

A revisão de perspectivas históricas em *Beloved* (1987), de Toni Morrison, e *Desmundo* (1996), de Ana Miranda

Revising historical perspectives in *Beloved* (1987), by Toni Morrison, and *Desmundo* (1996), by Ana Miranda

Marcela de Araujo Pinto

Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP/IBILCE)
Bolsista FAPESP

marcela@dmj.com.br

Abstract: This article aims at comparing the American novel *Beloved* (1987), by Toni Morrison, and the Brazilian novel *Desmundo* (1996), by Ana Miranda, as postmodern works that consciously problematize the narrative construction of literature and history. Both novels present alternative standpoints from which to apprehend historical moments that formed North-American and Brazilian societies through human relations of control and domination. The fictive world of these novels, as hybrid of reality and imagination as it is, rounds up an aesthetic reality that installs and subverts the domination between social groups. This subversion brings into question not only the process of dominant groups raising historical knowledge but also the comprehension of social experiences that derives from this process.

Keywords: literature and history, postmodernism, Toni Morrison, Ana Miranda

Resumo: Este artigo objetiva estabelecer uma comparação entre os romances *Beloved* (1987), da autora norte-americana Toni Morrison, e *Desmundo* (1996), da autora brasileira Ana Miranda, como produções pós-modernas que elaboram representações para problematizar de forma consciente a constituição lingüística, permeada pela narratividade, da literatura e da história. Ambos apresentam visões alternativas para momentos históricos que constituíram as sociedades norte-americana e brasileira, a partir de relações humanas de dominação. O mundo ficcional, híbrido de realidade e imaginação, dos dois romances oferece uma realidade estética que expõe e subverte a ótica de dominação entre grupos sociais. Essa subversão questiona tanto o processo de construção do conhecimento histórico por grupos dominantes quanto sua decorrente compreensão sobre a configuração da experiência social.

Palavras-chave: Literatura e História, Pós-Modernismo, Toni Morrison, Ana Miranda

A revisão de momentos históricos em *Beloved* e *Desmundo*

O ponto de partida para revisão de momentos históricos, adotado nos dois romances, é a retomada de determinados fatos do passado. Eventos que se tornaram históricos, por meio de registro oficial, são recontados e reformulados em um universo ficcional híbrido. Assim, as narrativas de *Beloved* e de *Desmundo* revisitam momentos da história nacional norte-americana e brasileira, respectivamente, estabelecendo uma direção que vai do particular ao geral. Os períodos retratados, em vez de serem tomados como blocos temporais, contexto-específicos, retirados como um todo da linha histórica, são remontados pela vivência das personagens. São as experiências das personagens que delineiam os momentos históricos. As singularidades de cada vivência, que implicam em um plano mais geral, resultam na abertura de possibilidades que permitem lançar diferentes olhares a esses momentos.

Toni Morrison, no romance *Beloved*, parte de um fato real, ocorrido em 1856, para reconceitualizar a história dos negros nos Estados Unidos. O crime retratado foi cometido por uma escrava foragida, Margaret Garner. Por não querer ver seus filhos sofrendo os horrores da escravidão, ela matou uma de suas crianças ao perceber a aproximação dos caçadores de escravos. Há registros em notícias de jornais da época, em meio a debates abolicionistas, a respeito do crime. Em *Beloved*, Sethe, a personagem que representa Margaret, vive com Denver, a filha mais nova, em uma casa assombrada pela presença do espírito da filha assassinada. Dezoito anos após o crime, elas vivem sozinhas, pois os irmãos de Denver fugiram e a avó, Baby Suggs, já morreu. O equilíbrio da família se quebra com a chegada de Paul D, que conhecia Sethe e Baby Suggs do período de escravidão na fazenda *Sweet Home*. A presença de Paul D na casa espanta o fantasma do bebê assassinado, mas o espírito volta reencarnado no corpo de uma jovem chamada Beloved. Esse retorno do fantasma, na forma de uma moça, coloca todas as personagens em conflito com o passado.

