologia religiosa que desaprova a prática desses atos, John a agrediu como forma de reprimi-la:

O Selvagem tomou-lhe os pulsos, arrancou de seus ombros as mãos de Lenina e repeliu-a brutalmente. – Ai, você está me machucando, você... oh! – Ela calou-se de repente. O terror fizera-lhe esquecer a dor (HUXLEY, 2009, p.297).

A agressão de John pode ser considerada uma forma que o personagem utiliza para se revoltar contra a sociedade. Após a perda de sua mãe, a insatisfação do personagem com a sociedade se intensifica. Com isso, ele procura, agindo com violência, questionar a ideologia vigente nessa sociedade e alterá-la nos indivíduos:

- Mas vocês gostam de ser escravos? – dizia o Selvagem quando eles entraram no Hospital. Seu rosto estava rubro, seus olhos chamejavam de ardor e indignação. [...] A dor e o remorso, a compaixão e o dever, tudo estava agora esquecido e de algum modo absorvido num ódio intenso e irresistível àqueles monstros menos que humanos. – Vocês não querem ser livres, ser

homens? Nem sequer compreendem o que significa ser homem, o que é liberdade? – A raiva tornava-o um orador fluente, as palavras ocorriam-lhe com facilidade, jorravam – Não compreendem? – insistiu, mas não obteve resposta (HUXLEY, 2009, p.325).

Sem resposta, John percebe que não há como mudar essa sociedade e se vê contaminado por ela. Procurando não receber mais influência da civilização, o personagem encontra como única solução o isolamento:

O Selvagem escolheu para seu eremitério o velho farol que se erguia sobre a crista da colina entre Puttenham e Elstead. A construção era de cimento armado e estava em excelentes condições – quase confortável demais, pensara o Selvagem, ao explorar o local pela primeira vez, quase excessivamente luxuosa e civilizada. Aplacou a consciência prometendo impor-se, como compensação, uma disciplina pessoal mais dura, purificações completas e rigorosas (HUXLEY, 2009, p.372).

Candido (1970) expõe que “o malandro espanhol termina sempre, ou numa resignada mediocridade, aceita como abrigo depois de tanta agitação, ou mais miserável do que nunca, no universo do desengano e da desilusão”. No caso de John, esse termina no universo do desengano e da desilusão. No seu isolamento, John encontra um espaço próprio. González (1994) ressalta que:

o pícaro é uma primeira manifestação de individualismo, que se traduz na procura de um espaço próprio, procura que – pela falta de solidariedade do pícaro – termina na solidão e não se redonda em qualquer projeto social.

O personagem não quer ter contato com outros indivíduos. O desejo dele é estar em solidão. Entretanto, até mesmo em seu espaço próprio, o personagem é incomodado por outros indivíduos, que procuram constantemente observar seus atos:

Atraídos pela fascinação do horror do sofrimento e, interiormente, impelidos pelo hábito da ação em comum, pelo desejo de unanimidade e comunhão, que o condicionamento neles implantara de forma tão indelével, os curiosos puseram-se a imitar o frenesi dos gestos do Selvagem, batendo uns nos outros, enquanto ele fustigava sua própria carne rebelde, ou aquela encarnação roliça da torpeza que se contorcia nas urzes a seus pés (HUXLEY, 2009, p.390).

John se torna um sujeito frustrado por em nenhum momento, independente do lugar, conseguir ter os seus desejos realizados. Isso culmina em seu suicídio:

Lentamente, muito lentamente, como duas agulhas de bússola sem pressa, os pés voltaram-se para a direita: norte, nordeste, leste, sudeste, sul, sul-

sudoeste; depois se detiveram e, passados alguns segundos, começaram a girar, com a mesma lentidão, para a esquerda. Sul-sudoeste, sul, sudeste, leste (HUXLEY, 2009, p.392).

## Conclusão

Candido (1970) expõe a visão de Damasceno (1956 apud CANDIDO, 1970, p.67) de que “não há que considerar-se picaresco um livro pelo fato de nele haver um pícaro mais adjetival que substantival, mormente se a este livro faltam as marcas peculiares do gênero picaresco”. Com base nesse relato de Candido e no estudo realizado, verifica-se que *Admirável de Mundo Novo* não se trata de uma obra do gênero pícaro, principalmente pelo fato de os aspectos desse gênero serem apresentados apenas no personagem John, o Selvagem.

Em sua busca de encontrar o seu espaço próprio e realizar os seus anseios, John traça o mesmo percurso de um personagem pícaro. Ele inicia na precariedade e na ingenuidade. Em seguida, a mercê da sorte, passa a ocupar um outro espaço. O personagem deixa a inocência para agir com revolta e, assim como os demais pícaros, termina na mediocridade, o que culmina na desilusão e na solidão. A forma de reflexão do personagem é sempre relacionada a sua própria situação. O único aspecto que falta em John para torná-lo, de fato, um personagem pícaro é a malandragem.

Dessa forma, o que faz dele um anti-herói e não um herói? Massaud Moisés (2004) ressaltou a respeito dessa dúvida. Essa mesma dúvida surge ao tratar-se de John. Partindo das próprias afirmações de Moisés, o herói “caracteriza-se pela valentia, a coragem física e moral” (MOISÉS, 2004, p.219) o anti-herói

Não se define como a personagem que necessariamente carrega defeitos ou taras, ou comete delitos e crime, mas como a que possui debilidade ou indiferenciação de caráter, a ponto de assemelhar-se a muita gente. É ‘o homem sem qualidades’ (MOISÉS, 2004, p.28).

John não é dotado de valentia, ele possui debilidades, como a de ser um indivíduo isolado, não possuir seu próprio espaço e ser indiferente aos demais devido a suas ideologias. A única qualidade que pode ser considerada em John, para não afirmar que ele não possui nenhuma, é o de seguir seus ideais. Dessa forma, ele não intenciona o bem comum, mas sim alcançar seus próprios anseios, o que o caracteriza como um anti-herói.

## Referências

CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In: **Revista do instituto de estudos brasileiros**, nº 8, São Paulo: USP, 1970. p.67-89. Disponível em:

<http://ebookbrowse.net/dialetica-malandragem-pdf-d437711300>. Acesso em: 05 de junho de 2014.

GONZÁLEZ, M. M. **A saga do anti-herói: estudo sobre romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira**. São Paulo: Alexandria, 1994.

HUXLEY, Aldous. **Admirável mundo novo**. São Paulo: Globo, 2009.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

Enviado: 28/11/2014

Aprovado: 02/03/2015



# Imagens da técnica no romance *1984*, de George Orwell

## Images of the technique in George Orwell's novel *1984*

**João Batista Santiago SOBRINHO\***  
CEFET-MG

**Leonardo David de MORAIS\*\***  
CEFET-MG

**Resumo:** O objetivo deste artigo é propor uma análise do romance *1984*, do escritor britânico George Orwell, a partir dos conceitos de “dispositivo” e “técnica”, interpretados, respectivamente, pelos pensadores italianos Giorgio Agamben e Umberto Galimberti. Na narrativa de Orwell, as imagens, notadamente aquelas veiculadas através de aparatos como a “teletela”, exercem não apenas a função de divertir ou informar, mas também de direcionar as ações das personagens ao longo do enredo. Nesse sentido, buscou-se articular os conceitos mencionados a um elemento que se destaca na trama orwelliana: a “imagem técnica”, no sentido cunhado por Vilém Flusser.

**Palavras-chave:** *1984*. Dispositivo. Imagem. Técnica. Distopia.

**Abstract:** The objective of this paper is to propose an analysis of George Orwell's novel *1984* from the concepts of “device” and “technical”, interpreted respectively by Umberto Galimberti and Giorgio Agamben. In the Orwell's narrative, images, notably those related through certain devices like the “telescreen”, performing the function of not only entertain or inform, but to direct the actions of the characters throughout the storyline. Accordingly, we sought to articulate the concepts referred to an element that stands out in orwellians plot: the “technical image” in the sense coined by Vilém Flusser.

**Keywords:** *1984*. Device. Image. Technique. Dystopia.

\* Professor doutor do Centro Federal de Educação Tecnológica do Estado de Minas Gerais – CEFET-MG; joaliter@hotmail.com

\*\* Mestrando em Estudos de Linguagens pelo CEFET-MG; leodemorais@gmail.com

## A imagem técnica

Quem se poderá esconder da (luz) que nunca se deita.  
Heráclito de Éfeso

No romance 1984, a “técnica”, entendida aqui a partir do conceito de Umberto Galimberti, presente em *Psiche e techne*: o homem na idade da técnica,<sup>1</sup> como uma forma de pensar, uma maneira de agir sobre o mundo que privilegiaria o meio, o instrumento, nos parece ser plasmada através de diversos tipos de “imagens”; estas que, segundo o estudioso do tema, Vilém Flusser, “são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo” (FLUSSER, 1985, p. 7). Flusser, inclusive, foi mais longe em suas análises e definições sobre o conceito de “imagem”, delimitando uma espécie em particular que nos interessa sobremaneira neste texto, a qual ele definiu como “imagem técnica”, uma imagem programada, calculada, isto é, a “imagem produzida por aparelhos” (FLUSSER, 1985, p. 10).

Analogamente a essa “imagem técnica”, desprovida de qualquer afetividade, de que nos fala Flusser, “imagens programadas” se manifestam por intermédio dos mais diversos suportes e aparatos ao longo das páginas do romance 1984 – que, publicado em 1949, emoldura alguns aspectos perversos dos governos de sua época. Naturalmente que tais manifestações, no enredo orwelliano, não visam a oferecer apenas entretenimento e informação cotidiana a seus personagens-espectadores. Ao contrário, a imagem técnica da “distopia” orwelliana – isto é, de uma “utopia” que não deu certo, que fracassou no seu intuito idealista de um mundo melhor, habitado por pessoas melhores (COELHO, 1985) –, contém, confeccionada pelo Estado totalitário, peça fundamental no enredo do romancista britânico, uma vontade de controle implacável e levada a cabo por meio de uma onipresente vigilância estendida a todos: “O GRANDE IRMÃO ESTÁ DE OLHO EM VOCÊ”. (ORWELL, 2009, p. 12, grifo do autor), digamos, a “GRANDE IMAGEM”, que se quer única no imaginário de todos.

O romance de Orwell guarda semelhanças importantes com outros livros de crítica aos Estados totalitários, como, por exemplo, *Nós* (2004), escrito entre 1920 e 1921, de Evgueny Zamiatin. Em *Nós*, o Grande Irmão é chamado de Benfeitor. Trata-se de uma crítica vigorosa à recém-criada União Soviética e valeu ao autor uma terrível perseguição, até que, em 1931, com ajuda de Máximo Gorki, foi obrigado a exilar-se em Paris, onde viveu até morrer em 1937. Logo no início do romance *Nós*, temos a seguinte passagem que vale a pena destacar: “Em nome do Benfeitor anunciamos a todos os números do Estado Unificado: Cada um, que se sentir com forças, é obrigado a compor tratados, poemas, manifestos e odes ou outras composições sobre a beleza e grandeza do Estado Unificado” (ZAMIATIN, 2004, p. 9). Esse livro inspirará, ainda, *Admirável mundo novo*, de Aldous

<sup>1</sup> Segundo Galimberti, “com o termo técnica entendemos tanto o universo dos meios (as tecnologias), que em seu conjunto compõem o aparato técnico, quanto a racionalidade que preside o seu emprego, em termos de funcionalidade e eficiência. Com essas características, a técnica nasceu, não como expressão do ‘espírito’ humano, mas como ‘remédio’ à sua insuficiência biológica” (GALIMBERTI, 2006, p.9).

Huxley, escrito em 1932. Gregory Claeys, no livro *Utopia: a história de uma ideia*, no capítulo “Totalitarismo e pós-totalitarismo na sátira e na realidade”, afirma que “o novo subgênero de distopia comunista aparece de modo seminal com a publicação de *Nós* (1924) [...], a mais importante sátira sobre o bolchevismo e um poderoso ataque à centralização estatal e à supressão de individualidade” (CLAEYS, 2013, p. 177). Tanto a centralização estatal quanto a supressão de individualidade são aspectos recorrentes em *1984*.

Importante acrescentar que a imagem técnica, e mesmo os aparatos nos quais esse discurso totalitário se manifesta ao longo da narrativa orwelliana, aproxima-se em muitos aspectos do conceito de “dispositivo” do pensador italiano Giorgio Agamben, que o elabora tomando emprestado uma plêiade de estudos que se inicia com Michel Foucault (dispositivo), mas dialoga também com Martin Heidegger (armação), Ernst Jünger (mobilização total) e Herbert Marcuse (Homem unidimensional), por exemplo. Todos esses autores revelam uma preocupação com os destinos do processo civilizatório capitaneado hegemonicamente pela técnica. Nesse sentido, é esclarecedora a definição de Agamben:

[...] chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares – e por que não – a própria linguagem. (AGAMBEN, 2012, p. 40-41)

Dessa forma, um dos aparatos tecnológicos que consideramos ser elemento-chave do estudo da narrativa de Orwell aqui proposto, a “tela”, revela-se perfeitamente dentro da aura ramificante do dispositivo alinhavado por Agamben. O dispositivo é uma forma, uma maneira de assegurar o controle sobre toda forma de vida e se dilui por todas as filigranas do imaginário social como uma “máquina de criar subjetividades”. Com esse conceito, procuraremos, ao modo flusseriano, “des-ocultar os programas por trás das imagens” (FLUSSER, 2008, p. 29). Caso não se consiga des-ocultar esses programas, corre-se o risco de que as imagens se transformem, opacas, em nova forma de idolatria, semelhante às imagens tradicionais, antes da invenção da escrita, dirá Flusser. De muitas maneiras, a opacidade das imagens programadas, em *1984*, converterá o “Grande Irmão” na causa inicial e final de todos os personagens desse romance, no qual o protagonista representa, de muitas maneiras, o último reduto a ser alcançado pela lógica do controle que o cerca.

