

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS - FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
MESTRADO EM LITERATURA

NAYARA CRISTINA RODRIGUES DE ANDRADE

**“A CASA TORNOU-SE MINHA MENTE”:
A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE EM
THE HOUSE OF HUNGER,
DE DAMBUDZO MARECHERA**

GOIÂNIA, 2016

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

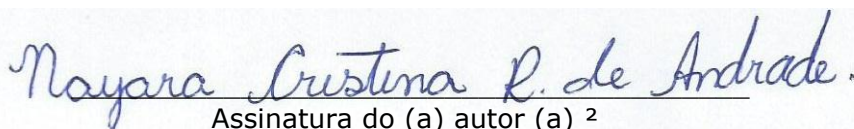
Nome completo do autor: Nayara Cristina Rodrigues de Andrade

Título do trabalho: "A CASA TORNOU-SE MINHA MENTE": A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE EM *THE HOUSE OF HUNGER*, DE DAMBUDZO MARECHERA

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do (a) autor (a) ²

Data: 27 / 10 / 2016

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

²A assinatura deve ser escaneada.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS - FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
MESTRADO EM LITERATURA

NAYARA CRISTINA RODRIGUES DE ANDRADE

**“A CASA TORNOU-SE MINHA MENTE”:
A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE EM
THE HOUSE OF HUNGER,
DE DAMBUDZO MARECHERA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Estudos Literários.
Linha de pesquisa: Poéticas da modernidade.

Orientador: Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa

GOIÂNIA, 2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

ANDRADE, NAYARA C. R. DE
“A CASA TORNOU-SE MINHA MENTE”: A REPRESENTAÇÃO DA
REALIDADE EM THE HOUSE OF HUNGER, DE DAMBUDZO
MARECHERA [manuscrito] / NAYARA C. R. DE ANDRADE. - 2016.
CXVII, 117 f.

Orientador: Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística, Goiânia, 2016.
Bibliografia.

1. Mimesis. 2. Dambudzo Marechera. 3. The House of Hunger. 4.
Literatura do Zimbábue.. I. Godói de Sousa, Heleno , orient. II. Título.

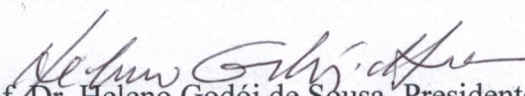
CDU 82

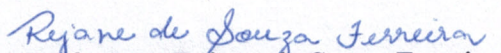


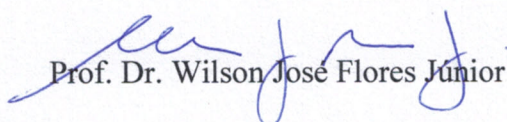
ATA Nº 34/2016

**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DA
ALUNA NAYARA CRISTINA RODRIGUES DE ANDRADE**

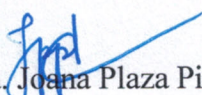
Aos vinte e nove dias do mês de setembro do ano de dois mil e dezesseis, a partir das 14h no Miniauditório Professor Egídio Turchi, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação intitulada “A casa tornou-se minha mente”: representação da realidade em The House of Hunger, de Dambudzo Marechera”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Heleno Godói de Sousa com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Rejane de Souza Ferreira (Universidade Federal do Tocantins/Campus Porto Nacional) e Professor Doutor Wilson José Flores Júnior (Faculdade de Letras/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata APROVADA pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Heleno Godói de Sousa Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos vinte e nove dias do mês de setembro do ano de dois mil e dezesseis.


Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa- Presidente


Profa. Dra. Rejane de Souza Ferreira


Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior

Visto:


Profa. Dra. Joana Plaza Pinto

AGRADECIMENTOS

Vislumbrei,
como em uma visão,
um grão pretinho de gente.
De tão miúdo, ele se perdia à frente.
Mas olhando de perto, bem fixamente,
via-se que tinha sonhos de ser gente.

Depositava sua diminuta corpulência em um deus convosco.
Aos seus genitores era grata e igualmente à oficina em que nela foi
depositada a *litteris*
Já não era tão nanica assim, quando no Samambaia a vi.
Mas ascendeu, quando na sala nona ouviu as palavras do reluzente,
o portador do dom da profecia.

Graúda foi se tornando e como esteio tinha o filho de alguém glorioso
e ilustre.
Outros mais, muitos outros
se faziam fragmento de um todo impossível.
Como amigos eram chamados,
Como irmãos eram guardados
A todos eles, mui grata era
aos Buarque e Flores
ao Personi.
A todos enfim.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa e da dissertação dela resultante é a análise da construção da representação da realidade no livro *The House of Hunger* (1978), de Dambudzo Marechera. Proeminente escritor do Zimbábue, inscrito na literatura africana de língua inglesa, suas obras ainda não têm traduções para a língua portuguesa. Dentro do seu país, o autor foi alvo de diversas acusações por se negar a escrever segundo a chamada nacional pré e pós-independência, que objetivava produzir obras que obedecessem à estética do realismo do século XIX ou do realismo socialista do século XX. Sua rejeição a essa “tradição” resultou em uma fortuna crítica que, por vezes, vilipendia suas obras por serem antirrealistas e antimiméticas. Esta dissertação tem como foco principal traçar o modo como o conceito de mimesis já apresentava divergências desde a Grécia antiga, com Platão e Aristóteles, e como as contribuições do teórico Erich Auerbach (2013) colaboram para a análise e entendimento do modo da construção da representação da realidade na obra de Dambudzo Marechera, o que reavalia a acusação mencionada anteriormente. Para o desenvolvimento desta dissertação, decidimos focar nossa atenção na novela “The House of Hunger” e os contos “Burning in the Rain” e “The Transformation of Harry”, para analisarmos como a escolha do foco narrativo usado nas obras e o modo como suas narrativas são construídas ajudam na construção da representação da realidade. No capítulo terceiro, fizemos uso das teorias pós-coloniais de Homi Bhabha (1998) e de Frantz Fanon (2005) para analisarmos o modo como a mimesis é construída no conto “Black Skin What Mask”, através de uma crise identitária vivenciada pelo personagem-protagonista. O conto, que tem em seu título uma paráfrase evidente da obra *Pele negra, máscaras brancas* (2008), de Frantz Fanon, tem sua realidade construída em meio à tensão entre a entidade ficcional e o ambiente, o que é a configuração daquilo que Erich Auerbach considera seja a mimesis.

