

A Compensação da Imobilidade nos Cronotopos Oníricos: Uma Leitura da Trilogia *Blood in the Sun*

Prof.^a Dr.^a Divanize Carbonieriⁱ (UFMT)

Resumo:

Os protagonistas de Maps, Gifts e Secrets, pertencentes à trilogia Blood in the sun de autoria de Nuruddin Farah, experimentam uma grande imobilidade em suas vidas de vigília, mas seus sonhos trazem alternativas para a inatividade a que estão condenados. Duas camadas narrativas se entremeiam, portanto, nessas obras, uma dada pelos sonhos narrados dos personagens, outra pelos demais eventos ficcionais. É nos cronotopos oníricos que os personagens vivenciam possibilidades de mobilidade e transformação que são impossíveis na realidade da Somália contemporânea. Pretende-se demonstrar que as narrativas oníricas desses romances operam em dissonância em relação ao restante do que é narrado e que funcionam como uma compensação para a inação da vida de vigília. Isso confere singularidade à obra de Farah dentro do contexto das literaturas africanas de língua inglesa.

Palavras-chave: literaturas africanas de língua inglesa, Somália, Nuruddin Farah, cronotopos oníricos, compensação

1 Introdução

Os romances que compõem a trilogia *Blood in the sun* do escritor somali Nuruddin Farah, a saber, *Maps* (1986), *Gifts* (1992) e *Secrets* (1998), foram todos escritos durante o longo regime ditatorial da Somália, implantado pelo General Siad Barre de 1969 a 1991, período durante o qual também se passam as ações ficcionais. A trama em cada uma dessas obras gira em torno de um protagonista que se encontra, por uma razão ou outra, completa ou parcialmente imobilizado, enfrentando uma realidade externa que lhe parece interdita ou bloqueada. A forte opressão governamental e as estratégias persecutórias do governo têm o efeito de tornar praticamente impossíveis ou infrutíferas quaisquer atividades de resistência ou agência política. Mas essa situação de paralisação também acaba abrindo para os personagens a alternativa de explorarem seus mundos interiores. No universo psíquico, encontram-se formas de mobilidade e transformação pessoal que estão vedadas na esfera social. Assim, meu objetivo aqui é analisar a construção dos sonhos nessas obras, demonstrando como funcionam como uma compensação para a inação experimentada na vida de vigília. No desenvolvimento de suas experiências oníricas, os personagens vivenciam uma cessação da imobilidade a que estão condenados, o que faz com que os sonhos presentes nesses livros operem em dissonância com o restante das suas narrativas, normalmente muito mais desesperançadas no que se refere à potencialidade de mudança.

Nesse sentido, toda a trilogia *Blood in the sun* pode ser considerada uma intensificação dos temas e questionamentos levantados na primeira trilogia escrita por Farah, *Variations on the theme of an African dictatorship*, composta pelos livros *Sweet and sour milk* (1979), *Sardines* (1981) e *Close Sesame* (1983), também publicados durante os anos do governo Barre. Essa trinca inicial de romances retratava um movimento organizado de intelectuais somalis a propor alternativas de oposição ao regime. Porém, todas as formas de ação efetiva contra o controle do General são ineficazes e seus perpetradores acabam sendo neutralizados, afastados ou mortos. Dessa forma, a primeira trilogia parece ter sido necessária para o esgotamento da questão da resistência política direta, aniquilando nos protagonistas de Farah seus impulsos de combatividade. Na trilogia

seguinte, os heróis já abandonaram completamente a ação política. E os sonhos, que, na trilogia inicial, apareciam apenas como um motivo ocasional, na segunda trilogia, tornam-se mais extensos e complexos, chegando mesmo a rivalizar com o restante da narrativa, propondo inclusive uma nova leitura para os eventos ficcionais. Os sonhos se transformam em espaços e tempos fundamentais de experiência para os personagens, como cronotopos nos quais eles compensam e invertem sua situação de imobilidade.