Em *Desmundo*, Ana Miranda parte, igualmente, de um fato real, registrado em correspondências portuguesas coloniais do século XVI. Nessas cartas, o padre Manoel da Nóbrega requisitava ao rei D. João III o envio de órfãs para a colônia como noivas dos colonos, objetivando acabar com os hábitos não-cristãos destes de se relacionar com as índias. No romance, a órfã Oribela relata os acontecimentos de sua jornada no Novo Mundo desde a etapa final da viagem de navio até o casamento, e suas tentativas de fuga da situação em que é forçada a viver. É a narrativa de uma jovem envolvida no processo de formação de um país sob o controle colonialista da expansão marítima européia. Não se formula o relato de tudo o que é descoberto no Novo Mundo, mas a conscientização da jovem Oribela a respeito de tudo o que lhe é desconhecido. No lugar dos textos de viajantes aventureiros, expõe-se a vivência de uma jovem forçada a enfrentar situações extremas sem o sonho e a esperança de uma nova vida de riquezas exorbitantes.

Quando observados em relação a suas seqüelas, os acontecimentos históricos relativos ao crime de Margaret e ao envio de órfãs apresentam-se incompletos e imprecisos. O caso de Margaret Garner tornou-se lendário nos Estados Unidos, por ter sido recontado de geração em geração como um ícone de resistência ao sistema escravista. Por não haver registros precisos sobre o destino de Garner após ser libertada da prisão, formularam-se versões tão distintas quanto de que ela tenha ido morar, sob um nome de disfarce, com seu marido em uma pequena propriedade que lhes foi concedida, até de que ela tenha morrido em um naufrágio, tentando sair do país. Ao pedido oficial por órfãs que atendessem as obrigações religiosas do Brasil colônia, não há o acréscimo de nenhum registro sobre as moças que foram enviadas. Não se sabe o nome delas, se chegaram todas vivas na colônia ou o que lhes aconteceu depois que desembarcaram no Brasil. A incompletude e a imprecisão desses fatos remontam a histórias nacionais indefinidas e inacabadas. As trajetórias particulares, assim notadas, apresentam uma grande suspeita quanto à completude e à totalidade da história de um país. Essa indeterminação expõe espaços abertos na linha supostamente teleológica a que pertencem os momentos históricos nos quais esses fatos estão inseridos.

As narrativas de *Beloved* e *Desmundo* são elaboradas, então, nos pontos em aberto da história da formação das nações norte-americana e brasileira. O período entre a fuga de Seth de *Sweet Home*, 1855, e a chegada de Paul D na casa dela, 1873, inclui parte do processo de obtenção da liberdade pelos escravos. A Guerra Civil (1861-1865),

originada por uma disputa político-econômica, entre os estados industriais do Norte e os fazendeiros algodoeiros do Sul, que envolvia a questão da abolição ou manutenção da escravidão, é o ponto crucial na idéia de transformação dos Estados Unidos em uma só nação. Oribela chega ao Brasil, subentende-se, após a carta de Manoel da Nóbrega, com data de 1552, no início da colonização portuguesa. O processo de colonização é entendido pela história como o princípio da criação do Novo Mundo. A chegada dos europeus delimitaria e propulsionaria a formação da sociedade brasileira, sendo assim, a colonização seria o nascimento da nação brasileira.

O conceito de nação e o de formação de nação, envolvidos na formação histórica que adota a Guerra Civil nos Estados Unidos e da colonização no Brasil como pontos fundamentais, foram desenvolvidos no século XIX. Os princípios de coerência, integridade, completude e *closure* definem o conceito de história elaborado na modernidade. São os princípios que norteiam nosso entendimento sobre a experiência social. O conceito literário de *closure* presume um ponto final, um ponto de chegada almejado ou esperado desde o princípio. Admite-se que o desenvolvimento de uma nação é um processo coerente, íntegro, completo e com um final conhecido. O final conhecido é a nação que existe no presente, portanto, esse é um processo completo. É também um processo íntegro porque cada evento existente na história está relacionado a outros. Não há eventos perdidos, sem relação com eventos anteriores e posteriores. É, ainda, um processo coerente porque os eventos obedecem a uma ordem: a relação que estabelecem entre si apresenta coerência e continuidade.

Essa visão, com bases no empirismo, tem a convicção de que a realidade não só é observável e perceptível, mas é também coerente em sua estrutura. Acredita-se, assim, que todos os acontecimentos desde o início de uma nação, por exemplo, formam uma cadeia de efeitos e conseqüências, como se todos estivessem ligados. Entende-se que a realidade organiza-se dessa forma coerente. Essa visão não pondera sobre a impossibilidade de se levar em conta todos os acontecimentos que ocorreram em séculos. Deixa-se de lado, ainda, a improbabilidade de todos esses acontecimentos estarem relacionados com um mesmo fim, de todos levarem para o mesmo ponto final, de chegada. Segundo Hayden White, a apreensão teleológica dos fatos é resultado da organização e da seleção de eventos impostas pelo historiador. É o historiador quem organiza e arruma a realidade de acordo com os princípios de coerência, integridade, completude e *closure*.