Palavras-chave: Mimesis, Dambudzo Marechera, *The House of Hunger*, Literatura do Zimbábue.

ABSTRACT

The aim of this research and of the dissertation resulting from it is the analysis of the construction of the representation of reality in the book *The House of Hunger* (1978), by Dambudzo Marechera. Prominent writer from Zimbabwe, inscribed in the African Literature in English, his works do not have yet translations into Portuguese. In his own country, he has suffered several accusations for refusing to write according to the Pre- and Post-Independence national call to the production of works under the 19th century Realism and the 20th century Socialist Realism. His rejection of these “traditions” has resulted in a critical fortune that sometimes vilifies his works for being antirealist and anti-mimetic. This work focuses primarily on tracing how the concept of mimesis already presented differences in Ancient Greece, through Plato’s and Aristotle’s ideas, and how the contribution of the theorist Erich Auerbach (2013) collaborates for the analysis and understanding of the construction of the representation of reality in the works by Dambudzo Marechera, which re-evaluates the charges against the author afore mentioned. For the development of this thesis, we decided to focus our attention on the novel “The House of Hunger” and the short stories “Burning in the Rain” and “The Transformation of Harry”, through the analysis of how the choice of the narrative point of view used in the works and how their narratives are constructed help for the construction of the representation of reality. In the Third Chapter, we made use of the postcolonial theories by Homi Bhabha (1998) and Frantz Fanon (2005) to help us analyze how mimesis is built in the short story “Black Skin What Mask”, through an identity crisis suffered by the protagonist-character. The short-story, which has in its title an obvious paraphrase of the title of Fanon’s *Black Skin, White Masks* (2008), has the construction of reality emerging through the tension between the fictional entity and the environment, which is a configuration of what Erich Auerbach understands mimesis is.

Keywords: Mimesis, Dambudzo Marechera, *The House of Hunger*, Zimbabwean Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
PREMISSA: O ZIMBÁBUE E DAMBUDZO MARECHERA	15
1. A História de um País e de sua Literatura em Língua Inglesa	15
2. Um Esboço Biográfico	25
Capítulo 1: MÍMESIS – A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE NA NOVELA “THE HOUSE OF HUNGER”	30
Capítulo 2: O PAPEL DO NARRADOR NA CONSTRUÇÃO DA MÍMESIS NOS CONTOS “BURNING IN THE RAIN” E “THE TRANSFORMATION OF HARRY”	57
Capítulo 3: A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE PÓS-COLONIAL NO CONTO “BLACK SKIN WHAT MASK”	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	111

The Bar-Stool Edible Worm

I'm against everything
Against war and those against
War. Against whatever diminishes
Th'individual's blind impulse.

Shake the peaches down from
The summer poem, Rake in ripe
Luminosity; dust; taste. Lunchtime
News – pass the Castor Oil, Alice.*

Dambudzo Marechera
Cemetery of Mind

For a black writer, the language is very racist; you have to have harrowing fights and hair-rising panga duels with the language before you can make it do all that you want it to do. [...] For me this the impossible, the exciting, the voluptuous blackening image that commits me totally to writing.**

Dambudzo Marechera
Escape from the "House of Hunger": Marechera Talks about Life

There is something wrong somewhere. If we are supposed to write in the sort of Jane Austen manner – good god! – how can you equate revolutionary feeling with, as it were, a reactionary literature?***

Dambudzo Marechera
(Musaemura Zimunya e Wilson Katiyo,
em Chris Austin (diretor), *The House of Hunger*.)

* O Verme Comestível do Banco do Bar// Sou contra tudo/ Contra a guerra e aqueles contra/ A guerra/ Contra qualquer coisa que diminua/ O impulso cego do indivíduo.// Chacoalhem abaixo os pêssegos/ Do poema de verão, Ancinhe em madura/ Luminosidade; pó; sabor. Notícias na hora/ Do almoço – passe o Óleo de Rícino, Alice.

** Para um escritor negro, a linguagem é muito racista; você tem de ter penosas lutas e duelos a facão de eriçar cabelos com a linguagem antes que possa fazê-la fazer tudo o que quer que ela faça. [...] Para mim isso é o impossível, o excitante, a voluptuosa e enegrecedora imagem que me compromete totalmente com escrever.

*** Há alguma coisa errada em algum lugar. Se se supõe que devamos escrever tipo à maneira de Jane Austen – santo deus! – como se pode equacionar sentimento revolucionário com, por assim dizer, uma literatura revolucionária?

INTRODUÇÃO

Toda a minha vida tem sido uma tentativa de fazer de mim mesmo o esqueleto em meu próprio armário. Tenho sido um estranho em minha própria biografia, na história do meu país, nas terríveis possibilidades do mundo.

Dambudzo Marechera, 1986¹

Esta pesquisa se engendra no campo das literaturas de língua inglesa, mais especificamente naquela produzida por escritores negros ou não do Zimbábue. No Brasil, os estudos sobre literatura africana em inglês são poucos e, desta forma, a motivação principal que subjaz a este estudo é despertar o interesse acadêmico pela vasta e rica literatura produzida em países nos quais a língua inglesa é oficial, mesmo coexistindo com línguas autóctones, que são também utilizadas para a produção literária – o Zimbábue, assim como a África do Sul e a Nigéria, por exemplo, entre outros países, incluem-se entre eles.

Este estudo parte também da necessidade de desfazer histórias únicas sobre a África ou ainda desafiar preconceitos e lacunas de conhecimento sobre a literatura produzida nesses países. A escolha foi pessoal e, sobretudo política, ao decidirmos, enquanto alunos de literatura e de língua inglesa, não nos deter em textos britânicos e americanos, mas nos debruçarmos sobre a literatura africana escrita em inglês, promovendo assim, a divulgação de autores que ainda não têm traduções para a língua portuguesa. Felizmente, encontrei, quase no primeiro contato com a universidade, em um colóquio, a divulgação desses estudos, permitindo que o projeto paralelo do orientador desta pesquisa, que abordava a literatura de língua inglesa produzida no Zimbábue encontrasse mais adeptos. Assim, quando sob sua orientação, a aproximação com tal projeto foi oportunizada.