Esse conceito de compensação provém da teoria proposta por Carl Gustav Jung, que, em *A natureza da psique* (2006 [1971]), propõe uma abordagem final à interpretação dos sonhos, oposta à perspectiva causal elaborada por Sigmund Freud. Ao contrário de Freud, que buscava a causa dos sonhos nos desejos antigos e recalçados do sonhador, isto é, em seu passado, Jung se interessava pela finalidade das imagens oníricas, pelo equilíbrio e transformação que elas podiam trazer à mente consciente do indivíduo. Freud havia dito que a única função do sonho seria manter mecanicamente o sono. Jung, por sua vez, acreditava que o sonho tinha a função de trazer uma compensação para a consciência, preparando o sonhador, por exemplo, para assumir certas atividades que não se julgasse capaz de realizar em sua vida de vigília. Farah parece ter sido bastante influenciado por essa concepção ao elaborar os sonhos ficcionais de seus personagens, chegando mesmo a usar certos termos retirados diretamente das obras de Jung, como “anima”, por exemplo. Em *Sweet and sour milk* e *Maps* ele também coloca seus personagens em diálogos, discutindo, em certa medida, as teorias de Jung e Freud. Contudo, Farah parece ter realizado algo que não estava previsto por essas teorizações. Ambos Freud e Jung se interessaram principalmente pelo efeito dos sonhos sobre a consciência desperta, interpretando seus conteúdos apenas para lançar luzes sobre ela. De sua parte, Farah parece ter conseguido forjar, em seus romances, uma inversão dessa situação, tornando os sonhos mais plenos de significados e potencialidades do que o restante da narração, resultado da vida de vigília dos personagens, caracterizada por um imobilismo sem esperança.

2 As *dreamscapes* de *Maps*

Maps, justamente o primeiro volume de *Blood in the sun*, tem como marco zero narrativo uma cena em que o personagem Askar aparece encerrado num compartimento escuro, totalmente imóvel e entregue à rememoração de certas cenas de seu passado. Sua inação é reforçada pela voz narrativa, nesse primeiro momento, caracterizada por um narrador que fala na segunda pessoa do singular, dirigindo-se a Askar, embora sem jamais se referir a si mesmo na primeira pessoa e sem se configurar como um outro personagem secundário a participar de alguma forma da ação. Essa é, na verdade, uma voz narrativa desmaterializada, sem identidade e corpo próprios, dotada de onisciência subjetiva, já que é capaz de descrever as imagens que passam pela cabeça do protagonista, e que se comporta como uma consciência que parece estar estranhamente acima dele, observando-o e julgando-o. Seu tom é acintoso e acusatório, interrogando Askar sobretudo a respeito de seu relacionamento com Misra, a mulher que o adotou. Esse narrador enfatiza o comportamento altruísta de Misra em relação ao filho, ao mesmo tempo em que acusa Askar de não ter sabido retribuir tanta dedicação na mesma medida, causando na mãe adotiva apenas desgosto e um profundo mal-estar desde o início.

Contudo, essa não é a única voz narrativa a tomar conta da narração. Há também um narrador de primeira pessoa, identificado como o próprio Askar, que, nos segmentos posteriores, rebate as acusações que lhe foram feitas, ressaltando o caráter agressivo de Misra, que, durante seu período menstrual, tornava-se irascível e o surrava e rejeitava. A terceira e última voz narrativa, por sua vez, apresenta um tom mais neutro, narrando os mesmos eventos ficcionais a princípio sem julgar ou defender Askar. Dessa forma, estabelece-se, no romance, um verdadeiro julgamento em que o narrador de segunda pessoa desempenha o papel de acusador, o de primeira pessoa, de réu ou advogado de defesa, e o de terceira, de juiz ou público do tribunal. Logo torna-se evidente para o leitor, porém, que esse julgamento ocorre na mente de Askar e que todas as vozes narrativas são

facetas de sua própria consciência. Além disso, durante a leitura do romance, somos gradualmente esclarecidos de que Askar foi colocado nessa posição depois de ter sido efetivamente preso, acusado pelo assassinato de Misra, crime esse que jamais se desvenda pra o leitor. Em sua mente, refletem-se, então, os processos de acusação e defesa que ele vivencia externamente, embora o real julgamento, aquele que não é apenas mental, esteja obliterado da narrativa, assim como o próprio homicídio.