Antes de avançarmos rumo às idiossincrasias da técnica que mencionamos acerca da narrativa de Orwell, convém mais uma vez evocarmos Galimberti e o conceito de “técnica” que esse filósofo elabora, uma vez que a “teletela” pode ser considerada como “dispositivo”, capaz de proporcionar a materialização e a manutenção de uma subjetividade única, por intermédio de uma rede de procedimentos que traduz uma só vontade, muito semelhante à idade da técnica, conforme a vê Galimberti. Para esse filósofo italiano, “o fundamento da vontade é a técnica, sem a qual não se dá o ato voluntário, mas uma simples ação causal, com cujo resultado não se pode contar e, sobretudo, dele não se pode dispor à vontade” (GALIMBERTI, p. 282). Dessa forma, toda a ação decorre de seu fundamento, a técnica, que coloca o mundo em disponibilidade. Galimberti certamente dialoga com Heidegger na citação acima, particularmente com o texto “A questão da técnica” (HEIDEGGER, 2008), no qual o autor explora esse fator totalitário da técnica de se apropriar da vida e colocá-la à disposição para o uso exploratório do capital. A técnica “*dis-põe* do mundo no sentido de uma exploração” (HEIDEGGER, 2008, p. 19), com o máximo de rendimento e o mínimo de gasto.

No romance de Orwell, uma das maneiras encontradas pelas forças distópicas para vigiar e controlar os habitantes da metrópole em que o personagem Winston vive sua tragédia foi a criação da “teletela”, um aparato eletroeletrônico semelhante ao aparelho de televisão, que transmite ininterruptamente apenas a programação produzida pelo Estado ditatorial ficcionalizado no romance. Todos são obrigados a ficar diante da teletela em certos momentos do dia, como a prestar contas ao Estado:

No interior do apartamento, uma voz agradável lia alto uma relação de cifras que de alguma forma dizia respeito à produção de ferro-gusa. A voz saía de uma placa oblonga de metal semelhante a um espelho fosco, integrada à superfície da parede da direita. Winston girou um interruptor e a voz diminuiu um pouco, embora as palavras continuassem inteligíveis. O volume do instrumento (chamava-se teletela) podia ser regulado, mas não havia como desligá-lo completamente. (ORWELL, 2009, p. 12)

A onipresença invasiva dessa forma de controle arquitetada por um recurso midiático poderoso assemelha-se, em muitos aspectos, aos *gadgets*, as “aberrações funcionais” que, segundo Jean Baudrillard, regem nossa vida hoje. Baudrillard parece descrever um mundo ficcional quando se refere ao poder dos *gadgets* geradores do automatismo. Para o sociólogo francês,

o automatismo é somente um desvio técnico, mas abre para o universo inteiro do delírio funcional. Dito de outra forma, todo o campo dos objetos fabricados em que atua a complicação irracional, a obsessão pelo detalhe, o tecnicismo excêntrico e o formalismo gratuito. Nessa zona poli-para-hiper

e meta-funcional, o objeto, longe das determinações objetivas, é desta vez tomado inteiramente pelo imaginário. No automatismo projetava-se irracionalmente a imagem da consciência, neste mundo “esquizofuncional” inscrevem-se unicamente as obsessões puras e simples. Trata-se de toda uma patafísica do objeto que seria preciso aqui escrever ou ciência das soluções técnicas imaginárias. (BAUDRILLARD, 2008, p. 121)

Interessa-nos na citação acima destacar o caráter viral do automatismo que leva o “usuário”, cujo imaginário foi cooptado para o sistema disposto pela técnica, à dimensão mais importante desta, aquela que Galimberti também ressalta quando diz, por seu turno, que ela simplesmente funciona: “[a técnica] de fato, não tende a um objetivo, não promove um sentido, não abre cenários de salvação, não redime, não desvenda a verdade: a técnica *funciona*” (GALIMBERTI, 2006, p. 8). É por esse aspecto que também nos tornamos funcionários autômatos da técnica. Ironicamente, Baudrillard afirma que esse automatismo criado pelos *gadgets* cria uma espécie de delírio funcional, naturalmente adequando o usuário a uma lógica perversa – no romance que estamos analisando, à lógica do Estado; e, na contemporaneidade, à lógica do mercado.

Na literatura de Orwell, escrita em 1948, como na vida atual, a realidade é construída diuturnamente e mantida por meio de aparatos que, pela natureza de sua utilização, transformam-se em “dispositivos” para exercer, por meio da técnica, o controle total e irrestrito sobre a vida de seus cidadãos. No caso particular da teletela, vemos, ainda, um outro detalhe que nos parece importante acerca desse aparato-dispositivo: a capacidade de captar todos os sons e imagens emitidos por seu espectador durante o tempo em que permanecesse em sua residência:

Por trás de Winston, a voz da teletela continuava sua lenga-lenga infinita sobre o ferro-gusa e o total cumprimento – com folga – das metas do Nono Plano Trienal. A teletela recebia e transmitia simultaneamente. Todo som produzido por Winston que ultrapassasse o nível de um sussurro muito discreto seria captado por ela; mais: enquanto Winston permanecesse no campo de visão enquadrado pela placa de metal, além de ouvido também poderia ser visto. Claro, não havia como saber se você estava sendo observado num momento específico. [...] Era possível que ela controlasse todo mundo o tempo todo. [...] Você era obrigado a viver – e vivia, em decorrência do hábito transformado em instinto – acreditando que todo som que fizesse seria ouvido e, se a escuridão não fosse completa, todo movimento examinado meticulosamente. (ORWELL, 2009, p.13)

## A distopia funcional

Conforme entrevisto, acreditamos que os conceitos de “utopia” e de “distopia”, enquanto maneiras de conceber um mundo ideal – mundo

que, em dado momento, torna-se uma espécie de versão perversa, cópia deformada de si mesmo – foram largamente utilizados por George Orwell para construir, na narrativa, o tempo-espaço do romance. O discurso de O’Brien, antagonista e carrasco do protagonista Winston, ilustra nossa hipótese sobre o processo da criação de uma “distopia”, na trama, em oposição às “utopias” tradicionais:

Está começando a ver que tipo de mundo estamos criando? Exatamente o oposto das tolas utopias hedonistas imaginadas pelos velhos reformadores. Um mundo de medo e traição e tormento, um mundo em que um pisoteia o outro, um mundo que se torna mais e não menos cruel à medida que evolui. O progresso, no nosso mundo, será o progresso da dor. As velhas civilizações diziam basear-se no amor ou na justiça. A nossa se baseia no ódio. No nosso mundo, as únicas emoções serão o medo, a ira, o triunfo e a autocomiseração. Tudo o mais será destruído – tudo. (ORWELL, 2009, p. 311-312)

Sobre a ideia de “utopia”, entendida como uma espécie de ponto de ruptura, geradora de tensões e transformações que ocorreram em determinados contextos sócio-históricos, Teixeira Coelho afirma:

Até fins do século XVIII, as utopias eram vistas ou como discussões filosóficas (no caso da *República*) ou como gênero literário [...]. A partir da Revolução Francesa, porém, os projetos de reforma social surgem cada vez mais sob a luz da possibilidade de sua realização efetiva, desde que indivíduos, grupos e classes estivessem dispostos a tentá-la. Nesse momento, a utopia deixa de ser um caso de literatura e transforma-se em questão, hipótese e caminho da política. (COELHO, 1980, p. 50)

Na história concebida por Orwell, a sociedade da qual o narrador-personagem Winston faz parte foi reconstruída após uma grande guerra, quando o capitalismo aparentemente deixou de existir, sendo substituído por uma estrutura de poder que visa unicamente a manter-se enquanto tal. Para tanto, destrói qualquer ameaça por intermédio de uma rede perversa de ações subliminares - quando não violentamente explícitas - que mantêm os cidadãos em estado de alerta. Todos, nessa sociedade orwelliana são potencialmente inimigos de todos.

Em *1984*, não ocorre a edificação de um corpo social hierarquizado, em um *locus* ideal, conforme pensara Platão em sua *República* (PLATÃO, 2001), mas sim a materialização de uma sociedade, sob ubíqua vigilância e doutrinação sistemática do Estado, que submete seus cidadãos a um contínuo apagamento das individualidades, em favor de uma coletividade subserviente. Neste ponto, evocamos mais um trecho da fala do personagem O’Brien, uma espécie de porta-voz do discurso oficial imposto pela derrocada da diferença, pela perda da identidade, em nome da coletividade massificada, imaginada pelo romancista Orwell:

A primeira coisa que precisa entender é que o poder é coletivo. O indivíduo só consegue ter poder na medida em que deixa de ser um indivíduo. [...] Sozinho – livre – o ser humano será sempre derrotado. [...] Mas se ele atingir a submissão total e completa, se conseguir abandonar sua própria identidade, se conseguir fundir-se com o Partido a ponto de *ser* o Partido, então será todo-poderoso e imortal. (ORWELL, 2009, p. 309, grifo do autor)

Ainda a propósito da distopia, materializada não apenas no contexto específico de uma narrativa literária, mas plasmada em nosso imaginário cultural contemporâneo, Rogério Bianchi de Araújo, no texto “A revolução tecnocientífica e a distopia no imaginário ocidental” (2011), atribui ao termo uma ação cuja consequência resultaria no cerceamento da liberdade:

[...] o movimento da utopia para a distopia é marca da sociedade contemporânea. Enquanto as utopias buscam a emancipação ao visualizar um mundo baseado em ideias novas que têm por características em comum serem negligenciadas ou rejeitadas, as distopias procuram demonstrar tendências contemporâneas que podam a liberdade humana. (ARAÚJO, 2011, p. 5)

Ora, para que servem a “teletela” e outros “dispositivos” geradores de “imagens técnicas”, na trama de *1984*, a não ser justamente para doutrinar e controlar eficientemente os corações e mentes de seus personagens?

Conforme mencionado, a imagem técnica não se materializa em *1984* apenas sob a forma de programação estatal televisiva veiculada nas teletelas. As imagens impressas, sobretudo as dos pôsteres e cartazes espalhados pela Londres do romance de Orwell, nos parecem também exercer a função de dispositivo – ainda no sentido cunhado por Agamben – uma vez que, através do seu conteúdo ideológico, impõem aos seus cidadãos, como verdade única e inquestionável, o discurso concebido e emanado por um Estado totalitário. Considerando, então, que dispositivo pode ser qualquer coisa que ajude a exercer algum tipo de controle sobre um indivíduo, a imagem ameaçadora de um soldado inimigo impressa em um grande cartaz parece confirmar nossa hipótese de que as imagens técnicas, adotadas por esse Estado totalitário, em *1984*, cumpre perfeitamente o papel de dispositivo, já que a visão ampliada de um inimigo inspira medo, exercendo, portanto, alguma forma de controle:

De repente, aparecera por toda Londres um novo cartaz. Não tinha legenda, e representava simplesmente a monstruosa figura de um soldado eurasiânico, de três ou quatro metros de altura, avançando com enormes botas e uma cara mongólica sem expressão, apontando uma metralhadora portátil apoiada no quadril. De onde quer que se olhasse o cartaz, o cano da metralhadora, ampliado pela perspectiva, parecia apontar para a gente. (ORWELL, 2009, p. 108)

Trata-se de um “novo cartaz” para a representação do mesmo, em eterno retorno, para difundir, conforme se vê, massivamente, a “imagem técnica” do “Grande Irmão”:

Numa das extremidades, um pôster colorido, grande demais para ambientes fechados, estava pregado na parede. Mostrava simplesmente um rosto enorme, com mais de um metro de largura: o rosto de um homem de uns quarenta e cinco anos, de bigodão preto e feições rudemente agradáveis. (ORWELL, 2009, p. 11)

Importante ressaltar o caráter de onipresença – uma das características da técnica, segundo Galimberti – que as imagens técnicas, impressas em cartazes e pôsteres, parecem impor ao personagem: “Em todos os pátios, diante da porta do elevador, o pôster com o rosto enorme fitava-o da parede. Era uma dessas pinturas realizadas de modo a que os olhos o acompanham sempre que você se move” (ORWELL, 2009, p. 12).

Ainda sobre o caráter de onisciência e onipresença atribuído à técnica, característica que se relaciona às sociedades submetidas às mais diversas formas de controle, que, por sua vez, é levado a termo através de uma série de dispositivos, nos parece importante evocar mais uma vez o pensamento de Agamben, para constatar algo que, já mencionado em relação à teletela, é um dos pontos fulcrais não apenas da trama de *1984*, mas de grande parte das sociedades contemporâneas: a vigilância:

É por um paradoxo apenas aparente que o inócuo cidadão das democracias pós-industriais, que executa pontualmente tudo o que lhe é dito e deixa que os seus gestos quotidianos, como sua saúde, os seus divertimentos, como suas ocupações, a sua alimentação, como o seu desejo sejam comandados por dispositivos até nos mínimos detalhes, é considerado pelo poder – talvez por isso mesmo – como um terrorista virtual [...] a vigilância por meio de videocâmara transforma os espaços públicos das cidades em áreas internas de uma imensa prisão. Aos olhos da autoridade – e, talvez, esta tenha razão – nada se assemelha melhor ao terrorista do que homem comum. (AGAMBEN, 2012, p. 40-41)

Nesse sentido, cabe aqui salientar a atualidade do romance de Orwell acerca do tema, uma vez que o autor, a partir de uma narrativa concebida ainda na década de 40 do século passado, ambientada em um futuro distópico localizado cerca de quatro décadas adiante, ainda oferece um espaço para ampla reflexão, no contexto do imaginário cultural contemporâneo, das relações decorrentes entre os “dispositivos” e os “seres” que, segundo outro compatriota de Agamben, Galimberti, estão sujeitos, fatalmente, a um agir e pensar regidos estritamente pela técnica.