Dentro da variedade de autores, temas e estilos presentes na produção zimbabuense, optamos por um autor reconhecido como controverso, dentro do cânone da literatura em inglês do Zimbábue – Dambudzo Marechera –, porque ele rechaçou e

¹ My whole life has been an attempt to make myself the skeleton in my own cupboard. I have been an outsider in my own biography, in my country's history, in the world's terrifying possibilities. (MARECHERA, 1986). As traduções das epígrafes gerais (p.6) são do meu orientador, prof. Dr. Heleno Godoy; são minhas todas as traduções literais (não literárias) nesta dissertação apresentadas, quando não diferentemente indicadas, e destinando-se apenas a atender à nossa análise do objeto em estudo. Desta forma, a transcrição dos trechos originais utilizados será sempre disponibilizada em nota de rodapé.

negou todos os rótulos que tentaram lhe impor. Em sua fortuna crítica, os trabalhos sobre ele se dividem, ora exaltando-o como herói, ora menosprezando seus escritos, como se verá ao longo deste trabalho.

Essa dicotomia, sem dúvidas, chamou minha atenção. Dentro da literatura em inglês do Zimbábue, sua voz, ainda que breve (dizemos breve por sua morte prematura, em 1987, aos trinta e cinco anos apenas, pois nasceu em 1952), sua inquietação e atitude acrescentaram algo diferente dentre o que era produzido em seu país. Sua agressividade e ira deram a ele certa intensidade, pois enquanto seu talento na escrita era aplaudido, sua vida “irresoluta” era condenada (VIET-WILD; CHENNELLS, 1999, p.ix). Seria Dambudzo Marechera um herói ou um traidor? Essa, sem dúvidas, é a pergunta que paira sobre toda a sua fortuna crítica, e foi em meio a esse questionamento que a acusação de a literatura escrita por Dambudzo Marechera ser antimimética e antirrealista surgiu.

Ao lermos Marechera, certamente constatamos que ele se nega a seguir a chamada política cultural dos anos 60 e 70, fugindo do contexto macro em que a literatura zimbabuense e, de certa forma, a africana em geral caminhava, a exaltação da cultura nativa ou a oposição ao imperialismo europeu ou, ainda, a resistência africana. Deste modo, nos propusemos a problematizar essa acusação, promovendo uma leitura que desvela de que forma a representação da realidade acontece na ficção de Dambudzo Marechera.

Para o desenvolvimento desta dissertação, nossa pesquisa se deterá no livro *The House of Hunger*, primeira obra publicada de Dambudzo Marechera, em 1978, composta por uma novela e onze contos com temas fortemente ligados entre si, relacionados à sua vida e à vida de seu país, à época, ainda a Rodésia de Ian Smith, dominada pela minoria branca. Dentre as narrativas reunidas nessa coletânea, foram escolhidas para análise a novela “The House of Hunger” e os contos “Burning in the Rain”, “The Transformation of Harry” e “Black Skin What Mask”.

A partir desse objeto literário, esta pesquisa objetiva traçar o modo como o conceito de mimesis apresentava divergências já na Grécia antiga, desde Platão e Aristóteles e com eles, e como as contribuições do teórico Erich Auerbach colaboram para com o entendimento do modo de construção da representação da realidade, o que nos permitirá, acreditamos, poder aplicar tais conceitos e ideias na análise das obras já mencionadas e selecionadas de Dambudzo Marechera. Nesse ínterim, define-se como

problema de pesquisa a investigação e análise da construção da representação da realidade, evidenciando como a escolha do foco narrativo e o modo através do qual as narrativas são construídas contribuem para essa representação.

Levando em consideração o conceito moderno de realismo², a análise da novela e dos contos mostrará como seus conflitos como indivíduo produzem uma consciência histórica no texto, não podendo assim ser enquadrada, como comumente os críticos sobre literatura zimbabuense o fazem, como literatura antirrealista ou apenas um desvio regional do grande cânone da Literatura Inglesa. Apesar de escrita em língua inglesa, a literatura de Dambudzo Marechera é “do Zimbábue”, pertence ao cânone da literatura zimbabuense, não ao cânone da literatura “inglesa”, e é como tal que deve ser estudada.

Após a escolha do autor e do viés para a pesquisa, resultante da leitura de toda sua obra, organizou-se o trabalho da seguinte forma: na sessão intitulada Premissa, apresentamos dois tópicos distintos, mas que consideramos caros ao todo que essa dissertação pretende discutir: no primeiro, destacamos aspectos históricos do Zimbábue e de sua literatura em inglês, que julgamos relevantes para a compreensão das obras analisadas e do autor em questão; no segundo, trazemos dados biográficos e bibliográficos sobre Dambudzo Marechera, objetivando mostrar como sua biografia contribuiu para a acusação levantada sobre ele, de que ele seria um escritor fora de seu contexto ou “estrangeiro” a ele, portanto antirrealista, acusação essa que pretendemos discutir e reavaliar. Em seguida, a discussão levantada neste trabalho desenvolve-se em três capítulos: no primeiro, traçaremos uma linha de raciocínio sobre mimesis, a partir de Platão e Aristóteles, tendo por base o fato de esses filósofos, além de serem os

² Destacamos aqui que os estudos sobre a mimesis já não se encontram no lugar da imitação apenas. No século XX, o estudo da mimesis foi apresentado por Erich Auerbach com o propósito de refletir sobre a representação da realidade na literatura ocidental, promovendo a problematização do conceito de realidade. O termo realismo moderno, usado nesse trabalho, tem como ponto de partida o conceito extraído da obra, *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (2013) do estudioso. Na obra citada, Auerbach apresenta uma complexa discussão sobre o realismo literário, que, em vez de ser definido de forma unívoca, é entendido como exposição da realidade. O teórico persegue as múltiplas “feições” sob as quais a realidade pôde ser configurada na literatura europeia, imprimindo no livro uma “dimensão aberta”, que caracteriza um conjunto de fragmentos articulados entre si. A mimesis é tratada como representação orientada a um contexto, logo, decorre que a realidade é dada pela literatura segundo a contingência de seu mundo de escrita: local, época e sujeitos em cena (personagens, autores, leitores, e assim por diante). Partindo da ideia de que o realismo moderno se concretiza como fenômeno estético não apenas pela mistura do sublime com o grotesco, o filólogo alemão mostra como essa ruptura da regra clássica de diferenciação dos níveis só foi possível na medida em que escritores como Stendhal e Balzac fizeram de personagens quaisquer da vida quotidiana, no seu condicionamento às circunstâncias históricas, objeto de representação séria, problemática e até trágica, como ele mesmo argumenta no epílogo de seu livro. Assim, sempre que usarmos a expressão ‘realismo moderno’, estaremos nos referindo à relação entre a experiência e a obra literária, referindo-nos à própria representação enquanto produto do espírito de uma determinada sociedade, não à realidade em si mesma.