Todo o romance não passa do seu exame mental desses acontecimentos, com exceção daquela cena inicial a partir da qual as lembranças e análises de sua vida são detonadas. Naquele momento, ele está sentado imóvel numa cela de cadeia, posicionado, portanto, no que Foucault chama de heterotopo de desvio, um daqueles lugares “em que são colocados indivíduos cujo comportamento é desviante em relação ao meio ou norma exigida” (p. 3, tradução minha). Então, o único espaço realmente externo do romance é, na verdade, um contralugar, um lugar que, como quer Foucault, contesta ou inverte os outros possíveis espaços reais – que não aparecem no romance ou que só aparecem na forma de memórias, ou seja, já transformados em espaços internos. Isso reforça obviamente a importância dos espaços internos em detrimento dos externos.

As lembranças incluem os sonhos do protagonista, que são apresentados ao leitor diretamente, como uma narrativa estilisticamente diferenciada do restante, e sem explicações prévias ou posteriores. Na configuração espacial dessas narrativas oníricas, dois conceitos parecem ser fundamentais: o de paisagem e o de território. Os espaços dos sonhos de Askar são denominados, no corpo do próprio romance, como *dreamscapes*, ou seja, paisagens oníricas. Como sabemos, paisagem é principalmente uma certa extensão de terra que pode ser apreendida pelo olhar. E os espaços oníricos que tomam as visões de Askar são exatamente assim: amplas extensões através das quais o eu onírico se desloca. Assim, ele corre por uma floresta, é guiado por uma mulher pela terra dos mortos, cobre grandes distâncias com um cavalo alado, voa como um pássaro, nada em riachos, flutua nas águas de uma enchente, atravessa um milharal e atinge o oceano. É muito mais do que pode realmente fazer, encerrado na cela de prisão em que está. Os seus sonhos funcionam, então, como uma espécie de contraponto para a imobilidade da vida de vigília. Eles substituem aquela inatividade inclusive com uma ênfase no movimento. O espaço real, nesse caso, confinado, restrito, é substituído pela extensa paisagem onírica. Sendo um somali, ou seja, membro de um grupo desmembrado em diversos países e territórios desde a colonização europeia, fraturado em clãs e oprimido pelo regime ditatorial, Askar também tem como signos oníricos recorrentes imagens do desejo pela unificação de todos os territórios somalis e da dor por sua desintegração. Mas no território dos sonhos, ele é livre para se movimentar de várias formas, parecendo se libertar das limitações de viver dentro de um território, subjugado política e militarmente por outros. Os espaços oníricos surgem desbloqueados, livres de barreiras, fronteiras ou limites administrativos.

Além disso, uma outra poderosa inversão ocorre nos sonhos, algo que contesta o restante da narrativa. Misra aparecia como o personagem mais oprimido da trama, perseguida inclusive por aqueles que um dia foram seus amigos e acusada injustamente de trair a causa somali. O próprio Askar não foi capaz de perdô-la ao reencontrar-se com ela após dez anos de separação. Contudo, nos sonhos, Misra é um dos personagens mais recorrentes e vai aos poucos assumindo o papel de soberana do mundo onírico, aparecendo como um grande tubarão num dos cronotopos significativos do sonho, o oceano. A figura feminina deixa seu lugar de opressão e é colocada no ponto mais alto da paisagem dos sonhos. Toda a arquitetônica onírica, então, pode ser tomada como esse grande oceano em que ocorre uma inversão dos poderes estabelecidos no restante da narrativa. E, no mundo dos sonhos, Askar é capaz de reconciliar-se com ela, abraçando-a sinceramente, coisa que não havia sido capaz de fazer em sua vida de vigília. Ele parece superar, assim, seu sentimento de culpa em relação à morte da mãe, o que faz com que o conjunto das narrativas oníricas apresente um desfecho bem menos sombrio do que aquele sinalizado pelo fim do romance, no qual ele tem que permanecer preso para expiar seus crimes, quaisquer que sejam eles.