Na sociedade representada no romance *1984*, o controle do Estado sobre seus cidadãos era exercido em todas as instâncias de suas vidas,

sobretudo no âmbito do consumo “intelectual” e “sexual”. Nesse sentido, imagens técnicas também foram usadas para ampliar o nível de controle sobre todos os personagens da trama:

E, no fim das contas, o Departamento de Documentação não passava de um ramo do Ministério da Verdade cuja função primeira não era reconstruir o passado e sim abastecer os cidadãos da Oceânia com jornais, filmes, livros escolares, programas de televisão, peças dramáticas [...] Ali eram produzidos jornais populares contendo apenas e tão somente esportes, crimes e astrologia, romances sem a menor qualidade [...] filmes com cenas e mais cenas de sexo [...]. Havia inclusive uma subseção inteira – *Pornodiv* era seu nome em Novafala – dedicada à produção do tipo mais grosseiro de pornografia, que era despachado em embalagens fechadas e que nenhum integrante do Partido, salvo os envolvidos em sua produção, tinha a permissão de ver. (ORWELL, 2009, p. 57-58, grifo do autor)

Ao monopolizar a produção de imagens técnicas de cunho sexual, fica mais evidente a intenção do Estado totalitário, regido pelo “Grande Irmão”, de avançar e impor absoluto controle acerca de cada um dos aspectos da vida de seus cidadãos, até mesmo aqueles de cunho mais íntimo. Ainda nesse sentido, a trama oferece mais alguns exemplos sobre tal *modus operandi* de controle total sobre as manifestações relativas à sexualidade, e, conseqüentemente, da reprodução das personagens no enredo:

O único propósito reconhecido do casamento era gerar filhos para servir ao Partido. A relação sexual deveria ser encarada como uma operaçãozinha ligeiramente repulsiva, uma espécie de lavagem intestinal. [...] Havia inclusive organizações que defendiam o celibato absoluto para ambos os sexos. Todas as crianças seriam geradas por inseminação artificial e criadas em instituições públicas [...]. O Partido tratava de aniquilar o impulso sexual e, não podendo aniquilá-lo, queria pelo menos distorcê-lo e aviltá-lo. (ORWELL, 2009, p. 84)

Ao longo da história da humanidade, a concepção e imposição de determinadas ideologias, ainda que concebidas com a melhor das intenções, como geralmente são criadas também as “utopias”, converteram-se facilmente, por meio da técnica, em ferramentas de repressão e controle. Em consequência desse movimento, a “utopia” desejada, o processo civilizatório, se transforma em barbárie, ou seja, em “distopia”.

## Conclusão

Conforme analisado, as manifestações da “imagem técnica” exerceram sobre os personagens da sociedade, em 1984, imaginada pelo escritor George Orwell, a função de “dispositivo”, no sentido de controle, como proposto por Giorgio Agamben. Algumas das imagens técnicas,

materializadas ao longo da narrativa orwelliana através de uma série de dispositivos (a teletela, pôsteres e cartazes, material pornográfico), não operavam apenas no sentido de entreter ou de informar seus espectadores-personagens. Tinham por objetivo, programaticamente, levar a cabo o controle total desses indivíduos, por meio da propagação de da ideologia do pensamento único que, ao longo da trama, é intensificado, até que não sobre nenhuma diferença. Cabe aqui tomarmos emprestado, novamente de Vilém Flusser – como uma advertência! –, um dos conceitos sobre o tipo de “imagem” e de sua função como “dispositivo”, relativa ao controle do indivíduo e que se aplica perfeitamente não apenas à trama do britânico Orwell, mas também, perigosamente, ao nosso atual contexto sócio-histórico, dentro do qual somos provocados a pensar e agir nos moldes da técnica: “[...] as *imagens técnicas* significam programas. São projeções que partem de programas e *visam programar os seus receptores*. As cenas mostradas pelas imagens técnicas são métodos de como *programar a sociedade*” (FLUSSER, 2008, p.72-73, grifos nossos).

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2013.
- ARAÚJO, Rogério Bianchi. A revolução tecnocientífica e a distopia no imaginário ocidental. **Revista Brasileira de Ciência, Tecnologia e Sociedade**, São Carlos: v.2, n.1, p.2-11, jan./jul. 2011.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CLAEYS, Gregory. **Utopia: a história de uma ideia**. Tradução de Pedro Barros. São Paulo: Sesc, 2013.
- COELHO, Teixeira. **O que é utopia**. São Paulo: Abril Cultural-Brasiliense, 1985.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.
- GALIMBERTI, Umberto. **Psiche e techne: o homem na idade da técnica**. Tradução de José Maria de Almeida. São Paulo: Paulus, 2006.
- HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2008.

ORWELL, George. **1984**. Tradução de Heloisa Jahn e Alexandre Hubner. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PLATÃO. **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

ZAMIATIN, Evgueny. **Nós**. Tradução de Clarice Lima Averina. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 2004.

Enviado: 01/10/2014

Aprovado: 15/11/2014



## A instrumentalização da guerra em *1984* de George Orwell

### The instrumentalization of war in *Ninety Eighty-Four* by George Orwell

Evanir PAVLOSKI\*  
UEPG

\* Doutor em Estudos  
Literários – E-mail:  
evanir.pv@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo discutir a figuração da guerra no romance distópico *1984* de George Orwell, tendo como parâmetros analíticos a espetacularização da violência e a instrumentalização da guerra enquanto mecanismos de controle social e de estabilização do regime totalitário figurado na obra. Tendo como base as reflexões teóricas de Michel Foucault, o artigo analisa as manifestações da violência no romance como mecanismos gerados institucionalmente com o intuito de dar vazão às frustrações e impulsos dos cidadãos da Oceania, fortalecendo, dessa forma, a ordem social. Nesse sentido, a guerra permanente figurada na obra serve não apenas como gatilho, mas também como elemento da perpetuação da violência como espetáculo coletivo.

**Palavras-chave:** Distopia. Guerra. Instrumentalização.

**Abstract:** This article aims to discuss the depiction of war in the dystopian novel *Ninety Eighty-Four* written by George Orwell. The analytical parameters for this discussion are the spectacularization of violence and the instrumentalization of war as mechanisms designed to promote social control and stability for the totalitarian *régime* depicted in the narrative. Based on the theoretical views by Michel Foucault, the article intends to analyze the manifestations of violence in the novel as institutionally-created tools with the purpose of giving vent to the frustrations and impulses held back by the citizens of Oceania, process which strengthens the social order. In this context, the permanent war depicted in the novel not only triggers the use of violence as a collective spectacle but also guarantees its permanence.

**Keywords:** Dystopia. War. Instrumentalization.

O século XX foi, sem dúvida, marcado pelo signo da ruptura. As transformações e suas eventuais conseqüências na esfera social são não somente apreensíveis, mas também analisáveis na contemporaneidade. Dentre essas profundas alterações, os conceitos e as práticas da guerra merecem inequívoco destaque. A perplexidade provocada pela violência das duas guerras mundiais incitou teorias, imaginários e projeções que objetivavam refletir sobre as possibilidades de futuro após o claro aperfeiçoamento humano para a destruição e o genocídio.

Em um ensaio chamado “You and the Atom Bomb”, escrito em 1945, George Orwell analisa as possíveis conseqüências do trágico desfecho da Segunda Guerra Mundial, especialmente o ataque nuclear dos Estados Unidos contra o Japão. Segundo ele, uma nova concepção de guerra estaria sendo gerada pela bipartição do mundo em duas grandes superpotências e pelo inegável avanço tecnológico da indústria bélica. Ao contrário do que muitos críticos sustentavam, Orwell acreditava que tais avanços não significariam a destruição generalizada dos Estados, mas um novo padrão de estabilidade sustentado na redistribuição das forças políticas e armamentistas. Afirma ele que,

James Burnham’s<sup>1</sup> theory has been much discussed, but few people have yet considered its ideological implications – that is, the kind of world-view, the kind of beliefs, and the social structure that would probably prevail in a state which was at once *unconquerable* and in a permanent state of “cold war” with its neighbours<sup>2</sup> (ORWELL, 1945. In: ORWELL & ANGUS, vol. 04, 1968, p. 9).

Conseqüentemente, o próprio conceito de paz seria alterado dentro desse novo regime, no qual a equivalência bélica e o medo de uma possível destruição mútua possibilitariam a centralização política em cada Estado e a sustentação de uma ordem social interna e externa. “If, as seems to be the case, it is a rare and costly object as difficult to produce as a battleship, it is likelier to put an end to large-scale wars at the cost of prolonging indefinitely a *peace that is no peace*”<sup>3</sup> (ORWELL, 1945. In: ORWELL & ANGUS, vol. 04, 1968, p. 9-10).

Essas reflexões de Orwell tomam forma em *1984*, romance distópico publicado em 1949. Na obra, as projeções apresentadas em seu ensaio não apenas são figuradas, mas também radicalizadas em grande medida, fazendo com que a relação entre o pensamento sóciopolítico do autor e a sua produção ficcional possibilita um melhor entendimento da distopia vislumbrada e temida por Orwell.

Em *1984* a guerra perene é um mecanismo de controle social e de manutenção do poder imposto pelo Partido. Isso de se dá por meio de uma instrumentalização estratégica do conflito armado.

<sup>1</sup> James Burnham: crítico político e autor de obras como *Machiavellians*, *The Managerial Revolution* e *Struggle for the World*.

<sup>2</sup> Tradução livre: A teoria de James Burnham tem sido muito discutida, mas poucas pessoas já consideraram as suas implicações ideológicas, isto é, o tipo de visão de mundo, os tipos de crenças, e a estrutura social que provavelmente prevaleceria num estado que se tornou incontestável e num estado de permanente “guerra fria” com os seus vizinhos.

<sup>3</sup> Tradução livre: Se, como parece ser o caso, (a bomba atômica) é um objeto raro e dispendioso, tão difícil de produzir quanto um navio de guerra, é possível que ponha um fim nas guerras de larga escala ao custo de prolongar indefinidamente uma “paz que não é paz”.

Tal procedimento faz com que todos os indivíduos estejam imersos num estado de guerra infundável e por ele condicionados do ponto de vista econômico, ideológico, psicológico e social. As necessidades comumente geradas pelo enfrentamento belicoso são transformadas em dispositivos permanentes de normalização e direcionamento dos sujeitos e de suas vontades. Como afirma Jenni Calder:

In Oceania there is a state of perpetual crisis which is used as a weapon to get people to do what is wanted, to submit to power. They are persuaded that their own individual interests are identical with the national interest. Exactly the same thing was happening in wartime Britain. Individuals were encouraged to believe that their particular effort, their particular sacrifice, would help to win the war<sup>4</sup> (CALDER, 1976, p. 9).

Michel Foucault analisa a instrumentalização da guerra como dispositivo político de poder e controle. Segundo ele, a política apresenta como base aspectos de um conflito armado, os quais contribuem para a sustentação do poder dominante e a massificação dos indivíduos por meio de uma contínua disputa de forças. O sujeito comum viveria imerso nesse enfrentamento sem, entretanto, exercer diretamente o poder que primordialmente lhe caberia como cidadão.

(...) se o poder é em si próprio ativação e desdobramento de uma relação de força, em vez de analisá-lo em termos de cessão, contrato, alienação, ou em termos funcionais de reprodução das relações de produção, não devemos analisá-lo acima de tudo em termos de combate, de confronto e de guerra? Teríamos, portanto, frente à primeira hipótese, que afirma que o mecanismo de poder é fundamentalmente de tipo repressivo, uma segunda hipótese que afirma que o poder é guerra, guerra prolongada por outros meios [...] A repressão seria a prática, no interior dessa pseudo-paz, de uma relação perpétua de força (FOUCAULT, 1981, p. 176, 177).

Winston Smith é ao mesmo tempo uma das vítimas e a voz descritiva das diversas facetas da sociedade distópica. Ainda que o seu discernimento seja sua característica primordial e suas considerações íntimas constituam o viés pelo qual o leitor tem acesso às especificidades do controle exercido pelo Partido, o protagonista não é capaz de se desvencilhar do mecanismo que o envolve e o oprime. Assim, por meio da análise da personagem é possível vislumbrar não apenas a estruturação do dispositivo da guerra, mas também as suas conseqüências diretas sobre os sujeitos.

Primeiramente, é necessário salientar que os acontecimentos anteriores à formação do regime do Grande Irmão e o processo de perpetuação dos conflitos são esparsamente recuperados pela memória inconstante de Winston.

<sup>4</sup> Tradução livre: Na Oceania há um estado de crise perpétua que é usado como uma arma para fazer com que as pessoas façam aquilo que é desejado, para que elas se submetam ao poder. Elas são persuadidas que os seus próprios interesses individuais são idênticos ao interesse nacional. Exatamente o mesmo estava ocorrendo na Inglaterra durante a guerra. Os indivíduos eram encorajados a acreditar que os seus esforços particulares, os seus sacrifícios particulares, ajudariam a vencer a guerra.

Winston não podia lembrar definitivamente de uma época em que o país não estivesse em guerra, mas era evidente um intervalo de paz bastante longo durante a sua infância, porque uma de suas lembranças mais antigas era de um bombardeio que parecera a todos surpreender. Fora talvez quando a bomba atômica caíra em Colchester.

[...]

Desde mais ou menos aquela época, a guerra fora literalmente contínua, embora, a rigor, não fosse sempre a mesma guerra. Durante vários meses, durante sua meninice, houvera confusas lutas de rua na própria Londres, e de algumas ele se recordava vivamente (ORWELL, 2003, p. 34, 35).

Ainda que a origem da sociedade distópica de 1984 não seja de fundamental importância para a nossa discussão, é interessante notar a menção ao uso da bomba atômica como fator decisivo para a ascensão do Partido e do novo modelo social.