White aponta que o fazer histórico é composto por elementos narrativos. A unidade do discurso histórico é atribuída, por White, ao uso de princípios morais e estéticos narrativos. Ele avalia como poético o processo de organizar os eventos históricos em uma totalidade que se torna objeto de representações. De acordo com White, há uma aparente necessidade de se fornecer aos eventos aspectos de narratividade. Para isso, os fatos precisam mostrar uma estrutura de significação. As relações entre os eventos, que lhes fornecem significado em uma determinada cultura, não se configuram naturalmente, só por sua existência em uma seqüência cronológica.

A estrutura que fornece significado aos eventos, identificando-os como parte de um todo, é o *plot*. Eles passam a fazer sentido quando são colocados em uma totalidade, assumindo uma função dentro de um conjunto. Para o historiador moderno, o *plot* tem de ser apresentado como natural e inerente aos eventos. Como se ele fosse encontrado

pelo historiador, ao passo que, segundo White, o *plot* foi, ao contrário, imposto aos eventos por meio de técnicas narrativas utilizadas pelo próprio historiador.

O processo de atribuição de *plot* aos eventos históricos é o que confere narratividade ao discurso histórico. Em *The Fictions of Factual Representation* (1978), White diferencia o material, o ponto de partida, de dois tipos de texto, considerando-se a natureza dos eventos que dão origem a esses textos: o texto literário e o texto ficcional. O historiador é aquele que se preocupa com eventos que possuem informações de tempo e espaço específicas, eventos que podem ser observados, percebidos, vistos. Já os poetas, romancistas, autores de peças teatrais se preocupam não só com esses eventos, mas também com eventos imaginados, hipotéticos ou inventados. Essa diferença de material inicial, entretanto, não altera as formas e objetivos de ambos os textos. O processo poético de elaboração de uma imagem verbal da realidade é realizado em ambos. As técnicas discursivas são as mesmas, na ficção do romancista e no que White denomina ficções da representação factual: “‘*the fictions of factual representation*’ is the extent to which the discourse of the historian and that of the imaginative writer overlap, resemble, or correspond with each other” (1978, p.121).

Ficções pós-modernas, como *Beloved* e *Desmundo*, expõem o processo poético de elaboração de imagens verbais da realidade, presente na história e na literatura. Ambos romances aproveitam-se desse processo para oferecer imagens alternativas da realidade histórica. Momentos históricos que deram origem às sociedades norte-americana e brasileira são elaborados em uma realidade estética repleta de confrontos e relações humanas de dominação.

A dominação transformada em realidade estética

Os diferentes olhares, formulados nos romances *Beloved* e *Desmundo*, sobre os momentos históricos de formação das nações, apresentam sociedades criadas a partir de relações humanas de dominação. A narração de Sethe sobre um trecho de aula que ela ouviu acidentalmente na fazenda, quando ainda era escrava, e a descrição que Oribela faz do momento em que ficou encarcerada exemplificam como a dominação é transformada em realidade estética para dar forma a esses diferentes olhares. As características de cada uma dessas passagens, salientadas a seguir, são comparadas e contrastadas nos dois próximos itens do artigo.

Beloved

Do romance *Beloved*, segue abaixo o trecho selecionado a ser analisado¹:

Cheguei perto da porta e ouvi vozes. O professor fazia seus sobrinhos estudarem todas as tardes. Quando o tempo estava bom ficavam na varanda lateral. Ele falava e os garotos escreviam, ou então ele lia em voz alta e os garotos repetiam. Nunca contei o que vi a ninguém, nem mesmo a seu papai. [...] Bem, eu ia entrar pela porta da cozinha, quando escutei o professor perguntar: - Qual você está fazendo? Um dos meninos respondeu: - Sethe. Parei ao escutar meu nome e então dei alguns passos em direção à varanda, para poder ver o que estava acontecendo. O professor, inclinado sobre um dos garotos e com uma das mãos atrás das costas, espiava o que ele escrevera. Lambeu a ponta dos dedos e virou algumas páginas do caderno. Eu já me afastava para ir pegar a

¹ Tradução de Evelyn Kay Massaro, indicada nas referências bibliográficas como MORRISON, 1987

musselina quando o ouvi dizer: - Não, não é assim. Já lhe disse para pôr as características humanas do lado esquerdo, e as animais do lado direito. E não se esqueça de sublinhá-las (MORRISON, 1987, p.225).