3 *Gifts* e os sonhos como presentes

Um outro romance que se passa quase que inteiramente na mente de seu protagonista é *Gifts*, o segundo livro da trilogia enfocada. A personagem Duniya não está como Askar confinada a uma cela, mas, ao caminhar sozinha pelas ruas escuras e desertas de Mogadíscio, paralisa-se de terror diante de uma iminente ameaça de ataque e, nesse momento inaugural, imagina toda a narrativa que dá forma ao romance. O que ela concebe é uma história de amor, na qual pode pela primeira vez em sua vida vivenciar um relacionamento mais igualitário com um homem. Num romance que é também um tratado sobre os presentes trocados entre pessoas e nações, essa é a dádiva mais valiosa que ela gostaria de receber. Mas muito provavelmente se trata de um presente impossível, dada a opressão em que vivem as mulheres somalis. A própria Duniya descreve a vida de uma mulher em sua sociedade como uma transferência contínua entre estações sucessivas, cada uma das quais dominada por um homem, seja um pai, irmão ou marido. Em sua opinião, essa é a única mobilidade que desfrutam as mulheres somalis. E é um movimento apenas aparente; na verdade, nada muda em sua situação. Elas permanecem essencialmente imóveis, sendo deslocadas de uma posição a outra não por ação própria, mas pelos desígnios dos homens.

Além disso, o presente desejado por Duniya também parece ser impossível porque uma felicidade doméstica, pessoal, não pode realmente se efetivar enquanto todas as estruturas políticas e sociais da nação estão em franco colapso. A situação política na época em que o romance se passa também não oferece possibilidades de mobilidade ou agência. Em plenos anos oitenta, o general continua no poder, perseguindo e eliminando todo e qualquer foco de oposição e resistência. Mas nesse período a falência do regime e a desorganização social trazida por ele tornam-se cada vez mais evidentes. É uma época de blecautes, falta de alimentos, inflação galopante, carência de combustíveis e crise nos serviços médicos. Dessa forma, Duniya está tão neutralizada e inativa quanto Askar, restando-lhe apenas imaginar.

No momento exato em que, paralisada de medo, ela começa a criar uma narrativa mais agradável, criaturas que povoavam seus sonhos colocam-se também na transição entre realidade e ficção. Signos que posteriormente o leitor reconhecerá como oníricos também sinalizam a irrupção da história inventada por Duniya. Grande parte da experiência onírica da protagonista se resume a uma mescla entre elementos dos sonhos e de seu quarto de dormir. Enquanto Askar experimentava, em seus sonhos, uma grande liberdade de ação e de movimentos, e seu mundo onírico era apresentado como uma paisagem extensa, a experiência de Duniya reforça o espaço encerrado da intimidade, e o sonho é vivenciado num nível microcósmico, cotidiano, em que se enfatiza não o olhar que percorre uma grande distância, mas aquele que se detém sobre um pequeno ponto. Isso se relaciona à luta da personagem para obter domínio sobre o espaço interno, uma vez que mesmo o universo doméstico está ameaçado pela dominação dos homens, únicos detentores da propriedade na sociedade somali, pela violência urbana e pela repressão do regime.

Em seus sonhos, Duniya também passa por uma série de estações, mas dessa vez há uma transformação pessoal envolvida. Através de suas imagens oníricas, ela ganha insights a respeito da situação presente e futura de sua vida e também é agraciada com a oportunidade de percorrer um conjunto de experiências que permitem que ensaiem sua transição entre imobilidade e mobilidade. Os sonhos contestam sua trajetória de mulher oprimida e triste, e a tornam mais capaz de vivenciar o relacionamento pleno que ela deseja. Dessa forma, se comportam como os únicos presentes realmente valiosos que ela recebe. Além disso, apresentam, em seu conjunto, uma visão bem mais esperançosa do que aquela oferecida pela cena inicial de terror e paralisia ocorrida na vida de vigília da personagem.