Além disso, cabe ressaltar a colocação de Winston sobre a mutabilidade da guerra ao longo do tempo. A continuidade do conflito se baseia num princípio de rotatividade dos inimigos, isto é, se num dado momento a Eurásia e a Lestásia se aliam contra a Oceania, noutra as alianças e os ataques se invertem, mantendo sempre a proporção de duas nações contra uma e sem que nunca uma vitória definitiva seja alcançada. O protagonista luta contra a sua própria memória para recuperar as nuances do(s) interminável(is) conflito(s):

Naquele momento por exemplo em 1984 (se é que era 1984), a Oceania estava em guerra com a Eurásia e era aliada da Lestásia. Em nenhuma manifestação pública ou particular se admitia jamais que as três potências se tivessem agrupado diferentemente. Na verdade, como Winston se recordava muito bem, fazia apenas quatro anos a Oceania estivera em guerra com a Lestásia e em aliança com a Eurásia. Isso, porém, não passava de um naco de conhecimento furtivo, que ele possuía porque a sua memória não era satisfatoriamente controlada (ORWELL, 2003, p. 35-36).

No ensaio citado anteriormente, o autor já atentava para essa característica aparentemente paradoxal das guerras que poderiam surgir e que fariam parte da nova ordem mundial que se organizava após a utilização da bomba atômica:

The atomic bomb may complete the process by robbing the exploited classes and peoples of all power to revolt, and at the same time putting the possessors of the bomb on a basis of military equality. Unable to conquer one another, they are likely to continue ruling the world between them...<sup>5</sup> (ORWELL, 1945. In: ORWELL & ANGUS, vol. 04, 1968, p. 9).

Contudo, o paradoxo não vai além do mundo das aparências. Em 1984, a continuidade da guerra apresenta objetivos determinados

<sup>5</sup> Tradução livre: A bomba atômica pode completar o processo roubando todo o poder de revolta das classes exploradas e dos povos, e ao mesmo tempo colocando os possuidores da bomba em bases de igualdade militar. Incapazes de conquistar uns aos outros, eles tendem a continuar dividindo o controle do mundo entre eles...

e pragmáticos. Winston não compreende esses objetivos num primeiro momento, ainda que suas descrições já indiquem em grande parte os propósitos a serem revelados posteriormente. Dessa forma, para melhor analisarmos o conflito bélico como regulador social é preciso antecipar um momento específico da trajetória do protagonista. Pouco antes de ser aprisionado, Winston visita O'Brien, com o intuito de unir-se ao movimento de resistência contra o Partido. Ao ser aceito, a personagem recebe um livro considerado proibido pelo Estado e intitulado *Teoria e Prática do Coletivismo Oligárquico*, no qual todos os princípios que norteiam a sociedade do Grande Irmão são dissecados. “Um pesado volume negro, em uma encadernação tosca, sem nome nem título na capa” (ORWELL, 2003, p. 177). Esse documento pode ser entendido como uma coletânea das ideias e dos conceitos que organizaram o modelo social figurado em 1984. Assim, a união das descrições iniciais do protagonista e o conteúdo do livro apresentado na segunda parte da obra permitem uma discussão mais aprofundada dos mecanismos articulados pelo Partido.

Do ponto de vista econômico, a guerra contínua abrange dois aspectos intimamente ligados: a manutenção da hierarquia social e a docilização dos corpos.

O primeiro aspecto aponta para a relativização do ideal progressista que marcou o século XIX e fomentou a produção de diferentes projeções utópicas. Ainda que os avanços técnicos e tecnológicos sejam aparentes no espaço ficcional do romance, a utilização deles na realidade social não resulta em melhorias nas condições de vida ou na redução das desigualdades. O ufanismo das primeiras décadas do século XX se dilui na manipulação autocrática dos recursos figurada no romance, como podemos perceber na passagem abaixo:

O mundo de hoje é um planeta nu, faminto, e dilapidado, em comparação com o que existia antes de 1914 e ainda mais se comparado com o futuro imaginário aguardado pelos seus habitantes daquela era. No começo do século vinte, a visão de uma sociedade futura incrivelmente rica, ociosa, ordeira e eficiente – um refulgente mundo anti-séptico de vidro, aço e concreto branco de neve – fazia parte da consciência de quase toda pessoa alfabetizada. A ciência e a tecnologia se desenvolviam num ritmo prodigioso, e parecia natural imaginar que continuassem se desenvolvendo (ORWELL, 2003, p. 182).

Na sociedade do Grande Irmão a produtividade gerada pela mecanização não deve ser absorvida igualmente pela população, uma vez que a conquista de bens materiais é o primeiro passo para a busca de novas conquistas. Entretanto, é preciso manter uma estabilidade social e produtiva capaz de assegurar o poder e a hierarquia na qual se alicerça o Estado.

Tornou-se também claro que o aumento total da riqueza ameaçava de destruição – com efeito, de certo modo *era* a destruição – a sociedade hierárquica. Num mundo em que todos trabalhassem pouco, tivessem bastante o que comer, morassem numa casa com banheiro e refrigerador, e possuíssem automóvel e mesmo avião, desapareceria a mais flagrante e talvez mais importante forma de desigualdade. Generalizando-se, a riqueza não conferia distinção (ORWELL, 2003, p. 183) [grifo do autor].

Nesse contexto, a teoria da guerra surge como uma resposta adequada e particularmente eficiente. A perpetuação de um conflito, não importando quem o inimigo possa ser, possibilita a concentração dos recursos na indústria bélica, a qual não traz para a população qualquer tipo de melhoria direta na qualidade de vida e demanda uma constante renovação dos produtos em vista da competitividade inimiga. Além disso, o escoamento da produção torna-se automático e o estado de guerra impossibilita reivindicações do uso de recursos em outras áreas crônicas da sociedade.

Era preciso produzir mercadorias, porém não distribuí-las. E na prática, a única maneira de o realizar é pela guerra contínua. O essencial da guerra é a destruição, não necessariamente de vidas humanas, mas dos produtos do trabalho humano [...] A atmosfera social é a de uma cidade sitiada, onde a posse de um pedaço de carne de cavalo diferencia entre a riqueza e a pobreza. E, ao mesmo tempo, a consciência de estar em guerra, e portanto em perigo, faz parecer natural a entrega de todo poder a uma pequena casta: é uma inevitável condição de sobrevivência (ORWELL, 2003, p. 184-185).

Deparamo-nos então com o segundo aspecto citado sobre a esfera econômica: a docilização dos corpos. Na Oceania, a guerra perpétua coloca os indivíduos num regime de escassez que se aproxima de um estado de miséria sub humana. Comida, produtos básicos de higiene e de vestuário são sumariamente racionados com o tendencioso propósito de canalizar todos os recursos possíveis para o combate aos inimigos do regime. Desde a caracterização física de Winston Smith até os seus hábitos alimentares, o leitor percebe como é insalubre a vida das personagens em 1984. O protagonista, apesar de ter apenas trinta e nove anos, possui a aparência de um homem idoso, apresentando uma constituição física fragilizada e problemas de saúde provenientes da má qualidade de vida.

Sendo a sociedade do Grande Irmão fundada em bases socialistas, o Partido é responsável não só pela distribuição de comida e bens de consumo, mas também das drogas legalizadas como os cigarros e a bebida alcoólica. A falta de alimentação é suprida pelos pequenos vícios deliberadamente incutidos nos indivíduos, colaborando para a decadência física de cada um deles. Como é possível verificar nas considerações de Winston:

Em todas as épocas que lembrava com precisão, nunca houvera suficiente para comer, nunca tivera meias ou roupa branca que não fossem esburacadas,

mobília que não fosse capenga e gasta; e cômodos mal aquecidos, trens subterrâneos apinhados, casas caindo aos pedaços, pão escuro, chá raro, café nojento, cigarros insuficientes – nada barato e abundante, exceto gim sintético (ORWELL, 2003, p. 60-61).

Percebe-se que o protagonista exercita a sua capacidade crítica, um sério crime contra o regime do Grande Irmão: a *crimideia*. Esse discernimento fica evidente na passagem abaixo, quando Winston reflete sobre a naturalidade com que se encara a situação dos cidadãos da Oceania:

E conquanto as coisas piorassem com o envelhecimento do corpo, não era isto um sinal de ser diferente a ordem natural das coisas, quando o coração se confrangia ante o desconforto, a sujeira e a escassez, os invernos intermináveis, as meias pegajosas, os elevadores que nunca funcionavam, a água fria, o sabão áspero, os cigarros que se desfaziam, a comida de sabor mau e estranho? Por que achar isso tudo intolerável, a menos que se tivesse uma espécie de lembrança ancestral de coisas outrora diferentes? (ORWELL, 2003, p. 61).

Tais aspectos, acrescidos do volume de trabalho exigido de cada um dos membros do Partido, produzem uma debilidade generalizada na população, que consegue concentrar suas forças em pouco mais do que a sua própria sobrevivência. Os corpos são docilizados pela insuficiência de praticamente tudo aquilo que constitui o mínimo para a vida humana, dificultando, em termos práticos, o levante de populares contra o regime estabelecido. Tudo em nome de um conflito infundável e institucionalizado pela sociedade distópica.

A voz da teletela fez uma pausa. Um toque de clarim, belo e límpido, flutuou no ar estagnado. [...] Más notícias, pensou Winston. E, com efeito, depois de uma sanguinolenta descrição do aniquilamento de um exército eurasiático, com formidáveis cifras de mortos e prisioneiros, divulgou-se a notícia de que, a partir da semana próxima, a ração do chocolate seria reduzida de trinta e nove gramas (ORWELL, 2003, p. 27).

Reportamo-nos novamente a Foucault, para quem a estrutura disciplinar da sociedade – levada às últimas conseqüências na distopia de George Orwell – objetiva a modelação dos corpos e mentes dos indivíduos, direcionando-os para uma utilidade social específica, construindo um saber facilitador da manipulação das massas e solidificando o poder alimentado por esse conhecimento. Ao analisar a obra *Vigiar e Punir* do crítico francês, Inês Lacerda Araújo afirma:

Esse é o ponto chave de *Vigiar e Punir*. O corpo sempre foi tomado pela violência, castigo e dureza do trabalho. Já foi escravizado, o que ele produziu foi-lhe retirado, foi dominado e sofreu até voluntariamente privações como nas práticas ascéticas. Mas a sociedade disciplinar exerce

um domínio e constringimento sobre o corpo tomado individualmente para dele extrair o máximo de utilidade e docilidade (ARAÚJO, 2001, p. 76).

É interessante notar, por exemplo, os exercícios físicos aos quais os cidadãos da Oceania são arbitrariamente submetidos todos os dias. Não fosse suficiente a débil integridade dos indivíduos, a voz proveniente das telas comanda um verdadeiro ritual de disciplinamento corporal e obediência mental que não apenas reafirma, mas também garante a docilidade dos sujeitos. Tendo em vista a estrita vigilância que o cerca, Winston não tem alternativa além de se manter submisso e útil. No primeiro terço da obra, o protagonista só pode enterrar os seus questionamentos no seu próprio íntimo e procurar refúgio na massificação que o rodeia.

Um calor quente e súbito dominou todo o corpo de Winston. O rosto continuou inescrutável. Jamais revelar desânimo! Jamais revelar ressentimento! Um simples olhar podia denunciá-lo. Ficou olhando a instrutora levantar os braços acima da cabeça e – não se podia dizer com graça mas com notável decisão e eficiência – inclinar-se e meter a falangeta sobre os arcos (ORWELL, 2003, p. 38).

Entretanto, a racionalização da economia pela produção bélica e o conseqüente domínio dos corpos constituem apenas uma das etapas para o cumprimento dos objetivos que norteiam o lema *Guerra É Paz*. Não basta vergastar o físico, é preciso controlar também a consciência dos sujeitos. Nesse sentido, a continuidade dos conflitos proporciona elementos de alto grau de eficiência no condicionamento ideológico da população.

Em primeiro lugar, a guerra em 1984 é transformada num espetáculo que deve ser prestigiado por todos a todo o momento. As supostas vitórias são comemoradas com execuções públicas, linchamentos coletivos e filmes sádicos que expõem detalhadamente a destruição dos inimigos. Winston menciona em diversos momentos da narrativa a organização constante desses eventos, nos quais a presença de cada indivíduo é uma prova de lealdade para com o Partido. É interessante notar que a perenidade do conflito provoca na personagem o endurecimento característico daqueles que participam de um regime que dá pouco valor à vida humana. Olhar crítico e banalização total da violência se juntam nas descrições apresentadas pelo protagonista.

*Ontem à noite ao cinema. Tudo fitas de guerra. Uma muito boa dum navio cheio de refugiados bombardeado no Mediterrâneo. Público muito divertido com cenas de um homenzarrão gordo tentando fugir nadando dum helicóptero, primeiro se via ele subindo descendo água que nem golfinho, depois pelas miras do helicóptero, e daí ficava cheio de buracos o mar perto ficava rosa e de repente afundava como se os furos tivessem deixado entrar água. Público dando gargalhadas quando afundou* (ORWELL, 2003, p. 11).

Compartilhando o posicionamento do protagonista, o leitor se inquieta com o espetáculo de sangue, gritos e explosões que faz parte do cotidiano dos habitantes da Oceania e que, principalmente ao ser filmado e exibido, transforma-se em opção de entretenimento nos poucos momentos de lazer a serem desfrutados. “Deviam ser enforcados aquela noite, no Parque, uns prisioneiros eurásianos criminosos de guerra. Isso acontecia uma vez por mês e era um grande espetáculo popular. As crianças sempre exigiam que as levassem” (ORWELL, 2003, p. 25).

A recorrência desses eventos produz resultados interessantes para o Partido, como por exemplo, a formação de um nacionalismo ufanista e a contínua exaltação do Grande Irmão como o líder máximo das tropas. Ao insuflar a exaltação desmedida da pátria, o Partido afasta os indivíduos não só das possibilidades de crítica ao regime, mas também das suas próprias necessidades pessoais. O nacionalismo cego redireciona os desejos da esfera do particular para a esfera do coletivo, uniformizando ideologicamente a população e tornando aceitáveis, pelo bem da coletividade, as piores condições de vida. Assim afirma Annateresa Fabris ao analisar a mística da guerra, “a atmosfera favorável a guerra, não apenas como momento circunstancial, mas, antes de tudo, como fator restaurador do ser social, como superação das “dispersões materialistas e egoístas”, como forjadora do cidadão consciente” (FABRIS, 1987, p. 151).