Em primeiro lugar, esse evento é apresentado por meio de um olhar feminino. Quem conta essa passagem, no romance, é a própria Sethe. Quem apreende o tipo de aula que está sendo ministrada e a relação de dominação imanente a essa atividade é uma visão feminina, não é um olhar masculino.

Esse olhar, feminino, configura-se do lado do dominado, na situação descrita. Um olhar formulado à distância, pois Sethe ouve de longe a conversa, apenas por passar pelo local, não participando da aula: “eu ia entrar pela cozinha, quando escutei o professor perguntar”. Ela não está no centro da ação, ela está à margem do evento, alheia ao acontecimento central. Por isso, as ações de Sethe definem-se pela passividade: suas atitudes são ouvir e observar. A distância de Sethe evidencia-se ainda por ser ela o objeto do enunciado dos garotos e do professor. Ela é objeto da discussão apresentada, não enunciador. O discurso, interno à aula, formula-se independente da participação dela.

A distância, em que ela é colocada, força-a a rearranjar sua posição inicial no evento para entender a situação em que está inserida. Exige-se dela um esforço físico para ver e compreender o que acontece: “parei ao escutar meu nome e então dei alguns passos em direção à varanda”. Por não estar no centro do acontecimento, ela precisa fazer uma movimentação.

Também característico deste trecho é o fato de Sethe não conseguir contar o evento de forma direta. Ela dá voltas no assunto antes de apresentar a passagem específica que quer narrar. Isso é um atributo da personagem em todo o romance. Para a reprodução desse fragmento, neste artigo, a parte em que ela dá voltas no tópico central foi retirada. Entretanto, pode-se perceber que ela inicia o assunto, interrompe-o, com “nunca contei o que vi”, e retoma dizendo “bem, eu ia entrar”. Desviar-se do assunto é uma marca de oralidade dentro do texto literário. Além disso, aqui, isso é resultado da dificuldade da personagem em verbalizar suas experiências.

O tempo verbal de passado confere a esse trecho, ainda, a característica de relato. Sethe conta sua experiência depois do acontecimento. Uma representação é oferecida no lugar do evento. O acesso ao episódio é mediado. Essa medição expõe o envolvimento de uma segunda pessoa, a quem o discurso de Sethe se destina. Essa segunda pessoa, para Sethe, é Beloved, a filha assassinada que voltou na forma de uma jovem. Na tentativa de justificar seus atos, Sethe conta inúmeras passagens de sua vida para Beloved: “nunca contei o que vi a ninguém, nem mesmo a seu papai”. Contudo, a personagem Beloved não é facilmente classificável, complicando a definição e distinção de quem escuta essa história, para quem essa história é contada.

A personagem Beloved não possui uma definição precisa do seu estado ficcional em nenhuma parte da narrativa. Ela pode ser o bebezinho fantasma da filha assassinada que, no início, assombra a casa da família de Sethe, com sons, espelhos quebrados e marcas de mãozinhas em bolos. Ela também pode ser a reencarnação desse bebê na forma de uma moça, chamada Beloved, que aparece na casa de Sethe, anos depois. Entretanto, essa moça muitas vezes não toma a forma humana, assim ela se dissipa na escuridão, em um momento, e ao final ela desaparece de maneira misteriosa, sem que Sethe, Denver e suas vizinhas entendam como ela sumiu.

A presença de *Beloved* leva todas as personagens a entrarem em contato com seus passados. Depois de sua chegada, Sethe, Paul D. e Denver começam a lembrar e a contar histórias de suas vidas que eles tinham esquecido, ou tentado ocultar. *Beloved* é o ponto de intersecção do presente com o passado. O passado torna-se acessível (e presente) por meio das histórias contadas. Esse segundo plano, configurado pelo passado, gera um terceiro plano, formado pelo futuro que cada membro da família só consegue vislumbrar após ter estabelecido contato com o passado. *Beloved* seria, então, o passado, o presente e o futuro, ao mesmo tempo. Ela é a verbalização das experiências passadas, mais do que uma forma humana.