primeiros a escreverem sobre o termo e conceito, tinham em comum a tradução de mimesis como imitação, ainda que com perspectivas diferentes; em seguida, o teórico Erich Auerbach com sua obra *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (2013) nos propiciará considerações díspares através das quais discute mimesis não mais no sentido de imitação somente, mas fazendo uma leitura moderna do modo como a representação da realidade se constrói. Erich Auerbach, ao delimitar seu conceito de representação da realidade, tem como ponto principal as transformações no modo como os homens veem a si mesmos. O modo como o mundo concreto é figurado aqui passa a ser individual, já que, ao escrever, o escritor imprime no que escreve sua consciência histórica única e, portanto, válida. Em seguida, tendo por base o mesmo conceito de mimesis evocado por Auerbach, tentaremos elucidar o processo da construção da realidade na novela “The House of Hunger”. Desta forma, a problemática levantada anteriormente, de que as obras de Dambudzo Marechera seriam antirrealistas, pretendemos aqui contestar e repensar, procurando apresentar outro modo a partir do qual devemos compreender o realismo de Dambudzo Marechera.

O segundo capítulo deste trabalho busca relacionar como o papel do narrador dá aos contos “Burning in the Rain” e “The Transformation of Harry” um modo diferente de construção narrativa, que influencia diretamente a forma de representação da realidade. Assim, nessa parte da pesquisa buscaremos também discutir de que maneira o texto literário mobiliza diferentes processos de construção narrativa para representar diferentes pontos de vista, e, para a discussão específica sobre o ponto de vista na ficção, serão convocados os estudos de Ian Watt (2007), Theodor W. Adorno (2003) e Anatol Rosenfeld (1969); no tocante às teorias sobre o foco narrativo e suas categorizações serão usados os postulados dos teóricos Norman Friedman (2002), Tzvetan Todorov (1972), Alfredo Leme Coelho de Carvalho (2012) e Wayne C. Brooks e Austin Warren (1979).

Por fim, no terceiro e último capítulo desta dissertação são convocadas as contribuições de Frantz Fanon sobre a identidade do homem negro, com base nas obras *Os condenados da terra* (1979) e *Pele negra, máscaras brancas* (2008), e de Homi K. Bhabha, com sua obra *O local da cultura* (1998). Apesar das constantes negações de Dambudzo Marechera sobre ele ser um escritor “africano”, não há como negar a importância do lugar de onde ele fala e de que maneira ele retrata seus próprios conflitos identitários (e de seu país, evidentemente), frutos que são da relação sempre

tumultuada e nunca completamente resolvida entre colonizadores e colonizados. A análise girará em torno tanto da própria conjuntura do texto literário, sua linguagem e alguns aspectos de seu estilo, quanto das tensões que envolvem esses indivíduos e revelam o modo como esses sujeitos se veem e veem o mundo (principalmente para tal é que a obra de Fanon será convocada). Marechera mobiliza, durante todo o tecer de seus contos, os estudos de Frantz Fanon sobre o que o homem negro é, quer e como se vê, evidenciando como as teorias pós-coloniais o influenciaram. Nesta perspectiva, acreditamos mostrar como a representação da realidade no último conto estudado nesta dissertação, “Black Skin What Mask”, emerge a partir da tensão presente entre esses sujeitos historicamente inseridos em um contexto.

PREMISSA: O ZIMBÁBUE E DAMBUDZO MARECHERA

Ouçã, aquela é a canção que para sempre soprará, como um espírito inquieto, desde o rio Zambezi – através de Harare, Bulawayo, Mutare, Gweru, para o sul em Limpopo e de volta ao Zambezi – a partir do qual de novo voltará impacientemente procurando por você e por mim para que de novo e novamente possamos contar a história deles, que não é a nossa história. Ouça-a. Quão triste, quão profunda e, ainda, tão magoadamente lamentável

Dambudzo Marechera, “The Alley”, *Scrapiron Blues*.³

1. A História de um País e de sua Literatura em Língua Inglesa

Faz-se necessário, ao início deste trabalho, uma pequena introdução acerca do Zimbábue, que se estima como valiosa para os estudos das obras de Dambudzo Marechera, uma vez que momentos relevantes da história desse país são mencionados pelo autor como contemporâneos aos acontecimentos de suas narrativas. Assim, para dar início à discussão que esta dissertação pretende fazer, julgamos imprescindível que primeiramente façamos uma breve introdução à história do Zimbábue, suas lutas e sua literatura escrita em inglês, que é a língua dos colonizadores, e que, juntamente com as línguas *shona* e *ndebele*, constituem as línguas faladas e oficiais no país.⁴ No entanto é importante explicitarmos que essa tarefa não foi de modo algum fácil. Deparamo-nos aqui com uma dificuldade de se pesquisar a história do Zimbábue isoladamente. Com frequência, encontramos textos que misturam a trajetória dos países vizinhos (Maláui e Zâmbia) com a do país e assim, sobre o Zimbábue especificadamente, restam quatro ou cinco linhas. Levando em conta a quase impossibilidade de se separar as histórias desses países, não podemos nos esquecer também de que o ponto de vista do

³ Listen, that's the song that will forever blow like an unsettled spirit from the Zambezi – through Harare, Bulawayo, Mutare, Gweru, down the Limpopo and back again to the Zambezi – from which it will again turn restlessly back searching for you and me so that again and again we can retell their story, which is not our story. Listen to it. How sand, how profound, and yet so heartbreakingly pitiful (MARECHERA, “The Alley”, *Scrapiron Blues*, p.47).