Nesse processo, o papel da guerra atua simultaneamente como meio de produção e produto final. Os constantes ataques inimigos colocam os cidadãos da Oceania num estado de profunda inquietação, o qual, sendo bem fortalecido pelos veículos de propaganda oficial, desperta uma valorização de todos os elementos ameaçados pelo suposto antagonista. Os indivíduos amam mais o seu país e os seus lares quando os vêem em perigo. Simultaneamente, a lógica nacionalista parece alimentar o conflito por meio de um silogismo: a Oceania é a melhor e mais desenvolvida potência do mundo; conseqüentemente, as outras potências são inferiores; assim, cabe ao país mais evoluído expandir para fora de suas fronteiras o seu modo de vida, trazendo o desenvolvimento para aqueles que vivem nas trevas ou que não aceitam a óbvia superioridade oceânica; em conclusão, cabe à nação mais desenvolvida dominar e trazer para a luz, ainda que pela força, aqueles que ainda não encontraram o caminho para a harmonia. A valorização nacional parece ser apenas o primeiro passo para o intervencionismo e para a guerra. Dessa forma, vemos a guerra servindo como combustível para o nacionalismo e valorizada pelo fortalecimento dos laços nacionais.

Aldous Huxley desenvolve essa reflexão em seu livro de ensaios críticos *O Despertar do Mundo Novo*. Afirma ele que,

(...) os ideais vagos e incertos dos tempos de paz cedem lugar a uma definição incisiva do ideal do tempo de guerra – que é a vitória a qualquer custo; as complexidades desnorteantes dos padrões sociais durante o tempo de

paz são substituídas pelo belo e simples padrão de uma comunidade lutando pela sua existência. O perigo aumenta o senso de solidariedade social e acende o entusiasmo patriótico. A vida adquire sentido, significação, e é vivida no mais alto grau de intensidade emocional (HUXLEY, 1979, p. 121).

Na obra distópica de Orwell a guerra nunca termina e, portanto, o processo descrito por Huxley jamais encontra termo. Os indivíduos se mantêm entusiasmados com o papel de sua nação no conflito e devotados aos desígnios do Partido diante das ameaças externas.

Além disso, a figura do líder assume grande importância como elemento unificador e protetor da nação. O Grande Irmão, que já representava os mais altos ideais do Partido e da revolução que implantou o regime, incorpora por meio da guerra todos os valores que supostamente distinguem a Oceania de seus inimigos e personifica a última linha de defesa desses ideais contra a agressão externa. Tal admiração se mantém estável indefinidamente e acaba por atribuir à sociedade da Oceania características teocráticas, que se aliam aos aspectos do autoritarismo fascista já presentes na obra, ou seja, a glorificação do líder político maior. A união desses aspectos atua diretamente na manutenção da estabilidade hierárquica, na concentração de poder cada vez maior nas mãos de Partido, na alienação dos indivíduos por meio do nacionalismo ufanista e na continuidade da guerra como dispositivo controlador do regime. Aldous Huxley analisa esse processo da seguinte forma:

A principal causa da guerra é o nacionalismo, que é imensamente popular porque satisfaz psicologicamente os indivíduos nacionalistas. Todo nacionalismo é uma religião idólatra, cujo Deus é personificado pelo Estado, representado em muitos casos por reis ou ditadores mais ou menos deificados [...] Todo o homem que acredite muito fortemente na idolatria nacionalista local, pode encontrar em sua fé um antídoto contra até mesmo o mais agudo complexo de inferioridade. Os ditadores alimentam as chamadas da vaidade nacional e colhem a sua recompensa na gratidão de milhões, para os quais a convicção de que participam da glória de uma divina nação mitiga-lhes o tormento da consciência de pobreza, ausência de importância social e insignificância pessoal (HUXLEY, 1979, p. 96-97).

Em 1984, fica claro desde o início do texto que a idolatria é signo que define toda a sociedade da Oceania. Basta lembrar da abundância de cartazes nos quais o olhar austero do Grande Irmão persegue todos os indivíduos, tendo como o apoio as palavras teoricamente reconfortantes: “O Grande Irmão Zela Por Ti!”. A adoração dessa figura máxima do Estado gera um clima de profunda neurose, no qual o totalitarismo distópico exige nada menos do que uma fidelidade cega e um amor incondicional. “Por toda parte há a mesma estrutura piramidal, a mesma adoração de um chefe semidivino, a mesma economia que existe para a guerra contínua [...] Os

governantes desse Estado são absolutos como os faraós e os cézares não puderam ser” (ORWELL, 2003, p. 189-190, 191).

Winston Smith não apenas rejeita essa idolatria, mas também, à medida que o enredo progride, ele passa a contestar o ufanismo teocrático que o Partido busca incitar nos indivíduos. De forma inversa, o amor é substituído pelo ódio no íntimo do protagonista, de forma que, aos olhos da sociedade, ele se torna um traidor e um criminoso ideológico. No desfecho da obra, a mais violenta punição a ser suportada pela personagem será exatamente a transformação do ódio em amor, uma vez que para o Ingsoc não basta apoiar o regime, mas amá-lo com todas as forças provenientes da inconsciência e da docilidade.

Não obstante, a guerra contínua apresenta uma outra faceta do ponto de vista psicológico que não pode ser deixada de lado. O conflito bélico entre os superestados possibilita a canalização dos instintos agressivos dos indivíduos para um alvo comum, ao mesmo tempo em que fortalece a coesão do corpo social pela mitificação dos inimigos. Um culto ao ódio se forma no interior das fronteiras por meio da ignorância em relação às sociedades externas, do ufanismo patriótico arraigado na população, no orgulho nacionalista que prega a inferioridade dos estrangeiros e na suposta ameaça dos valores que norteiam o regime. Segundo essa lógica, o amor ao Grande Irmão deve necessariamente existir em oposição ao ódio cultivado contra todos os seus opositores e, num sentido mais amplo, a todos aqueles que se mostram incompatíveis com os modelos do Partido. Retornamos uma vez mais à discussão de Huxley sobre a guerra como dispositivo institucional:

O complemento da presunção é o desprezo pelos outros. A vaidade e o orgulho geram o desrespeito e o ódio. O desprezo e o ódio são emoções excitantes – emoções das quais as pessoas obtêm estímulos. Os partidários de uma idolatria nacional apreciam o estímulo do ódio e do desprezo pelos partidários de outras idolatrias. Pagam por esse prazer preparando-se para a guerra que a capitulação ao ódio e ao desprezo torna inevitáveis (HUXLEY, 1979, p. 97).

Esse estímulo constitui um dos pilares do sólido poder sustentado pelo Partido. Os espetáculos punitivos se associam a cerimônias ritualísticas bem organizadas, nos quais o ódio é não apenas direcionado contra alvos específicos, mas também cultivado como um atributo de grande importância para os cidadãos da Oceania. Tais ocasiões são divididas em dois tipos: os *Dois Minutos do Ódio* e a *Semana do Ódio*. O primeiro é uma prática diária, vista como um exercício de lealdade para com o Partido. Em contrapartida, a semana dedicada ao ódio é um evento anual e festivo, no qual são glorificadas as vitórias do Partido e a sabedoria do Grande Irmão. As inversões realizadas pelo autor dificilmente passam despercebidas. Os

minutos dispensados diariamente parecem remontar as práticas de alguns regimes totalitários onde as demonstrações de patriotismo são constantes, enquanto *a Semana do Ódio* parece ser uma versão distópica das celebrações do dia de São Valentim. Nessas ocasiões as figuras centrais dos ataques são a potência contra a qual a Oceania está em guerra e Emmanuel Goldstein, considerado como o grande traidor do regime e líder de um mítico foco de resistência chamado de a Fraternidade.

O programa dos Dois Minutos de Ódio variava de dia a dia, sem que porém Goldstein deixasse de ser a personagem central cotidiano. Era o traidor original, o primeiro a conspirar a pureza do Partido. Todos os subsequentes crimes contra o Partido, todas as traições, atos de sabotagem, heresias, desvios, provinham de seus ensinamentos. [...] Era o objeto de Ódio mais constante que a Eurásia ou Lestásia, porquanto, quando a Oceania estava em guerra com uma dessas, em geral estava em paz com a outra.

[...]

No sexto dia da Semana do Ódio, depois das passeatas, discursos, cursos, gritaria, cantoria, bandeiras, cartazes, filmes, esculturas em cera, rufar de tambores e guinchar de clarins, reboar de pés em marcha, ronco das esteiras dos tanques, zumbido dos aviões no ar, troar dos canhões – depois de seis dias de atividade, quando o grande orgasmo se aproximava trêmulo do clímax e o ódio geral contra a Eurásia se condensara em tamanho delírio que a multidão teria certamente esquartejado com as unhas os dois mil prisioneiros de guerra eurásianos cujo enforcamento público se realizaria no último dia (ORWELL, 2003, p. 16, 17, 174-175).

Entretanto, a sublimação do ódio não se configura apenas como uma inversão dos conceitos que norteiam o mundo empírico. A funcionalidade social desse processo é aparente e pormenorizada pela descrição do protagonista. As mais diferentes frustrações são normalizadas, direcionadas e liberadas por todos os indivíduos de forma organizada e ritualística. Qualquer forma de descontentamento e revolta que, potencialmente, colocariam em risco a estabilidade do regime, expurgadas por meio de uma válvula de escape comum, ou seja, a hostilização dos inimigos da sociedade. Ocorre, dessa maneira, uma homogeneização institucional da violência encontrada nos sujeitos, obscurecendo os anseios individuais e afastando, por meio da massificação, os perigos que cercam o desordenamento emocional da população. Em 1984 todos descarregam o ódio, meticulosamente alimentado, sobre os opositores do Grande Irmão e, conseqüentemente, reafirmam o seu amor pelo líder máximo da sociedade.

No mesmo momento, porém, arrancando um profundo suspiro de alívio de todos, a figura hostil fundiu-se na fisionomia do Grande Irmão, de cabelos e bigodes negros, cheio de força e de misteriosa calma, e tão vasta que dominava toda a tela [...] Nesse momento, todo o grupo se pôs a entoar um cantochão ritmado “G.I!.. G.I!.. G.I!..” [...] Era um estribilho que se

ouvia com frequência nos momentos de emoção dominadora. Era em parte um hino à sapiência e majestade do Grande Irmão, porém, mais que isso, era auto-hipnotismo, o afogar deliberado da consciência por meio do barulho rítmico (ORWELL, 2003, p. 18).

Apesar de não se incluir totalmente nessa uniformidade, Winston Smith participa ativamente dessas ocasiões de exorcismo psicológico, sendo que, em determinados momentos, a própria personagem não consegue evitar a contaminação pela entusiasmo irracional que o cerca. Contudo, é importante salientar que o alvo para o qual o ódio do protagonista se direciona muitas vezes se distingue daquele atacado pela maioria. Suas agressões verbais e suas demonstrações de fúria, ainda que convincentes, não suprimem a sua insatisfação com a realidade na qual vive. Pelo contrário, essas sessões diárias geralmente catalisam o desprezo da personagem pela estrutura do regime. Dessa maneira, o dispositivo de controle baseado no ódio às vezes se realiza em Winston de forma contrária, ou seja, o protagonista odeia o Partido e o Grande Irmão. Assim, ele encontra nessas reuniões matinais o espaço propício para liberar esse sentimento sem ser contestado ou punido.

Contudo, a completa inversão da irracionalidade coletiva não é alcançada pela personagem. A consciência de Winston é, em determinados momentos, absorvida pela fúria coletiva, aspecto que enfatiza o poder de massificação desses rituais.

O horrível dos Dois Minutos de Ódio era que, embora ninguém fosse obrigado a participar, era impossível deixar de se reunir aos outros. Em trinta segundos deixava de ser preciso fingir. Parecia percorrer todo o grupo, como uma corrente elétrica, um horrível êxtase de medo e vingança, um desejo de matar, de torturar, de amassar rostos com um malho, transformando o indivíduo, contra a sua vontade, num lunático a uivar e fazer caretas [...] Assim, havia momentos em que o ódio de Winston não se dirigia contra Goldstein mas, ao invés, contra o Grande Irmão, o Partido e a Polícia do Pensamento; e nesses momentos o seu coração se aproximava do solitário e ridicularizado herege da tela, o único guardião da verdade e da sanidade num mundo de mentiras. No entanto, no instante seguinte se irmanava com os circunstantes, e tudo quanto se dizia de Goldstein lhe parecia verdadeiro. Nesses momentos seu ódio secreto pelo Grande Irmão se transformava em adoração (ORWELL, 2003, p. 16-17).

Finalmente, do ponto de vista social, a perpetuação da guerra é um dos fatores que causam um clima de desconfiança extrema e generalizada em todos os espaços compartilhados pelos indivíduos. Os confrontos externos são diretamente assimilados pelo corpo social, transformando os cidadãos em potenciais inimigos e dedicados espões do Partido. No universo distópico todos os possíveis laços de confiança e amizade são corrompidos por uma ortodoxia doentia que busca nas mais simples ações

e nos menores gestos o signo do desvio. Dessa forma, a lealdade proveniente das relações interpessoais, que poderia representar uma ameaça para a irrestrita autoridade do Partido, é destruída por meio de um radicalismo idólatra que une os sujeitos sob a égide do Grande Irmão. A guerra externa é transformada num conflito interno permanente onde cada indivíduo é suspeito de ser um inimigo da sociedade e mantido em irrestrita vigilância por todos aqueles que o circundam. Esse sistema de terrorismo social e ideológico possibilita a extensão do poder controlador do Partido para quase todas as instâncias da sociedade, incentivando a delação e a perseguição de ideocriminosos.

Era terrivelmente perigoso deixar os pensamentos vaguearem num lugar público, ou no campo de visão de uma teletela. A menor coisa poderia denunciá-lo. Um tique nervoso, um olhar inconsciente de ansiedade, o hábito de falar sozinho – tudo que sugerisse anormalidade, ou algo de oculto. De qualquer forma, uma expressão facial imprópria (ar de incredulidade quando anunciavam uma vitória, por exemplo) era em si uma infração punível. Em Novilíngua havia até uma palavra para caracterizá-la: chamava-se *facecrime* (ORWELL, 2003, p. 63).