Beloved pode ainda ser uma alucinação ou visão. Não só pelo fato de que ela é capaz de sumir, se dissipando na escuridão, ou sem deixar vestígio, mas porque a presença dela desencadeia transformações psicológicas muito intensas nas personagens. Sethe, por exemplo, quase sucumbe à loucura, e Denver torna-se adulta. Essa forte indeterminação da personagem que ouve a história de Sethe torna a própria narrativa imprecisa. Pois não há como se afirmar que o trecho aqui citado refere-se simplesmente a uma mãe contando sua vida à filha.

Desmundo

O fragmento selecionado de *Desmundo* é o seguinte:

Os padres, nunca víamos, só pela janela a cruzar o pátio, nem olhavam para cima, puxavam as orelhas dos meninos que olhassem, estivesse o Demo ali, depois nem os ninos olhavam mais. As naturais só falavam suas falas, destarte ficamos muito em silêncio, cada uma em sua cela, comendo a portas fechadas, sem haver um bordado que fosse, uma tina de lavar, um nada a fazer, esquecidas ali, guardadas, esperando esperandesperando, de doer os pés, uxe, os joelhos de rezas, escutando as solfas dos meninos muito compridas e tristes, o sino, a sineta da missa, tiros no terreiro, conhecendo a cidade por seus barulhos, cascos de cavalos, rodas de carros, guinchos, asas de morcegos, ondas batendo nas pedras, uma procissão, uma venda de escravos, tudo eu queria avistar da grade da janela pequena e alta, mas não alcançava. [...] Tudo era devagar. [...] Na ponta dos pés dava para avistar uma parte do terreiro, uns telhados, a cruz, uma luzinha numa casa, quase sem gente, sem carros, sem ronda, sem luzes (MIRANDA, 1996, p.46).

Novamente, a situação é exposta por meio de um olhar feminino que coincide com o olhar do dominado. Oribela também descreve sua experiência a partir de uma posição de distanciamento: “os padres, nunca víamos [...] nem olhavam para cima”; “nem os ninos olhavam mais”. Ela escuta os acontecimentos mais do que é capaz de vê-los ou participar deles. Essa distância é mais marcante, de forma física, porque ela está em uma cela, declaradamente separada e escondida dos acontecimentos cotidianos. À situação de Oribela, acrescenta-se, então, um fator intenso de aprisionamento e abandono: “cada uma em sua cela, comendo a portas fechadas [...] esperando”.

Essa circunstância exige dela esforço para ver e entender o que acontece a sua volta, além das paredes da cela. A distância e o abandono que lhe foram impostos fazem com que ela tenha de se esforçar fisicamente para observar a realidade: “na ponta dos pés dava para avistar uma parte do terreiro”. Uma realidade que, aparentemente, lhe é difícil apreender, porque, ao ouvir, ela percebe uma clara movimentação, com diversas ocorrências e muitas pessoas. Porém, quando ela consegue olhar, não há muito movimento, há pouca gente, tudo parece parado. O que ela vê não corresponde ao que

ela ouve. Isso imprime certa estranheza ao relato. O que ela ouve e vê está prejudicado por sua posição de isolamento, impondo uma sensação de imprecisão ao que ela conta. Entretanto, cria-se, também, a impressão de que ela ouve durante o dia, e se estica para espiar o lado de fora, à noite. Considerando esses dois períodos de tempo, a sensação elaborada é a de que o tempo passava e ela continuava presa.

Neste trecho selecionado, assim como em todo o romance, o discurso da personagem se faz por meio de construções sentenciais longas. A pontuação não é utilizada de forma convencional. Encadeando diferentes idéias por vírgulas em um fluxo de palavras que vai de “as naturais” até “não alcançava”, estabelece-se um tom de pesar, de dificuldade e de demora relativo ao abandono e ao aprisionamento. Esse fluxo é uma listagem de descrições da situação dela e dos eventos que acontecem alheios à permanência dela na cela. Essa listagem, encadeada, é a que dá a sensação de demora, de alguma coisa que não termina. Ao mesmo tempo, as vírgulas dão a sensação de algo que não flui, que não vai para frente.