⁴ Inúmeros são as fontes utilizadas nesta pesquisa e elas estão todas indicadas nas Referências, ao final deste trabalho. Nesta Introdução optamos por não indicar uma por uma delas, nem indicá-las todas em uma só nota de rodapé, para evitar que se tornasse desnecessariamente longa. Como os livros compulsados estão nas Referências, indico aqui alguns sítios que foram valiosos para esta pesquisa. Por exemplo: <<http://www.bbc.com/news/worldafrica14113618>>; <<http://infoplease.com/country/zimbabwe.html>>; <<http://scholarblogs.emory.edu/postcolonialstudies/>>; <<http://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/home/index>>; <<http://www.africultures.com/php/?nmav=article&no=10589#>>; <<http://www.postcolonialweb.org/>>; <<http://www.nai.uu.se/>>; <<http://www.africaresearchinstitute.org/tag/zimbabwe/#>>; <<http://timeline.s.ws/country/ZIMBABWE.html>>; <<http://www.factmonster.com/country/zimbabwe.html>>; e até mesmo, com cautela, a Wikipedia [<https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Zimbabwe>], todos eles tratam do Zimbábue, sua história e cronologia, assim como de sua literatura.

colonizador é dominar, quase sempre, fazendo questão de confundir essas histórias – o que acreditamos ser propositadamente –, como se não existissem diferenças tribais, de povos e de nações autóctones. Para o ponto de vista do dominador e colonizador não existem diferenças, já que considera que dominados e colonizados sejam todos iguais – ‘não civilizados’, isto é, fracos, inferiores e dominados. Consequentemente, outra dificuldade enfrentada nessa etapa da dissertação foi, sem dúvidas, a de encontrar uma bibliografia que não lançasse ao continente africano um olhar de homogeneidade. Com frequência alguns livros partilham o mesmo equívoco básico: se entreajudarem numa ação redutora e simplificadora da enorme diversidade e complexidade do continente. Assim, nosso intuito ao traçar a história do Zimbábue, ainda que de maneira frágil, como também um breve apanhado de sua produção literária em inglês, foi fugirmos dessa visão simplificadora do continente e, por isso, do que seja o Zimbábue, por considerarmos que esse saber seja parte fundamental para o entendimento dos conflitos que medeiam o corpus escolhido.

Ao estudarmos a história do Zimbábue, podemos trilhar dois caminhos: o primeiro leva-nos às várias tribos que formavam variados reinos naquelas terras. Um deles é o do povo *shona*, conhecido pela sua habilidade com pedras. Eles construíram ao menos uma cidade murada de pedra na região, por volta de 1200 A. D. As mais conhecidas obras deste povo, preservadas até os dias atuais, podem ser visitadas nas ruínas do Grande Zimbábue, um complexo de pedra situado na região leste do Zimbábue, perto da fronteira com Moçambique. Esse complexo é considerado monumento mundial pela UNESCO e nacional pelo país. Foi por causa dele que, depois da independência, em 1980, o país passou a ser chamado de Zimbábue, palavra que em *shona* quer dizer “grandes casas de pedra”. A importância desse povo se dá pelo fato de atualmente 80% da população do país falar a língua *shona* e ser descendente deste antigo povo zimbabuense. O segundo caminho, bastante trilhado pelos historiadores, narra a história do Zimbábue a partir da colonização britânica.

Em 1980, o Zimbábue conquistou sua independência da colonização inglesa. Estima-se que a história de colonização do Zimbábue, conhecida anteriormente como Rodésia do Sul e, depois, República da Rodésia ou simplesmente Rodésia, tenha início anterior aos anos de 1890, quando o britânico Cecil John Rhodes (1853-1902) e sua *British South Africa Company* se aventuraram nessas terras com o intuito de encontrar, em primeiro lugar, a possibilidade da construção de uma estrada de ferro que ligasse a

Cidade do Cabo, na África do Sul, à cidade de Cairo, no Egito. Na região onde hoje se encontra o Zimbábue acabaram por encontrar prata, ouro e diamantes, o que provocou o esquecimento da estrada de ferro (afinal, um sonho ou empreendimentos impossível, de qualquer modo, mas “louvável” iniciativa a cativar corações e mentes’ investidoras na Bolsa de Londres e apoio incondicional das elites colonialistas) e o estabelecimento dos sul-africanos naquele lugar.

Na ocasião, a expedição de Cecil Rhodes encontrou resistência local das várias tribos *ndebele*, que habitavam as terras mais ao sul do que é hoje o Zimbábue. Apesar de o Chefe Mzilikazi e seu povo terem lutado bravamente, os invasores brancos conseguiram tirá-los da terra e, mais tarde, quando este povo estabeleceu um novo reino nas terras mais ao norte do território zimbabuense, eles foram derrotados novamente pela companhia sul-africana, que estava à procura de mais ouro e mais diamantes. Perto do final do século XIX, Rhodes tinha o monopólio sobre as minas de ouro e diamantes na África Austral, que foram nomeadas Rodésia do Norte e Rodésia do Sul, formando, atual e respectivamente, os países Zâmbia e Zimbábue. Seu completo domínio desse território deu a Cecil Rhodes autonomia para começar o processo de colonização britânica. Marca-se então o início de uma longa e árdua jornada rumo à descolonização, que durou quase um século, de 1890 a 1980. Nesse período, duas guerras pela libertação do Zimbábue foram travadas, a Primeira e a Segunda Chimurengas. “Chimurenga” é uma palavra da língua *shona*, que significa “luta revolucionária”. A Primeira Chimurenga, travada, por causa da revolta das tribos *ndebele* (habitantes do sul do território do Zimbábue) e *shona* (habitantes do norte da região e maioria étnica no país) contra a administração territorial pela *British South Africa Company*, de Cecil Rhodes, entre os anos de 1896 e 1897. A historiografia colonial britânica, até hoje inconformada, nomeia essa primeira guerra de libertação de “Segunda Guerra Metabele”⁵. A chamada “Segunda Chimurenga” ou a Guerra de Libertação do Zimbábue, teve lugar entre 1966 e 1979, travada em forma de guerra de guerrilha, contra o governo de minoria branca que predominava na Rodésia, liderada pelo então primeiro ministro Ian Smith. A vitória demorou, mas o povo zimbabuense conquistou sua Independência em 1980.

⁵ O que a mesma historiografia denomina Primeira Guerra Metabele foi travada entre soldados da British Africa Company, de Cecil Rhodes, e os guerreiros *ndenbele* liderados pelo rei Lobengula. O reino *ndenbele* foi derrotado, o que propiciou o domínio da região em mãos dos sul-africanos, para a colonização britânica que se seguiu. A capital *ndenbele*, Bulawayo, foi destruída. Reconstruída, ela é hoje a segunda maior cidade do Zimbábue. O romance *Nehanda*, de Yvonne Vera, tem essa Primeira Chimurenga como seu assunto central.