É interessante notar a ênfase que Orwell coloca sobre o papel das crianças na solidificação e perpetuação do totalitarismo distópico. Em 1984, tanto o presente quanto o futuro do regime é cultivado por meio do condicionamento e da normalização infantil. Os jovens cidadãos da Oceania são os vigilantes mais eficientes e determinados na batalha contra os inimigos internos do Ingsoc. O ódio alimentado por esses pequenos espíões atinge tal grau de radicalismo que, em muitos casos, os próprios pais são as primeiras vítimas de suas carreiras como delatores. Assim, o Partido estende as suas ramificações para dentro de todos os espaços, inclusive o familiar, por meio da manipulação de membros treinados desde a mais tenra infância. A guerra se internaliza até os meandros da família.

Quase todas as crianças eram horríveis. O pior de tudo era que, com auxílio de organizações como os Espiões, sistematicamente transformavam-se em pequenos selvagens incontroláveis, e no entanto nelas não se produzia nenhuma tendência de se rebelar contra a disciplina do Partido. Ao contrário, adoravam o Partido, e tudo quanto tinha ligação com ele [...] Toda essa ferocidade era colocada para fora, dirigida contra os inimigos do Estado, contra os forasteiros, traidores, sabotadores, ideocriminosos. Era quase normal que as pessoas de mais de trinta tivessem medo dos próprios filhos (ORWELL, 2003, p. 26).

Diante desse quadro, a única opção restante para alguém como Winston Smith é a dissimulação. A profunda impessoalidade resultante da transposição do conflito externo para dentro das fronteiras, das ruas e dos lares aumenta o sentimento de solidão do protagonista. Qualquer tipo

de busca por um contato mais humano é vista como suspeita e, não raras vezes, criminosa. Conseqüentemente, a personagem constrói de forma meticulosa uma máscara de contentamento e dedicação que esconde não apenas a sua frustração e o seu sofrimento, mas também a consciência individual que pode condená-lo. “Dominar os sentimentos, controlar as feições, fazer o que todo mundo fazia, era uma reação instintiva” (ORWELL, 2003, p. 19). Na obra de Orwell o enclausuramento do indivíduo é contínuo até o momento que o seu próprio corpo não mais lhe pertence e apenas uma pequena região em seu íntimo pode se constituir como espaço para o exercício de alguma forma de liberdade. Todavia, como Winston aprende no final da obra, esse resquício de individualidade é totalmente inaceitável para o Partido: o controle absoluto solidifica o poder absoluto.

Em conclusão, podemos afirmar que a guerra permanente não é travada contra nenhuma potência estrangeira, mas contra cada um dos cidadãos da própria Oceania. O objetivo do eterno conflito não é a dominação dos inimigos, mas a normalização e o controle de todos os aliados. Por meio desse mecanismo - ao mesmo tempo econômico, ideológico, psicológico e social - a estabilidade interna é assegurada por um novo conceito de conflito externo. Em 1984, uma nova forma de guerra é criada, de modo que surge uma nova maneira de conceber a paz. No universo distópico de Orwell as duas concepções não são opostas, mas complementares. A disputa entre superpotências incapazes de conquistarem umas às outras não apenas perpetua indefinidamente a batalha, mas também institucionaliza a querela como dispositivo regulador social. Assim, os indivíduos mantêm suas atenções voltadas para a política externa em detrimento de suas próprias necessidades e direitos individuais, de modo que o Partido estabelece um meio de canalizar os recursos que poderiam ser usados na erradicação da pobreza. A passividade dos sujeitos diante desse quadro é alcançada pelo enfraquecimento e docilização dos corpos, pela insuflação dos valores nacionais e do patriotismo, pela espetacularização da guerra e pela exigência de uma ortodoxia radical que transforma os cidadãos em inimigos em potencial, ainda que todos estejam comprometidos com os mesmos princípios.

A guerra é travada, pelos grupos dominantes, contra seus próprios súditos, e o seu objetivo não é conquistar territórios nem impedir que os outros o façam, porém manter intacta a estrutura da sociedade. Daí, o se haver tornado equívoca a própria palavra “guerra”. Seria provavelmente correto dizer que a guerra deixou de existir ao se tornar contínua [...] O efeito seria mais ou menos o mesmo se os três superestados, a o invés de guerrearem, concordassem em viver em paz perpétua, cada qual inviolado dentro das suas fronteiras [...] Uma paz verdadeiramente permanente seria o mesmo que a guerra permanente. Este, embora a vasta maioria dos membros do Partido só o compreendam num sentido mais raro, é o significado profundo do lema do Partido: *Guerra é Paz* (ORWELL, 2003, p. 192).

Nesse contexto, o protagonista tem a dualidade como uma das marcas principais de sua caracterização. Por um lado Winston participa da massificação desenvolvida pelo Partido, de modo que alguns de seus atos são especialmente representativos do nível de normalização alcançado pela doutrina do Grande Irmão. Isso demonstra que, em certa medida, a personagem é também um produto do sistema. Por outro lado, o protagonista se define principalmente pela consciência em relação à sociedade distópica. Winston reconhece os dispositivos envolvidos na guerra permanente e, ainda que ele não consiga entender profundamente os seus objetivos, a personagem relaciona tais elementos com a subserviência da população e a intolerância na qual a Oceania está mergulhada. Entretanto, o silêncio e a dissimulação são os meios pelos quais Winston deve sobreviver. O seu desvio deve ser ocultado e os seus pensamentos precisam ser reprimidos como forma de prolongar a sua existência. Dessa forma, poderíamos dizer que uma guerra também se estabelece dentro do protagonista, na qual o medo e a revolta disputam cada reflexão e condicionam cada atitude. Essas forças verdadeiramente antagônicas, ao contrário daquelas envolvidas no conflito mantido pelos superestados, produzem um indivíduo em constante estado de tensão e sempre à beira de uma ação extrema. Paradoxalmente, nos parece que essa luta interna é aquilo que mantém a sanidade da personagem no mundo aparentemente insano da distopia, espaço no qual a guerra se torna um eficiente mecanismo de controle e sustentação da dinâmica de poder estabelecida.

## Referências

ARAÚJO, Inês Lacerda. **Foucault e a Crítica do Sujeito**. Curitiba: Editora UFPR, 2001.

CALDER, Jenni. **Huxley and Orwell: Brave New World and Nineteen Eighty-Four**. London: Edward Arnold, 1976.

FABRIS, Annateresa. **Futurismo: Uma Poética da Modernidade**. São Paulo: EDIUSP, 1987.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

HUXLEY, Aldous. **O Despertar do Mundo Novo**. São Paulo: Hemus, 1979.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Editora Nacional, 2003.

ORWELL, Sonia. ANGUS Ian (org.). **The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell: As I Please 1943-1945**. Volume 03. New York: Harcourt, 1968.

Enviado: 03/02/2015

Aprovado: 02/03/2015

# O tratamento da autoria: *Harry Potter* e as fan fictions

## The treatment of the authorship: *Harry Potter* and the fan fictions

**Jhony A. SKEIKA\***  
UEL

**Josiane A. FRANZÓ\*\***  
SECAL

\* Doutorando em  
Estudos Literários.  
jhonskeika@yahoo.  
com.br

\*\* Doutora em  
Literatura.  
josianefranzo@  
hotmail.com

**Resumo:** Este texto procura fazer uma breve reflexão sobre o estabelecimento da figura autoral, como elemento regulador do texto de ficção, e da função do leitor na (re)construção dos sentidos da narrativa, conforme sugeriu Michel Foucault (1992) e Umberto Eco (1994). Especificamente, fez-se um pequeno estudo de caso do fenômeno das *Fan Fictions* – ficções escritas por fãs – da série *Harry Potter*, da escritora inglesa J. K. Rowling, procurando destacar como as relações entre obra/público e obra/autor acontecem no âmbito do mercado editorial.

**Palavras-chave:** Autor. Leitor. *Harry Potter*. *Fan Fictions*.

**Abstract:** This text aims to make a short reflection about the establishment of the authorial position, as a regulatory element in the fiction text, and of the reader's function in the narrative's meanings construction, according to Michel Foucault (1992) and Umberto Eco (1994). Particularly, it has brought a small case study of the Fan Fictions phenomenon – fictions written by fans – of the series *Harry Potter*, by the English writer J. K. Rowling, detaching how the relationships between book/public and book/author take effect inside the publishing market.

**Keywords:** Author. Reader. *Harry Potter*. *Fan Fictions*

## A função do autor e do leitor no texto ficcional

O autor deveria morrer depois de escrever. Para não perturbar o caminho do texto (ECO, 1985, p. 12).

Michel Foucault, notório pensador francês, problematizou a questão da autoria desenvolvendo, coerente à linha pós-estruturalista em que se inseria, importantes considerações sobre o assunto. Na obra *O que é um autor?* (1992), ele dialoga sobre a descentralização da figura do Autor (com A maiúsculo), aquele que assina a capa da obra e que seria capaz de arquitetar todos os sentidos e intenções do texto.

Nesse estudo, que foi uma comunicação feita em 22 de fevereiro de 1969 na Sociedade Francesa de Filosofia, Foucault apresenta pensamentos ainda em formulação sobre a noção de autor, já que essa “constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências” (1992, p. 33). A questão da autoria seria um discurso construído historicamente e para entendê-la seria necessário verificar como tal conceito mudou no decorrer dos anos.

Foucault (1992, p. 48) afirma que até o final século XVIII as narrativas ficcionais – contos, tragédias, comédias e epopeias – eram recebidas, postas em circulação e valorizadas sem que se pusesse em questão a autoria de tais textos: o anonimato não constituía nenhum problema, a sua própria antiguidade (verdadeira ou suposta) era suficiente para garantir a sua autenticidade. Por sua vez, os textos científicos, como os estudos das ciências naturais, só eram considerados como portadores do valor de verdade se fossem assinalados pelo nome de um autor.

A partir do século XVIII houve uma inversão nesse tratamento. A produção científica começa a conceber os discursos por si próprios, como verdades estabelecidas pela constante demonstração e experimentação: os fenômenos observados e estudados passam a ter um caráter não particular, fazendo parte de um *corpus* científico comum aos homens, negando créditos a apenas uma pessoa. Aos pioneiros de tais estudos, cujo reconhecimento lhes era concedido, restou apenas a função de batizar teorias, conjuntos de elementos, etc. (FOUCAULT, 1992, p. 49).

Porém, em relação aos textos que hoje poderíamos chamar de literários ocorreu o inverso. Passou-se a considerar insistentemente a figura do autor na medida em que a obra ficcional começou a ser tratada como um bem cultural, um produto comercializável ou quando os discursos nela contidos tornaram-se transgressores e, por isso, passíveis de punições (FOUCAULT, 1992, p. 47). É nesse contexto, final do século XVIII e início do século XIX, que se instaura um regime de propriedade de textos, promulgam-se regras de direitos autorais e aquilo que era um produto coletivo, oral e de tradição passa ser uma propriedade, escrita e protegida.

De acordo com Roger Chartier (1998, p. 34), o autor desse período encontra-se “exposto ao perigo da sua obra”, pois assumindo a autoria de seus escritos fica suscetível também à punição, o que o obriga a recorrer à proteção de instâncias de poder, entrando em relações de patrocínio, recebendo pensões ou salários para publicar textos com dedicatórias a pessoas poderosas (CHARTIER, 1998, p. 39). Dessa forma, iniciam-se as relações econômicas ao redor da escrita e publicação de obras. Se o escritor não possuísse bens próprios, cargos, postos, etc., ou não pertencesse a uma linhagem burguesa ou aristocrata, via-se obrigado, sob a condição de continuar escrevendo, a se afiliar às relações de clientela.

É nesse cenário que um novo elemento rouba a cena: o leitor. Os avanços da imprensa no século XIX e a difusão da produção literária propiciada pelas relações de patrocínio “criam” um perfil de leitor não antes conhecido, já que até então a leitura era um sinal de nobreza e distinção típicas da aristocracia (HARMUCH; OLIVEIRA, 2010, p. 12).

Trata-se de um momento em especial em que o modo como se compreendia o que era o leitor se modificou, justamente porque o aumento no número de leitores contribuiu para o gradativo desvanecimento da clareza dos critérios de valores. Ao se estabelecer uma nova relação entre quem escrevia e quem lia, os critérios clássicos determinantes do que era ou não boa literatura foram questionados em nome do surgimento de um outro legislador, o leitor. (HARMUCH; OLIVEIRA, 2010, p. 13).

Apesar desse “novo lote” de leitores que surge neste período, não se pode esquecer ou ignorar que já existia um público interessado em leitura, mesmo que da alta classe, o qual já vinha se formando literariamente ao longo dos tempos. Porém, devido a um número maior de pessoas tendo acesso ao que era apenas da elite, os autores – não os que escreviam apenas por profissão, aumentando quantitativamente a produção escrita da época, mas aqueles que se preocupavam com a qualidade do texto literário – passam a querer “educar” seus compradores, até mesmo criticando a popularização da literatura, daquilo que era considerado uma grande arte e, portanto, para poucos.

Nesse período há um grande posicionamento autoral, cuja voz destaca-se claramente dentro e fora da narrativa literária, registrando o resultado do processo, tanto o de criação quanto o de reflexão, do texto de literatura (HARMUCH; OLIVEIRA, 2010, p. 17). Devido a essa nova configuração do escritor e também dos leitores, a produção literária modifica-se, moldando o que mais tarde ficou conhecido como Romantismo.

A proliferação dos textos ficcionais causada pela imprensa periódica – o folhetim e o nascimento do romance – causou certa instabilidade no exercício de criação literária, fazendo autores buscarem nova delimitação

para o que seria literatura, refletindo dentro das suas próprias obras sobre o processo de criação narrativa, marcando o período com o fim do prescritivismo<sup>1</sup> de produção escrita e com um “colapso do universal clássico” (LIMA apud HARMUCH; OLIVEIRA, 2010, p. 14).