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

Os verbos estão conjugados no passado, fazendo deste um relato posterior ao acontecimento, assim como em *Beloved*. A natureza desse relato é também imprecisa. Pode-se tratar de uma conversa, pois há marcas de oralidade, mas pode-se, igualmente, tratar de um registro escrito, como um diário, pois há também marcas de linguagem escrita. De qualquer forma, o discurso de Oribela sugere a existência de uma segunda pessoa, de um destinatário. Porém não há personificação da segunda pessoa no texto de *Desmundo*. Não se sabe para quem ela conta suas experiências, tornando a realidade ficcional incerta.

Oribela contribui para a inexatidão de sua realidade ao se contradizer em sua narrativa. Na passagem selecionada, a descrição do ambiente muda três vezes. Primeiro, ela diz: “os padres, nunca víamos, só pela janela a cruzar o pátio”. Nesse trecho, ela consegue ver o lado de fora da cela pela janela. Porém, logo depois, ela diz que quer ver a movimentação da cidade, mas não consegue porque a janela é alta: “ondas batendo no mar, uma procissão, uma venda de escravos, tudo eu queria avistar da grade da janela pequena e alta, mas não alcançava”. Em seguida, ela muda a descrição ao afirmar que conseguia alcançar a janela: “na ponta dos pés dava para avistar uma parte do terreiro, uns telhados”. Assim, a descrição espacial torna-se incerta, a descrição que Oribela organiza não fornece ao leitor informações suficientes para que ele tenha certeza da realidade ficcional.

Por Oribela não ser capaz de elaborar uma narrativa uniforme, em que os elementos estejam relacionados de maneira ordenada e coerente, ela coloca em questão seu poder e controle sobre a história que conta. Como se ela não dominasse o que

aconteceu com ela mesma. Essa falta de controle no ato de narrar sugere tanto que ela não possui comando sobre a própria vida, por ocupar uma posição social que não lhe permite liberdade suficiente para fazer isso, quanto coloca em dúvida a exatidão de qualquer relato que seja estrutura de forma unilateral.

Diferentes formas de dominação

A aula que Sethe presencia e a prisão de Oribela expõem diferentes tipos de dominação. A aula na fazenda é elaborada segundo um ensino racional e científico, baseado na repetição: “ele falava e os garotos escreviam, ou então ele lia em voz alta e os garotos repetiam”. O saber vem de uma hierarquia, o professor possui autoridade por ser quem detém o conhecimento. Um conhecimento que é reunido e ensinado em classificações, organizado em listas: “as características humanas do lado esquerdo, e as animais do lado direito”. Esse teor positivista que arranja a informação a ser ensinada, em categorias delimitadas e fixas, demonstra uma dominação cultural, especificamente, nessa situação que ela conta, do professor e dos alunos sobre Sethe. Esse tipo de conhecimento determina uma hierarquia social que permite e autoriza o domínio de um grupo sob outro. Nessa dominação, Sethe não tem voz ativa, está distanciada. E por ser objeto do discurso deles, ela se torna também um objeto, perdendo o reconhecimento de sua humanidade: a pergunta do professor é “qual você está fazendo”, o pronome interrogativo usado é “qual”, para objetos, e não o pronome “quem”. A voz feminina que expõe essa dominação formula-se em uma imagem de distanciamento e marginalização.

A prisão de Oribela, também estabelecida em uma imagem de distância e marginalidade, demonstra uma dominação física sobre ela. Impõem a ela onde ficar, o que (não) fazer, quando comer, o que (não) comer, o que (não) ver. A dominação que têm sobre o corpo dela é maior, neste trecho, do que a dominação que têm sobre o corpo de Sethe, no trecho apresentado. Esse domínio físico, mesmo sendo tão marcante, não possui uma personificação. Não se sabe quem a mantém presa. Se são os padres, por acharem melhor assim, se é por ordem do governador ou do rei. Na passagem de Sethe sabe-se exatamente quem a está dominando, ao menos naquele momento particular. Sobre Oribela não há uma figura específica que exerça a dominação.

Essas diferentes formas de dominação reafirmam-se nas maneiras em que as duas experiências são narradas. A passagem de Sethe contém um diálogo entre o professor e os alunos, e é contada em um formato que se mostra, abertamente, como um diálogo entre ela e Beloved. A dominação cultural, estabelecida prioritariamente em valores que são formulados e transmitidos por meio da linguagem, é mostrada em conversas entre pessoas de gerações distintas. O monólogo de Oribela, mesmo que direcionado a uma segunda pessoa, não configura um diálogo. Por ser monólogo, o discurso de Oribela reafirma sua solidão e a distância que lhe foi fisicamente imposta entre ela e o mundo em que vive, entre ela e o mundo do qual foi tirada.