Durante o tempo da colonização, as Rodésias do Sul e do Norte desenvolveram-se como uma sociedade racialmente segregada, em que os colonos brancos constituíam a classe afluyente superior, enquanto habitantes locais eram forçados a viver em condições desfavorecidas. Uma vez que os colonizadores perderam a esperança de encontrar riquezas minerais em sua nova colônia (afinal, prata, ouro e diamante se esgotam), a terra tornou-se o principal interesse de sua política. A partir de então, os nativos foram desapropriados de suas terras, tendo seu gado roubado e sendo levados a morar em terras inférteis. Em 1964, o Reino Unido concedeu a independência à Rodésia do Norte, com o nome de Zâmbia. Mas a Rodésia do Sul recusou esse tipo de independência, pois não havia garantia de que o governo seria eleito pelo sufrágio universal. Foi então que em 1964, Ian Smith, já primeiro ministro, tomou as rédeas do país. Suas opiniões extremistas sobre a independência trouxeram preocupações para grande parte da população negra, Smith era contrário à participação da população negra no poder. Em 11 de novembro de 1965, ele declarou a independência da Rodésia do Sul e promulgou uma nova constituição, adotando para o país o nome de República da Rodésia. Dessa forma, foram mantidos os desequilíbrios extremos de desigualdade social e a discriminação racial no país que, somente após quase duas décadas de guerra contra os colonos ingleses, teve sua independência reconhecida e o nome Zimbábue escolhido como novo nome para o país.

À época de sua independência, o Zimbábue era um país racista, dominado e governado por uma minoria branca, mas era um país economicamente estável e invejado por sua posição de desenvolvimento social entre os países africanos. A decadência econômica do país, testemunhada por nós nos dias atuais, não se deve necessariamente ao processo de independência, mas à transformação do único presidente que o país teve até hoje, Robert Mugabe que de herói da Independência tornou-se um ditador corrupto, fraudulentamente reeleito desde seu primeiro mandato, ter se revelado um mau administrador, levando o país ao declínio social e econômico, sob uma das maiores taxas inflacionárias em todo o mundo – Mugabe está hoje com mais de noventa anos e pouco disposto a ceder o poder, e nem sequer compartilhá-lo, embora, depois das eleições de 2008, tenha sido obrigado a aceitar seu oponente na disputa eleitoral como novo primeiro ministro⁶. No entanto, apesar do decadente quadro

⁶ Na verdade, Mugabe, que havia extinto o cargo que ele mesmo ocupara entre 1980 e 1987, foi forçado, para que se evitasse uma possível guerra civil no país, depois das últimas eleições (2008) vencidas por ele (de novo sob acusação de fraude), a aceitar a restauração do cargo de Primeiro Ministro em 2009,

político e econômico, no campo da literatura, veremos a seguir que o Zimbábue pode se gabar de alguns dos mais eminentes escritores de língua Inglesa do continente, tais como Dambudzo Marechera, Chenjerai Hove, Yvonne Vera, Charles Mungoshi, Tsitsi Dangarembga e Shimmer Chinodya. Organizações de escritores iniciantes são encorajadas e cultivadas pelo *Zimbabwe Writers' Union* e o país pode se orgulhar de uma literatura vibrante em línguas locais, *shona* e *ndebele*, que remonta à década de 1950.

Foi enquanto vários países africanos, inclusive o Zimbábue, lutavam por independência política, que eles, ao mesmo tempo, tentavam definir sua própria cultura. A autoafirmação, o redescobrimento do passado e o processo de descolonização constituíram um nacionalismo cultural, no qual a literatura teve um importante papel. Em específico no Zimbábue, que teve domínio colonial prolongado e herdou um domínio político de minoria branca também longo, se comparados aos países vizinhos, Zâmbia, Malaui e Niassalândia, o isolamento do resto da África trouxe uma qualidade específica para a literatura do Zimbábue. O padrão típico no desenvolvimento da literatura africana – a fase do nacionalismo cultural, de protesto anticolonial, seguido por uma fase de desilusão pós-colonial– alterou-se no caso do Zimbábue (VEIT-WILD, 1993). No país, o desencantamento pós-colonial e a crítica à liderança africana surgiram mesmo antes da independência ser alcançada; um nacionalismo cultural residual coexistia com uma perspectiva existencialista modernista (VEIT-WILD, 1993).

No livro *Critical Perspectives on Postcolonial African Children's and Young Adult* (1998), a professora Meena Khorana, ao escrever sobre Charles Mungoshi, comenta: “Quando Mungoshi começou a escrever livros no período colonial, era mais fácil publicar livros em *shona* do que em inglês” (KHORANA, 1998, p.38). O primeiro romance em *shona* foi publicado na Rodésia em 1956, enquanto o primeiro romance escrito em inglês foi publicado apenas em 1966. Entre 1956 e 1984, 112 romances em *shona* foram publicados no país, em comparação a meros 22 romances publicados em inglês (KAHARI, *Rise of the Shona Novel* 3). A disparidade vista nesses números deve-se à criação do movimento *Rhodesia Literature Bureau*, que depois da independência

conforme acordo político de divisão de poder, feito em setembro de 2008, entre os partidos de Mugabe, o ZANU-PF (Zimbabwe African National Union – Patriotic Front) e o partido de seu rival candidato a presidente, Morgan Tsvangirai, o MDC-T (Moviment for Democratic Change). Pelo acordo, Mugabe permaneceu presidente e Tsvangirai assumiu o posto de primeiro ministro em 11 de fevereiro de 2009. Nas eleições de 2013, Mugabe ganhou seu sétimo mandato como presidente, sob novas acusações de fraude, derrotando mais uma vez Tsvangirai e seu partido. O partido ZANU-PF, de Mugabe, ficou com $\frac{3}{4}$ das cadeiras do parlamento.

do país passou a ser chamado de *Zimbabwe Literature Bureau*. Criado em 1953, o movimento promovia escrita literária nas línguas nativas do país. Escritores recebiam incentivos para escrever e publicar seus escritos em *shona* ou *ndebele*. Contudo, qualquer trabalho que não refletisse a ideologia dos colonizadores, ou ainda, qualquer escrita ficcional em que aparecessem negros matando brancos e vice-versa, era banido e não publicado. Chefiada por Walter Krog, ex-comissário do Distrito, o papel do *Rhodesian Literature Bureau* foi orientar o desenvolvimento da literatura em línguas autóctones, ao longo de linhas aceitáveis para o governo. Por este motivo a literatura zimbabuense escrita em inglês, por escritores negros e alguns brancos, se intensificou um pouco mais tardiamente (VEIT-WILD, 1993). Evidentemente, uma literatura ‘rodesiana’ escrita em inglês existiu, mas ela não trata especificamente do Zimbábue, mesmo quando aborda aspectos sócio-econômicos da Rodésia. Essa literatura, por motivos óbvios, não faz parte de nossas considerações, nem é considerada como literatura “do Zimbábue”.