Contudo, o aumento significativo do número de compradores de livros não significou necessariamente o surgimento de leitores-modelo de literatura. De acordo com Umberto Eco (1994, p. 22), um leitor-modelo não é aquele que quer apenas saber o que acontece com o protagonista ao final da narrativa, mas o que busca também ler as entrelinhas, capaz de identificar e interagir com as estratégias implícitas arquitetadas pelo autor-modelo, que por sua vez não é o autor empírico, o escritor do texto, mas um conjunto de mecanismos e escolhas textuais que estruturam a obra de ficção.

Reiterando tal pensamento, Antoine Compagnon (2003, p. 151) afirma que

[...] o autor implícito se dirige ao leitor implícito (ou o narrador ao narratário), lança as bases de seu pacto, define as condições de entrada do leitor real no livro. O leitor implícito é uma construção textual, percebida como uma imposição pelo leitor real; corresponde ao papel atribuído ao leitor real pelas instruções do texto.

A partir do Romantismo o leitor assume um novo e importante papel na construção dos sentidos do texto. Como escreveu Sartre (apud COMPAGNON, 2003, p. 148), “o objeto literário é um estranho pião que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é preciso um ato concreto que se chama leitura e ele só dura enquanto essa leitura pode durar”. Eco (1994, p. 55) cria uma metáfora muito semelhante: “um texto é uma máquina preguiçosa que pede ao leitor para fazer parte de seu trabalho”.

Ambas as imagens criadas se referem à importante tarefa delegada ao leitor de “dar vida” ao texto. O que Foucault e outros pós-estruturalistas como Roland Barthes propõem em relação à descentralização da figura autoral, então, é a partir de tais mudanças no tratamento da obra literária, quando o leitor assume novo e crucial papel na produção dos sentidos do texto.

Esses pensadores defenderam a morte do autor, já que “o sujeito da escrita está sempre a desaparecer” do texto; a relação com a morte “manifesta-se no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve (...); ele retira de todos os signos a sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência” (FOUCAULT, 1992, p. 36 - 37).

A partir desse viés, o leitor seria o único responsável pela significação textual, eximindo o autor empírico – ator real – de qualquer interferência nesse processo; a ideia seria deixar de lado as questões autorais e

<sup>1</sup> Regra que ditava a imitação da temática e da forma da escrita clássica.

biográficas capazes de intervir em qualquer análise da obra, embora toda construção textual sempre seja arquitetada por uma força organizadora, uma entidade não empírica, porém presente na estrutura e funcionamento do texto, nas escolhas lexicais, narratológicas, etc.

O autor implícito, na terminologia de Compagnon (2003, p. 151), o autor-modelo, na de Eco (1994, p. 23), ou ainda nas palavras de Bakhtin (2003, p. 6), o autor criador constitui semelhantemente o que Foucault chamou de *função autor*. Para Foucault, o nome do autor é simplesmente um elemento de um discurso, “não transita como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu, mas que, de algum modo, bordejando os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser, ou pelo menos caracterizando-lhes” (FOUCAULT, 1992, p. 45 – 46). Em outras palavras, a obra cria um autor.

Nessa perspectiva, não é o autor empírico, a pessoa que escreveu o texto, que se dirige ao leitor, mas uma entidade textual, uma voz que “se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo” (ECO, 1994, p. 21).

Não cabe mais àquele que lê buscar as intenções que o escritor teve para com o texto, mas as intenções da própria obra e de seu arquiteto interno, o autor implícito. Mesmo sendo no leitor, e não o autor, o lugar onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não na sua origem, “esse leitor não é mais pessoal que o autor recentemente demolido, e ele se identifica também a uma função”. Segundo Barthes, o autor interno do texto é “esse alguém que mantém reunidos, num único campo, todos os traços de que é construída a escrita” (BARTHES apud COMPAGNON, 2003, p. 51).

Dessa forma chega-se a um autor organizador, um orquestrador de inúmeros discursos que estão inseridos em sua obra e não mais um autor enquanto entidade absoluta, externa e anterior, que tenta explicar suas intenções e sustentar os significados de sua escrita. Como na epígrafe deste estudo, o autor externo deve morrer após escrever, caso contrário, ao tentar elucidar seu escopo para com sua obra, pode delimitar ao ponto de até dizer inverdades sobre o vasto campo de interpretação que a sua literatura pode dispor.

### **Um estudo de caso: *Harry Potter e as Fan fictions***

Em 1997 a escritora, até então desconhecida, Joanne Rowling publica um livro intitulado *Harry Potter e a Pedra Filosofal (HP and the Philosopher's Stone)*, o qual apresenta a história de um adolescente chamado Harry Potter, que descobre, no dia do seu décimo primeiro aniversário, que é um bruxo e que possui uma vaga para estudar magia em

Hogwarts, uma escola para jovens como ele. A narrativa, à primeira vista destinada ao público juvenil, logo se tornou muito famosa em todo o mundo e foi continuada pela autora em mais seis livros<sup>2</sup>, os quais, assim como o primeiro, ganharam adaptações cinematográficas e até 2011 venderam juntos mais de 450 milhões de cópias<sup>3</sup>.

Sobre a série, há inúmeras considerações que podem ser realizadas a respeito da questão da autoria e recepção dos livros. Todavia, para este estudo, delimitou-se abordar somente o fenômeno *Fan fiction* – narrativas escritas por fãs – a fim de investigar sucintamente como acontece a apropriação da obra por parte do leitor e como a entidade do autor é tratada e protegida por direitos autorais.

De acordo com Ivan Finotti e Juliana Calderari (2006, p. 103), as *fanfics*, ou *fan fictions* ou ainda ficções escritas por fãs, tratam-se de um tipo de texto em que o autor faz uso de elementos, personagens e situações de um universo já conhecido e, a partir disso, desenvolve suas próprias ideias. Essas narrativas podem ser ficcionais ou apenas tratar de descrições e especulações, teorias, sobre a obra original.

O site norte-americano *Fanfiction* ([www.fanfiction.net](http://www.fanfiction.net)) talvez seja o maior portal de publicação na internet deste tipo de texto, indexando em um único sítio as inúmeras revistas de *fan fictions* existentes – as *fanzines* – em domínios da internet – *fandoms*. Nesses domínios são incluídas histórias sobre filmes, seriados, jogos e livros – há pelo menos cinco finais alternativos para o livro *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, e mais de 1.300 histórias relacionadas aos personagens de *Os Miseráveis*, de Victor Hugo.

*Fanfic* não é uma modalidade de escrita nova. Conforme Carmen Cardoso (apud FINOTTI; CALDERARI, 2006, p. 75), esse tipo de texto já existia na época de *Guerra nas Estrelas*. “Por exemplo, acaba um seriado e as pessoas começam a escrever em cima”, criando novos episódios, novas personagens ou teorias especulativas, mas sem deixar a ligação com a obra original.

Marianne MacDonald (2006, p. 28) afirma que as *fanzines* começaram a se difundir a partir da década de 1970, entretanto, com o advento da internet, o gênero subitamente ficou disponível para uma enorme gama de leitores que, além de lerem, produzem e publicam seus textos facilmente nos domínios. Segundo a mesma autora, a principal intenção dos fãs ao escreverem sobre suas obras favoritas não seria prestar uma homenagem aos escritores e seus textos, mas reinterpretar eventos ficcionais ao seu gosto. “*For example, the relationships between characters are often altered or made more sexually explicit; the most popular theme of fan fiction is romance*”<sup>4</sup>.

Mesmo colocando a “máquina preguiçosa” para funcionar, cumprindo a preciosa função de (re)significar o texto de literatura, de acordo

<sup>2</sup> *Harry Potter e a Câmara Secreta* (HP and the Chamber of Secrets), 1998; *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (HP and the Prisoner of Azkaban), 1999; *Harry Potter e o Cálice de Fogo* (HP and the Goblet of Fire), 2000; *Harry Potter e a Ordem da Fênix* (HP and the Order of the Phoenix), 2003; *Harry Potter e o Enigma do Príncipe* (HP and the half-blood Prince), 2005; *Harry Potter e as Relíquias da Morte* (HP and the Deathly Hallows), 2007.

<sup>3</sup> *Harry Potter series to be sold as e-books*. BBC News – Entertainment & Arts. 23 de junho de 2011.

<sup>4</sup> “Por exemplo, com frequência as relações entre personagens são alteradas ou refeitas explicitando a sexualidade; o tema mais popular de ficção escrita por fãs é o romance” (Tradução nossa).

com a teoria de Eco (1994), esses leitores não poderiam ser chamados de ‘modelo’, já que não aceitam o limite ficcional, barreira imposta pelo autor-modelo, rebelando-se contra as instâncias reguladoras da narrativa.

A função dos contos ‘imodificáveis’ é precisamente esta: contra qualquer desejo de mudar o destino, eles nos fazem tocar com os dedos a impossibilidade de mudá-lo. E assim fazendo, qualquer que seja a história que estejam contando, contam também a nossa, e por isso nós o lemos e os amamos. (...) As histórias “já feitas” nos ensinam também a morrer. Creio que esta educação ao fado e à morte é uma das funções principais da literatura. (ECO, 2003, 21).

As *fanfics* demonstram a insubordinação do leitor empírico às leis estipuladas pelo autor-modelo para seu texto de ficção. Dumbledore morreu, por exemplo, e não há nada que possamos fazer para modificar este triste fato. Aceitar a morte inexorável do sábio mago é, neste caso, uma atitude necessária para os leitores de *Harry Potter* que desejam fazer o pacto ficcional com o texto como o autor-modelo idealizou. No entanto, as *fan fictions* mostram claramente que muitos leitores da série não querem simplesmente aceitar essa “educação ao fado e à morte” e acabam recriando acontecimentos a partir das ideias mais inusitadas.

Em entrevista<sup>5</sup>, a autora de *Harry Potter* admite que ama as teorias malucas e que sabia que após o lançamento do sétimo último livro da série, em 2007, os fãs iriam continuar a inventar teorias e histórias sobre as personagens. “Isso porque alguns estão interessados em personagens que não são centrais. Há, portanto, uma grande abertura para as *fanfictions*, assim como na obra de Jane Austin, de quem eu sou muito fã, mesmo após o término do livro você se pergunta sobre a vida das personagens” disse Rowling (FINOTTI; CALDERARI, 2006, p. 30).

Atualmente<sup>6</sup>, liderando o *ranking* do *Fanfiction.net*, existem mais de 435 mil *fanfics* indexadas no site, um número exorbitante de teorias e pequenas histórias que se apropriaram das personagens, cenário, elementos e animais mágicos de todo o mundo de bruxaria que J. K. Rowling criou em *Harry Potter*. Contudo, toda essa “brincadeira” pode ter um custo. Embora Rowling tenha admitido que é adepta ao movimento de *fanfics*, moveu um processo contra uma editora na Rússia por ter publicado histórias de Harry Potter em sua versão feminina (FINOTTI; CALDERARI, 2006, p. 98). A autora também ganhou um processo contra a *RDR books*, que quis publicar em papel o site *The Harry Potter Lexicon* (O Léxico de *Harry Potter*) organizado por um bibliotecário e fã da série, Steven Jan Vander Ark.

Enquanto o trabalho estava *online* e disponível gratuitamente a todos os internautas, Rowling elogiou o dicionário, assim como incentivava outros sites que se dedicavam ao universo *Harry Potter*. A autora até distribuía prêmios às melhores páginas da internet e em certa ocasião

<sup>5</sup> Entrevista aos sites norte-americanos *The-leaky-cauldron* e *MuggleNet* em 16 de julho de 2005.

<sup>6</sup> Última consulta em 14 de janeiro de 2015: <<https://www.fanfiction.net/book/Harry-Potter/>>

disse que usou do *The Harry Potter Lexicon* para pesquisas rápidas de termos dos seus próprios livros. Todavia, quando a editora RDR anunciou a publicação do site em forma de livro, os advogados de Rowling entraram em ação alegando que a obra apenas seria uma compilação do trabalho de Joanne, ou seja, um plágio. A autora além de tudo criticou o trabalho de Ark, chamando o livro de preguiçoso e cheio de erros: “Não gosto da ideia de meus leitores gastando seu dinheiro com isso”, declarou<sup>7</sup>.

Porém, ela enfrentou um processo por plágio da obra *Willy, o Bruxo*, do escritor Adrian Jacobs, um autor de contos infantis que morreu em 1997. Max Markson, representante legal da herança de Jacobs, afirmou que Rowling plagiou ideias do livro de Adrian, já que ambos os escritores tiveram o mesmo agente literário, Christopher Little<sup>8</sup>.

Nesses episódios é possível perceber como acontece o processo de apropriação do texto ficcional e como autores recorrem a meios legais para defender seu “patrimônio”. Hoje, o mercado editorial é uma poderosa máquina do capitalismo, transformando o produto literário em mercadoria e propriedade.

Rowling, sem dúvida, é uma das mais bem pagas escritoras da história, mas ela começou bem de baixo. Recém divorciada e se recuperando da morte prematura da mãe, Joanne ficou muito feliz ao ter o livro aceito para publicação. Em entrevista a Sean Bullard da *National Press Club – NPR Radio* – em 20 de outubro de 1999, ela disse:

Quando eu terminei minha cópia do manuscrito, eu coloquei Joanne Rowling lá, esse sendo meu nome e tudo mais. E então meu editor britânico me ligou e, dois meses antes do livro ser publicado, disse: “Nós gostaríamos de usar suas iniciais” e eu disse, e para ser franca eu deixaria eles me chamarem Enid Snodgrass se eles publicassem o livro, então eu realmente não estava preocupada com isso. Minha gratidão era tão grande que então eu disse “ok, tudo bem, mas por quê?” e eles disseram... antes de tudo eles disseram “nós achamos que se destaca mais”, e eu disse “Por quê? Sério?”, e eles disseram “Nós achamos que meninos vão gostar desse livro, mas nós não temos certeza se eles vão escolhê-lo se eles pensarem que uma mulher o escreveu.” (...) E a coisa engraçada é que foi algo completamente desnecessário de se fazer, porque dois meses depois que o livro foi publicado eu estava na televisão em rede nacional, e eu não estava usando uma barba falsa ou nada.