4 Segredos e memórias em *Secrets*

Kalaman, o protagonista de *Secrets*, último volume da trilogia, não parece a princípio estar tão imobilizado quanto Askar e Duniya, já que afinal se movimenta pelas ruas de Mogadíscio com

seu carro. Mas a cidade que ele percorre está tomada por bloqueios, pontos de revista, explosões, índices da guerra civil do início dos anos noventa, cuja consequência será a queda do General e sua substituição por grupos clanistas, talvez tão perniciosos quanto ele para o bem-estar da nação. Ainda assim, Kalaman parece passar por tudo isso incólume, como se já estivesse anestesiado, e a realidade exterior não mais o atingisse. Ele vive, na verdade, como um somali de classe média, trabalhando como técnico de computadores e empresário, morando sozinho num apartamento e se relacionando amorosa e sexualmente com mulheres sem ser casado com elas. Seu maior desejo é amealhar uma quantidade suficiente de dólares e deixar o país rumo a uma nação estrangeira. Em outras palavras, sua vida está muito mais próxima dos padrões ocidentais de comportamento do que é previsto pela organização tradicional de sua sociedade.

Apesar disso, os sonhos de Kalaman se concentram não no espaço urbano e ocidentalizado pelo qual ele transita em sua vida de vigília, mas na configuração de uma aldeia. Isso é o mesmo que dizer que eles funcionam como a encenação de uma memória coletiva. A escolha da aldeia como principal cronotopo onírico oferece uma espécie de compensação e lança luzes sobre a continuidade das formas tradicionais no presente. O desligamento de Kalaman do que o cerca e do passado de sua comunidade se baseia afinal numa artificialidade. O peso das tradições se faz sentir em sua vida em todos os segredos que envolvem as circunstâncias de seu nascimento e o casamento de seus pais, que a narrativa vai tratar de desvendar.

Essa é a parte negativa das tradições que posicionam alguns valores que a Kalaman parecem já esvaziados acima das relações de afeto, que ele julga muito mais importantes. Porém, existe também a parte positiva, aquela que vale a pena resgatar, representada pelo eu onírico, que não assume a mesma conformação que Kalaman apresenta na vida de vigília, mas que surge como um velho sábio, um juiz tradicional a arbitrar os conflitos de sua aldeia. Esse Kalaman dos sonhos age com justeza e generosidade, mitigando as mazelas de sua comunidade, sem recorrer a meios violentos. Assim, ele é uma antítese dos líderes somalis na atualidade, encontrados tanto na esfera do poder federal, cuja cúspide é ocupada pelo General quanto no interior dos clãs, controlados por seus anciãos, também tomados pela ganância e desejos egoístas de poder.

A mente racional de Kalaman quer apenas deixar a Somália o mais rápido possível, mas a experiência do sonho lança-o de volta ao passado de sua cultura, as suas tradições realmente valiosas, para que busque ali as respostas e os modelos de conduta necessários. O excesso de ocidentalização e apatia é, assim, compensado pela ênfase num passado mais cheio de agência e nobreza. A realidade paralisante da vida de vigília e da esfera pública, política, é abandonada em prol das experiências oníricas. O presente da nação está interdito ao mesmo tempo em que os sonhos se abrem como possibilidades de se vivenciar um potencial de ação ainda impossível de ser alcançado no mundo dos sentidos físicos. A aldeia, esse cronotopo onírico tão importante, também se transforma numa espécie de heterotopo porque é um espaço que contesta a organização atual da sociedade somali, o comportamento de seus líderes e a apatia de sua elite pensante, composta por homens como Kalaman, que abandonaram a resistência política e se entregaram ao desejo de deixar o país rumo às nações mais desenvolvidas.