A produção literária escrita em inglês por escritores negros no Zimbábue tem tido configurações diversas desde que surgiu, começando como algo experimental e passando a predominar cada vez mais a partir dos anos 50. Os primeiros trabalhos tenderam a ser históricos, levantando e propondo questões históricas e ideológicas diretamente ligadas à cultura dos povos *shona* e *ndebele*. Em entrevista em uma *website* amplamente divulgada, o *The Nordic Africa Institute*, o escritor e crítico zimbabuense Robert Muponde argumenta que “A terra é o texto da História e Literatura do Zimbábue” (MUPONDE, 2004). Com essa frase ele se refere intimamente à centralidade da “terra” nos escritos literários seminais do Zimbábue pré e pós-independência. Outro aspecto dessa literatura é o fato de os romances seminais em inglês no Zimbábue, na maioria dos casos, terem sido criados por escritores que logo em seguida se tornaram parte do movimento nacionalista negro, no começo dos anos 50. Um bom exemplo são as primeiras obras de Stanlake Samkange, historiador, escritor e jornalista, que, em seu romance *On Trial For My Country*, de 1966, ilustra a perda de autoridade e dignidade do povo negro. Esse romance atrelado à história do país é centrado nos conflitos entre Cecil Rhodes e Lobengula, segundo e último rei do povo *ndebele*. Já mencionado aqui, seu segundo romance, *Year of the Uprising* (1978), remonta à maneira brutal como os médiuns espíritas africanos foram despojados de suas terras e lutaram para resistir ao colonialismo. Solomon Mutsaers, romancista e poeta

zimbabuense, em seu romance *Mapondera: Soldier of Zimbabwe* (1978), traz um personagem que representa a resistência do povo *shona* e de um herói negro, cuja atitude e ações estão fora do alcance da censura. Essas obras iniciais, escritas em inglês, mostram como essas primeiras narrativas traziam a combinação entre história e ideologia de afirmação do povo zimbabuense, buscando dar vida aos heróis negros do país.

A partir dos anos 70, a literatura do Zimbábue escrita em inglês tornou-se cada vez mais aguçada, passando a dedicar um trato mais fino da linguagem e das formas literárias, quanto à inclusão dos fatos históricos, embora com obediência, de certa forma, aos preceitos da construção literária formal ocidental, herança deixada pela colonização e ensinada como exemplo nas escolas, principalmente obras dos grandes escritores ingleses do século dezanove. Charles Mungoshi⁷, por exemplo, no seu romance *Coming of the Dry Season* (1972), faz uso de formas narrativas muito requintadas para retratar a maneira como as pessoas negras tentam traçar um caminho em um sistema colonial extremamente hostil. Seu romance *Waiting for the Rain* (1975), considerado atualmente uma das principais obras de ficção produzidas no Zimbábue, mostra o choque sofrido pelas famílias africanas sob a influência da educação colonial, sua exploração, e a marginalização do povo negro das terras consideradas férteis do país.

É nesse contexto, dentro da ficção do Zimbábue em inglês, que nos deparamos com o escritor cuja obra é parte desta pesquisa. Juntamente com Mungoshi e suas obras, Dambudzo Marechera, com suas obras *The House of Hunger* (1978), *Black Sunlight* (1980), *Mindblast* (1989) e *The Black Insider* (1999), vai além dos eventos históricos e remonta aos conflitos mentais e físicos sofridos por este povo. Inseridos, segundo Flora Veit-Wild (1992), na segunda geração de escritores negros do Zimbábue, Marechera e Mungoshi experimentaram um sentimento de inutilidade diante da independência do país. No entanto, como o professor Ranga Zinyemba, da Universidade do Zimbábue em Harare, aponta, em seu artigo “Zimbabwe’s ‘Lost’ Novelists in Search of Direction” (1983), o Zimbábue, às vésperas de sua independência, precisava de uma literatura que refletisse os heroicos esforços das pessoas para se redescobrirem enquanto povo, uma

⁷ Nascido em 1947, na área tribal de Manyene, perto de Chivu, Mungoshi é poeta, contista e romancista em *shona* e em inglês. Entre 1975 e 1981 trabalhou no *Rhodesia Literary Bureau* como editor; após a Independência, na *Zimbabwe Publishing House*. Em 1985-87 foi escritor residente na Universidade de Zimbábue. Trabalha como escritor, roteirista e editor. Ele é um dos mais premiados e respeitados escritores do Zimbábue; na opinião da maioria dos críticos, seu maior escritor vivo.

literatura que estivesse imbuída de cores e perspectivas locais, o que definitivamente as obras de Dambudzo Marechera não proporcionavam.

Em meio a essa perspectiva, Marechera ganha o status de *enfant terrible*⁸ dentro de seu país, por se negar cumprir o que passa a ser o “dever sagrado dos escritores zimbabuenses” (VEIT-WILD, 1992, p.244). Ao contrário das obras de Mungoshi e de grande parte dos outros escritores zimbabuenses, a obra de Marechera quebra com a estética do realismo socialista tão presente na literatura produzida no país. Veit-Wild, no seu livro *Teachers, Preachers e Non-believers* (1992) comenta:

Assim seu trabalho desafia as categorias usuais de anticolonial ou escrita anti-neocolonial. Ele transcende a situação política ou social concreta, tomando qualquer condição como uma parábola da condição humana como um todo. Enquanto seus contemporâneos, Mungoshi e Nyamfukudza, escrevem realismo, o estilo da ficção de Marechera refuta a existência de uma única realidade perceptível. A visão e experiência de Marechera são de fragmentação, de estilhaços da realidade e da personalidade. Em sua arte, os limites do tempo mudam constantemente, o diálogo torna-se *flashbacks*, torna-se fluxo de consciência em suave transição; as linhas embarçam-se entre o sonho e a realidade. (VEIT-WILD, 1992, p.260)⁹