Segundo Malone (2007, p. 178), a inicial K. veio da sua avó favorita, Kathleen. J. K. Rowling além de ocultar do nome a feminilidade, remete a uma conhecida tradição de abreviar o nome de escritores: J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis, H. G. Wells, E. M. Forster, entre outros. A editora que sugeriu a abreviação do nome de Joanne temia o que Foucault previra há alguns anos: a punição, neste caso, vinda de um discurso machista que, durante muito tempo, imperou sobre o âmbito literário. No entanto, como o autor francês

<sup>7</sup> J.K. Rowling processa fã que quer escrever livro sobre Potter, diz NYT. *Jornal Estadão online*. 14 de abril de 2008.

<sup>8</sup> Matéria: Autora de ‘Harry Potter’ é processada por plágio. *Terra. Arte e Cultura*. 18 de fevereiro de 2010.

também elucidou, “a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome do autor com o que nomeia, não são isomórficas e não funcionam da mesma maneira” (FOUCAULT, 1992, p. 43).

Assim, Rowling obteve muito sucesso mesmo o mundo sabendo que se tratava de uma mulher. A autora criou um império, uma vez que *Harry Potter* já foi traduzido para mais de sessenta línguas<sup>9</sup> e se espalhou para todas as espécies de produtos comercializáveis, além de ter seu sucesso difundido pelos oito filmes (o último livro foi dividido em duas partes) produzidos pela *Warner Bros. Studios*.

Ironicamente, mas de forma justificável, a escritora que não se importava em ser nomeada como homem, tendo sua identidade suprimida, desde que tivesse seu texto publicado, hoje lança processos contra aqueles que se apropriam da sua obra. As *fan fictions* nada mais são que uma apropriação muito particular do texto de J. K. Rowling, contudo, elas não devem assumir um *status* de obra sem pagar direitos autorais para a dona da marca *Harry Potter*.

Porém, há diversos livros que englobam o universo da série, mas todos trazem em sua capa, de forma muito explícita, uma mensagem do tipo “Este livro não é autorizado, aprovado, licenciado ou endossado por J. K. Rowling, Warner Bros. Entertainment Inc. ou qualquer pessoa associada com os livros e filmes da série *Harry Potter*”<sup>10</sup>, para que não haja nenhum problema com a autora ou com as entidades que compraram seus direitos autorais.

É claro que a série aqui considerada trata-se de um fenômeno de vendas, o chamado *Best-seller*, no entanto acredita-se que o tratamento não seria diferente considerando textos não tão famosos, já que hoje temos a produção literária não mais em regime de relações de patrocínio, mas sob a proteção de direitos autorais universais, os quais, contrariando Foucault e Eco, garantem e sustentam por leis que “o autor não está morto” e que mesmo após sua morte fisiológica tais leis manterão os direitos de propriedade do autor empírico sobre o texto.

## Referências

Autora de ‘Harry Potter’ é processada por plágio. Terra. Arte e Cultura. 18 de fevereiro de 2010. Disponível em: <<http://diversao.terra.com.br/arte-e-cultura/autora-de-39harry-potter39-e-processada-por-plagio,7858078553a7a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>>. Acesso em 28 set 2014.

Autora de “Harry Potter” não descarta possibilidade de novo livro. **Folha de São Paulo**. 07 de setembro de 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2011/07/940497-autora-de-harry-potter-nao-descarta-possibilidade-de-novo-livro.shtml>>. Acesso em 15 set 2014.

<sup>9</sup> Autora de “Harry Potter” não descarta possibilidade de novo livro. Folha de São Paulo. 07 de setembro de 2011.

<sup>10</sup> Mensagem da capa do livro *Harry Potter de A a Z* de Aubrey Malone (2007).

BAKHTIN, M. O autor e a personagem. In: \_\_\_\_\_. **Estética da Criação Verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 3 – 20.

BARTHES, R. A morte do Autor. In: \_\_\_\_\_. **O Rumor da Língua**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 66 – 71.

COMPAGNON, A. O autor. In: \_\_\_\_\_. **O Demônio da Teoria: Literatura e Senso comum**. 2 ed. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 47 – 96

COMPAGNON, A. O leitor. In: \_\_\_\_\_. **O Demônio da Teoria: Literatura e Senso comum**. 2 ed. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 139 – 164

ECO, U. **Pós-escrito a O nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. Sobre algumas funções da Literatura. In: \_\_\_\_\_. **Sobre a Literatura: Ensaio**. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 09 - 21.

Entrevista de J. K. Rowling a Sean Bullard da National Press Club – NPR Radio. **Potterish**. 20 de outubro de 1999. Disponível em: <<http://conteudo.potterish.com/transcricao-de-national-press-club-almoco-do-autor/>>. Acesso em 10 set. 2014.

FINOTTI, I.; CALDERARI, J. **O destino de Harry Potter**. São Paulo: Conrad, 2006.

FOUCAULT, M. **O que é um autor?** 4 ed. Tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Portugal: Passagens, 1992.

HARMUCH, R. A.; OLIVEIRA. **Literatura portuguesa I**. Ponta Grossa: UEPG/ NUTEAD, 2010.

Harry Potter series to be sold as e-books. **BBC News** – Entertainment & Arts. 23 de junho de 2011. Disponível em : <<http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-13889578>>. Acesso em 10 set 2014.

J.K. Rowling processa fã que quer escrever livro sobre Potter, diz NYT. Jornal Estadão online. 14 de abril de 2008. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,,156712,0.htm>>. Acesso em 25 set. 2014.

MACDONALD, M. Harry Potter and the Fan Fiction Phenom. In: *Gay & Lesbian Review / Worldwide*. Jan/Feb, 2006, Vol. 13. Issue 1, p. 28-30. Disponível em: <<http://connection.ebscohost.com/c/essays/19362052/harry-potter-fan-fiction-phenom>>. Acesso em 10 out. 2014.

MALONE, A. **Harry Potter de A a Z**: o guia não-oficial definitivo de toda a série. Tradução de Daniel Queiroz de Souza Lima e Maria Inês Duque Estrada. Rio de Janeiro: Prestígio, 2007.

Enviado: 10/02/2015

Aprovado: 02/03/2015



## **ORIENTAÇÕES AOS COLABORADORES**

### **Política editorial**

A revista *Muitas Vozes* é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, e tem como objetivo se constituir em um espaço de reflexão sobre questões de linguagem em suas múltiplas manifestações, sendo sua missão divulgar artigos, resenhas, entrevistas e fontes documentais relevantes para os estudos de linguagem. A revista aceitará colaborações vinculadas aos dossiês temáticos de cada número, de acordo com os prazos que serão divulgados no início de cada ano, e artigos de temática livre em fluxo contínuo.

### **Adequações ao formato da revista**

Todas as colaborações devem ser inéditas (não publicadas ou submetidas a outro periódico ou livro). Os trabalhos serão submetidos à avaliação de pareceristas, que verificarão a adequação do material à proposta da revista.

Os trabalhos podem ser submetidos em português, espanhol, inglês ou francês, e devem ser enviados para o e-mail [revistamuitasvozes@gmail.com](mailto:revistamuitasvozes@gmail.com) em dois arquivos com extensão DOC: um completo e outro sem identificação do autor. Além disso, o autor deve enviar um arquivo separado que contenha os seguintes dados: nome, afiliação acadêmica, endereço para correspondência, e-mail e números de telefone e fax.

O conteúdo dos artigos é de responsabilidade dos autores. Os Editores não se responsabilizam por opiniões ou afirmações dos autores.

### **Normas gerais para apresentação de trabalhos**

Os textos devem ter fonte Times New Roman, tamanho 12.

Quanto à extensão, artigos devem conter de 4.000 a 8.000 palavras e resenhas, até 3.000 palavras. Neste caso, o autor deve obedecer à seguinte ordem: referência bibliográfica da obra resenhada, de acordo com as normas da ABNT, nome do autor da resenha e afiliação entre parênteses, no formato Maria da SILVA (UEPG). As obras resenhadas devem ter sido publicadas, no máximo, dois anos antes da submissão do texto.

Artigos resultantes de pesquisa de mestrado ou doutorado deverão incluir o nome do orientador em nota de rodapé, a partir do título do trabalho.

## Os artigos devem ser escritos na seguinte sequência

1. TÍTULO em caixa alta e em negrito, centralizado no alto da primeira página, em espaçamento simples entre linhas;
2. Título em inglês, na mesma fonte, dimensão e disposição, logo abaixo.
3. Abaixo do título, antecedido de um espaço simples, identificação do autor no formato Maria da SILVA (UEPG);
4. Nota de rodapé, a partir do sobrenome do autor, que traga as seguintes informações: titulação e e-mail para contato;
5. Precedido da palavra RESUMO, em caixa alta, duas linhas abaixo do nome do autor, sem adentramento e em espaçamento simples, texto de, no mínimo, 50 palavras e, no máximo, 200, contendo resumo do artigo, que indique seus objetivos, referencial teórico utilizado, resultados obtidos e conclusão;
6. Precedida da palavra *ABSTRACT*, em itálico e caixa alta, em espaçamento simples entre linhas, duas linhas depois do título do artigo em inglês, versão do resumo, em inglês (para artigos redigidos em português, francês e espanhol), em itálico;
7. De 3 a 5 palavras-chave, separadas por ponto, precedidas do termo PALAVRAS-CHAVE, em caixa alta, mantendo-se o espaçamento simples, duas linhas abaixo do *abstract*;
8. Precedida da expressão *KEYWORDS*, em itálico e caixa alta, em espaçamento simples entre linhas, duas linhas depois do abstract, versão das palavras-chave, em inglês (para artigos redigidos em português, francês e espanhol), em itálico;
9. O corpo do texto inicia-se duas linhas abaixo das *keywords*, em espaçamento simples entre linhas;
10. Subtítulos correspondentes a cada parte do trabalho, referenciados a critério do autor, devem estar alinhados à margem esquerda, em negrito, sem numeração, com dois espaços simples depois do texto que os precede e um espaço simples antes do texto que os segue;
11. Para ênfase, usar *itálico*.
12. Agradecimentos, quando houver, seguem a mesma diagramação dos subtítulos, precedidos da palavra Agradecimentos;
13. Sob o subtítulo **REFERÊNCIAS**, alinhado à esquerda, em negrito e sem adentramento, as referências bibliográficas devem ser mencionadas em ordem alfabética e cronológica, indicando-se as obras de autores citados no corpo do texto, separadas por espaço simples. As referências devem ser dispostas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor, seguindo as normas da ABNT: espaço simples e um espaço entre cada obra. Caso a obra seja traduzida, deve-se informar o tradutor.

Exemplos:

**Livros** LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Atlas, 1986.

### **Capítulos de livros**

PECHEUX, M. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, E. P. (Org.). **Gestos de leitura: da história no discurso**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994. p. 15-50.

### **Dissertações e teses**

BITENCOURT, C. M. F. **Pátria, civilização e trabalho: o ensino nas escolas paulistas (1917-1939)**. 1988. 256 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

### **Artigos em periódicos**

SCLIAR-CABRAL, L.; RODRIGUES, B. B. Discrepâncias entre a pontuação e as pausas. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, n. 26, p. 63-77, 1994.

### **Trabalho de congresso ou similar (publicado)**

MARIN, A. J. Educação continuada. In: CONGRESSO ESTADUAL PAULISTA SOBRE FORMAÇÃO DE EDUCADORES, 1., 1990. **Anais...**São Paulo: UNESP, 1990. p. 114-8.

1. No corpo do texto, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em letras maiúsculas, separado, por vírgula, da data de publicação (BARBOSA, 1980). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: “Morais (1955) assinala...”. Quando for necessário especificar página(s), estas deverão seguir a data, separadas por vírgula e precedidas de p. (MUNFORD, 1949, p.513). As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (PESIDE, 1927a), (PESIDE, 1927b). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (OLIVEIRA; MATEUS; SILVA, 1943), e quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960). Citações diretas em mais de três linhas deverão ser destacadas com recuo de 4 cm da margem esquerda, com letra tamanho 10, sem aspas e espaço simples entre linhas. Citações com menos de três linhas devem seguir o fluxo normal do texto e virem destacadas apenas entre aspas. Não usar idem, ibid., ou ibidem.
2. As notas de rodapé devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé da página; remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior, após o sinal de pontuação, quando for o caso.
3. Ilustrações, tabelas, gráficos, desenhos e quadros devem ser numerados e ter título.

1. Quando imprescindíveis à compreensão do texto, e inclusos no limite de 30 páginas, **Anexos e/ou apêndices**, seguindo formatação dos subtítulos, devem ser incluídos no final do artigo, após as referências bibliográficas ou a bibliografia consultada.
2. Transferência de direitos autorais: Caso o artigo submetido seja aprovado para publicação, **JÁ FICA ACORDADO QUE** o autor **AUTORIZA** a UEPG a reproduzi-lo e publicá-lo na *REVISTA MUITAS VOZES*, entendendo-se os termos “reprodução” e “publicação” conforme definição respectivamente dos incisos VI e I do artigo 5º da Lei 9610/98. O **ARTIGO** poderá ser acessado tanto pela rede mundial de computadores (WWW – Internet), como pela versão impressa, sendo permitidas, **A TÍTULO GRATUITO**, a consulta e a reprodução de exemplar do **ARTIGO** para uso próprio de quem a consulta. **ESSA** autorização de publicação não tem limitação de tempo, **FICANDO A UEPG** responsável pela manutenção da identificação **DO AUTOR** do **ARTIGO**.



**Composição**  
Editora UEPG  
**Impressão**  
Imprensa Universitária