Há uma inversão do que, em linhas gerais, considera-se a dominação sobre escravos e sobre mulheres. Usualmente, a primeira forma de dominação associada à escravidão é a física, enquanto que a referente a gênero é a cultural. Ainda, normalmente, pode-se determinar de maneira mais clara a figura dominadora quando se estabelece uma dominação física do que em um dado cultural. Nestes trechos, essas perspectivas são suprimidas. A dominação cultural, aqui, tem uma forma específica no

professor e em sua aula. A dominação física acontece de forma indiscriminada. Essa quebra de expectativas indicaria a coexistência intrínseca das duas formas de dominação, em organizações sociais que entendem a realidade dentro de parâmetros que estabelecem hierarquias entre diferentes grupos.

Subvertendo a dominação

Ambas as personagens, Sethe e Oribela, subvertem a dominação que sofreram, ao expô-la. As duas, ao contarem suas vivências, assumem a posição central de enunciadoras. Seth passa de objeto da enunciação, no discurso do professor e dos alunos, à enunciativa e detentora do saber. Ao contar, ela inverte a relação da sala de aula, colocando-se como possuidora de um conhecimento vinculado à experiência de vida, não um conhecimento catalogado e classificado por critérios supostamente naturais. O ato de contar faz desse conhecimento parte de uma tradição, de um povo, e significa a elaboração de uma tradição local e específica. Oribela sai de seu cárcere e de sua incomunicabilidade em um fluxo de palavras contínuo e sem orientação fixa. Ela vai do extremo do abandono e do silêncio para uma verbosidade que se configura em uma linguagem carregada e única. Elabora-se, assim, um paradoxo em que elas ocupam simultaneamente uma posição central, de enunciação, e uma marginal, de vivência.

A dominação é formada e subvertida na realidade estética por meio de uma visão marginal feminina, vinda do lado dominado, formulada à distância. A distância exige que elas se esforcem para mudar de posição, fisicamente, para conhecer a situação em que estão colocadas. Esse esforço físico converte-se no esforço de tomar a palavra. Esse não é um movimento realizado com facilidade por elas. O ato de contar suas experiências é complicado de dominar para as duas. Elas apresentam dificuldade em verbalizar as experiências do passado. Sethe não consegue ir direto ao assunto. Oribela constrói imagens imprecisas, permeadas por termos imaginários.

A linguagem usada para revisar a história provém desse relato quase caótico, pessoal, local e específico. A distância marginal da visão de Sethe e de Oribela exprime-se no afastamento entre o relato e o fato. As narrativas, construídas pelas duas personagens, expõem que não temos acesso direto ao acontecimento, o evento sempre é descrito, sempre é mediado. A distância entre o fato e o conhecimento sobre o fato por meio da narrativa marca a nossa irremediável distância do passado. Compreender essa distância é buscar entender como construímos a idéia de nosso passado. Revisar os momentos históricos, abandonando a perspectiva de desenvolvimento teleológico e vendo-os por uma perspectiva de relações humanas de dominação, é colocá-los sob o olhar do dominado. É fazer pensar que tipo de desenvolvimento é esse que entendemos como formador da nossa nação, o desenvolvimento de quem e para quem.

Esse questionamento de ordem epistemológica e ontológica, presente na ficção pós-moderna que retoma a história, é o que Linda Hutcheon definiu como metaficção historiográfica. A metaficção historiográfica recusa as distinções pré-concebidas entre fato histórico e ficção ao entender a história e a ficção como discursos, como sistemas de significação. Ao problematizar o discurso histórico, desfaz as oposições binárias entre os conceitos de passado/presente, verdade/ficção, história/literatura, estabelecendo contradições não resolvidas. Dessa forma, não se dissolve nenhum lado das dicotomias, ao contrário, explora-se ao máximo os dois. Criando, assim, os paradoxos não solucionáveis.

A metaficção historiográfica, de forma aberta e autoconsciente, torna opacas as divisões conceituais previamente estabelecidas por estudos positivistas, para forçar o questionamento dos meios pelos quais damos sentido e impomos uma ordem para a experiência em nossa cultura. Por isso, segundo Hutcheon, a ficção pós-moderna abre perspectivas sobre o passado, no presente: “*postmodern fiction suggests that to re-write or to re-present the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological*” (1988, p.110).