Conclusão

Os espaços ditos reais, ou seja, aqueles vivenciados durante a vida de vigília, estão interditos para os protagonistas da segunda trilogia de Farah. Tanto em *Maps* quanto em *Gifts* essa interdição se dá por completo e praticamente toda a ação ficcional ocorre apenas na mente de seus personagens principais. Em *Secrets*, não existe uma radicalização tão intensa, mas o protagonista também se encontra anestesiado, neutralizado, incapaz de agir e transformar algo na realidade que o circunda. Porém, nos espaços oníricos, todos eles encontram alternativas para acessar uma forma de mobilidade ou transformação. É nesses cronotopos oníricos que ocorre uma compensação para essa restrição e inação.

Se o teor do restante da narração é bastante pessimista, desesperançado, nas narrativas dos

sonhos dos heróis, podemos encontrar um discurso que destoa disso. Elas parecem muito mais positivas, trazendo, por exemplo, a reconciliação entre Askar e Misra, a transformação pessoal de Duniya e um exemplo de conduta para Kalaman e os intelectuais somalis que ele representa. As narrativas oníricas tornam viável ao autor narrar histórias que seriam impossíveis no contexto de opressão, paralisia e terror em que os personagens vivem.

Assim, nesses três romances, o que parece existir como uma novidade, no contexto da literatura africana, é a coexistência de duas camadas narrativas, uma composta pelos eventos que ocorrem aos personagens quando eles estão despertos e outra criada pela experiência onírica. Num desses planos, só o que existe é a interdição, a imobilidade, a neutralização. No outro, há uma compensação para tudo isso. O resultado dessa mistura entre diferentes camadas narrativas não é o equilíbrio atingido na vida de vigília (o que está pressuposto, por exemplo, no conceito junguiano de compensação), mas na própria organização da obra literária. E é na atividade da leitura que é possível perceber esse equilíbrio.

Caso o leitor descarte as narrativas oníricas, sem buscar desvendar seus significados, e se concentre apenas no restante da narração, nada mais restará para ele do que contentar-se com romances extremamente sombrios, cujos heróis estão impossibilitados de qualquer agência e que só podem imaginar ou rememorar o passado sem esperança de alterar suas realidades. Se Farah nos oferecesse apenas essa camada narrativa, estaria apenas reproduzindo mais uma vez uma visão da África como um continente condenado, sem possibilidade de mudança. Mas ao inserir a segunda camada narrativa em seus romances, aquela construída na tessitura dos sonhos dos personagens, ele abre o horizonte ficcional para novas alternativas. Pode inclusive apresentar histórias felizes de transformação pessoal sem abandonar o exame concomitante da difícil situação de seu país, a Somália. Ao se deter nessas narrativas oníricas, o leitor é de alguma forma recompensado, podendo encontrar nelas algum alívio para a condenação à imobilidade enfrentada pelos personagens no restante das obras.

Referências Bibliográficas

- 1] NURUDDIN, Farah. **Sweet and sour milk**. Saint Paul: Graywolf Press, 1992 [1979].
- 2] _____. **Sardines**. Saint Paul: Graywolf Press, 1992 [1981].
- 3] _____. **Close Sesame**. Saint Paul: Graywolf Press, 1992 [1983].
- 4] _____. **Maps**. New York: Penguin Books, 1999 [1986].
- 5] _____. **Gifts**. New York: Penguin Books, 1999 [1992].
- 6] _____. **Secrets**. New York: Penguin Books, 1999 [1998].
- 7] FOUCAULT, Michel. Of other spaces (1967), heterotopias. Trans.: Jay Miskowiec. In (<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>). Último acesso em 05/06/2010.
- 8] JUNG, Carl G. **A natureza da psique**. Trad.: Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Editora Vozes, 2006 [1971].

iAutora

Divanize CARBONIERI, Prof.^a Dr.^a

Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

Instituto de Linguagens/Departamento de Letras/Mestrado em Estudos da Linguagem

E-mail: divacarbo@hotmail.com