Conforme assinala Hutcheon, o ponto de debate da ficção pós-moderna não é estabelecer **o quê** realmente aconteceu, em uma versão acabada dos eventos (instituindo um referente fixo real como acontecimento do passado), mas questionar o processo de **como** sabemos o que aconteceu: “*historiographic metafiction does not pretend to reproduce events, but to direct us, instead, to facts, or to new directions in which to think about events*” (1989, p.154).

As escolhas culturais que determinam a elaboração dos fatos, a partir dos eventos, estão centradas em um eixo político dominante, também estabelecido de forma cultural. A ficção pós-moderna desfaz essa imposição de um centro, trabalhando com o marginal para fundar uma pluralidade de visões. Torna-se o centro inexistente, em vez de se eleger o marginal como um novo centro. A descentralização pós-moderna questiona todos os conceitos que estão ligados a uma visão centralizada: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, hierarquia, homogeneidade, originalidade, raridade, seqüência lógica. A organização da realidade não pode ser feita nesses termos porque eles são criações de uma sistematização social, não um arranjo natural. Assim, Hutcheon aponta que: “*historical meaning may thus be seen today as unstable, contextual, relational, and provisional, but postmodernism argues that, in fact, it has always been so. And it uses novelistic representations to underline the narrative nature of much knowledge*” (1989, p.67).

Hutcheon acredita que o significado e o formato dos acontecimentos não estão nos eventos em si, mas nos sistemas que transformam esses eventos do passado em fatos históricos no presente. Há um processo pelo qual os eventos passam para se tornarem fatos históricos. Esse é um processo de construção humana, uma construção com função de fornecer significados. O fato histórico é um evento ao qual foi dado um significado, por isso é instável, provisório, contextual.

As indefinições elaboradas nos romances pós-modernos problematizam a inscrição da subjetividade na história. Sugerindo, como defende Hutcheon, que a ficção pós-moderna não almeja contar a verdade, ela deseja questionar a verdade de quem, de qual grupo social, possui o privilégio de ser contada. A metaficção historiográfica indica que os termos verdadeiro e falso não são a melhor forma de se discutir a história, nem a ficção: há verdades, no plural. Nunca há falsidade, há outras verdades.

O surgimento do romance histórico tradicional no século XIX é associado ao processo de fortalecimento da burguesia. Como parte desse processo, pretendiam criar um imaginário nacional que aceitasse a acepção teleológica de formação da nação liberal. Esse conceito de nação, de ordem cientificista, encontrou na literatura uma forma de auxílio na construção de uma identidade nacional. Almejava-se a consolidação de idéias teleológicas de desenvolvimento, de formação progressiva de um povo, de um país, de uma nação. A produção literária pós-moderna que retoma aspectos históricos, metaficções historiográficas como *Beloved* e *Desmundo*, questiona tanto o conceito

histórico de nação quanto o literário, que foram elaborados no século XIX. *Beloved* desafia a unidade e completude que a Guerra de Secessão representa na história dos Estados Unidos. *Desmundo* troca a representação do nascimento da nação brasileira, em sua colonização, pela decadência da vida de uma jovem. A elaboração narrativa desses romances é usada por suas autoras como meio de colocar em xeque os princípios norteadores do conceito de nação de totalidade, completude, integridade, coerência por meio da realidade estética de dominação que é exposta. As obras literárias pós-modernas não oferecem uma resposta para a questão de como conhecemos nosso passado, elas problematizam as possibilidades de resposta. Como Linda Hutcheon salienta: “it [the postmodern] reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in so doing, it problematizes the entire notion of historical knowledge” (1988, p.89).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London and New York: Routledge, 1988. 268 p.

_____. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1989. 195 p.

MIRANDA, Ana. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 213 p.

MORRISON, Toni. *Amada*. Trad. Evelyn Kay Massaro. São Paulo: Editora Best Seller, 1987. 321 p.

_____. *Beloved*. New York: Plume, 1998. 275 p.

WHITE, Hayden. The Fictions of Factual Representation. In:____. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1978. p. 121-32.

_____. The Value of Narrativity in the Representation of Reality. In____. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1987. p. 1-25.