Desta maneira, o desenvolvimento deste estudo, acreditamos, justifica-se por enfocar como a escrita ficcional de Dambudzo Marechera não pode ser vilipendiada como antirrealista ou antimimética, simplesmente por minar a visão de verdade e realidade na qual a escrita do realismo, socialista ou não, ideologicamente falando, se firmou. As obras ficcionais de Marechera exploram a forma como o sistema colonial, em seu clímax na década de 1970, brutaliza toda uma geração de jovens negros, levando-os ao exílio, à guerra e à loucura e, como Veit-Wild assinala acima, elas o fazem negando a estética realista que prevalecia no país dando ênfase à experiência individual. Evidentemente, não nos cabe negar como a estética realista parece predominar não só dentro da literatura zimbabuense, mas em outras literaturas nacionais africanas, seja em língua inglesa, seja em outras línguas, como o português e o francês. O que esta dissertação problematiza é que, apesar de as obras de Dambudzo Marechera

⁸ Termo francês que designa um indivíduo muito independente, cuja inteligência e ímpetos de imprudência criam problemas na sociedade ou no grupo em que vive. Pode significar também um indivíduo geralmente jovem, cuja inteligência e contribuição pessoal sobressaem entre as de seus pares.

⁹ Thus his work defies the usual categories of anti-colonial or anti-neo-colonial writing. It transcends the concrete political or social situation, taking any condition as a parable of the human predicament as a whole. While his contemporaries, Mungoshi and Nyamfukudza, write realism, the style of Marechera's fiction refutes the existence of a single, perceivable reality. Marechera's vision and experience are of fragmentation, the splintering of reality and the personality. In his art, the boundaries of time shift constantly, dialogue becomes flashbacks, becomes stream of consciousness in seamless transition; the lines blur between dream and reality (VEIT-WILD, 1992, p.260).

não poderem ser incluídas dentro da estética realista, ela representa certa realidade, que, mesmo sendo contrária à chamada realidade ‘nacional’ do Zimbábue, enaltece uma experiência individual digna de ser representada. Marechera considerava que o “realismo [... era] uma convenção, uma forma artificial”, e explicou, citando Andrei Donatovitch Siniavski¹⁰:

O realismo pretende ser capaz de dizer a verdade sobre a vida. Não sou contra a verdade, mas ela pode ser procurada através de diferentes rotas. No século dezanove o realismo foi muito produtivo enquanto forma, mas neste século – é impossível. (VEIT-WILD, DAMBUDZO MARECHERA, p.367)

Ainda dentro do panorama literário do Zimbábue, escritores contemporâneos de Dambudzo Marechera, que vivenciaram o período de guerra pela libertação (a Segunda Chimurenga), trouxeram à luz um recrudescimento da literatura sobre essa guerra, o que cumpria com a tendência da chamada “literatura nacional”, preocupada em retratar os horrores daquela guerra da qual, em alguns casos, o escritor tinha sido um participante ativo. Como exemplo, podemos citar Alexander Kanengoni¹¹, Thomas Bvuma¹² e Freedom T.V. Nyamubaya¹³, que escreveram ficção e poesia que tendiam a retratar as façanhas e heroísmos da guerra pela libertação das décadas de 60 e 70, no século XX.

Beaven Tapureta, jornalista e poeta zimbabuense, em um artigo para a revista *Herald*, em comemoração aos 35 anos de independência do Zimbábue, remonta ao cenário da literatura escrita em inglês no país e afirma que, depois da independência do país em 1980, o que aconteceu foi de o cenário literário pertencer a Chenjerai Hove¹⁴,

¹⁰ Siniavski (1925-1997), contista, romancista e teórico russo, escritor dissidente e exilado, publicou, em 1959, *Sobre o realismo socialista*, em que critica a má qualidade da literatura soviética oficialmente estimulada e produzida na época, propondo um retorno ao fantástico na literatura russa, na tradição que vinha de Nikolai Gogol e chegava Vladímir Maiakovski. Ver: <https://en.wikipedia.org/wiki/Andrei_Sinyavsky>. Acesso: 02 Ago. 2016.

¹¹ Alexander Kanengoni, escritor zimbabuense nascido em 1951, juntou-se à luta de libertação em 1974. Após a independência do Zimbábue em 1980, formou-se em Literatura Inglesa pela Universidade do Zimbábue. Entre outros livros, já publicou: *Vicious Circle* (1983), *When the Rainbird Cries* (1988), *Echoing Silences* (1997), *Effortless Tears* (1993) e *Writing Still* (2003).

¹² Thomas Bvuma, poeta zimbabuense nascido em 1956, é um dos mais importantes poetas da guerra de libertação. Escreveu vários poemas na frente de guerras e entre batalhas. Um dos seus poemas mais aclamados, “Real Poetry”, foi escrito no auge da guerra, no final dos anos 70.

¹³ Freedom Tichaona V. Nyamubaya (1967-2015), soldado que atingiu o posto de oficial do exército na guerra pela independência, foi poeta, ativista e dançarina nascida em Uzumba, Zimbábue. Entre suas obras temos seus volumes de poesias: *On the Road Again* (1985), *Ndangariro* (1987) e *Dusk of Dawn* (1995).

¹⁴ Chenjerai Hove (1956-2015) é uma das principais figuras da literatura pós-colonial do Zimbábue. Por razões políticas e por não aceitar Robert Mugabe como ditador do País, Hove viveu anos em exílio. Depois de ter sido professor da Universidade de Miami, morava na Suécia quando morreu de colapso do fígado. Romancista e poeta, Hove ganhou fama internacional em 1988 com seu romance *Bones* (1989).

Yvonne Vera¹⁵ e Shimmer Chinodya¹⁶. O escritor Chenjerai Hove¹⁷, com seu romance *Bones* (1989) ganhou o célebre *NOMA Award* por publicações na África. Esse e seus outros romances posteriores, *Shadows* (1991) e *Ancestors* (1996), trazem à tona o retrato de uma sociedade debilitada de mulheres, crianças e pobres do seu país. Shimmer Chinodya ganhou o prêmio *Commonwealth Writers' Prize* em 1990 e tem se destacado dentro do quadro de escritores zimbabuenses pós-independência com a publicação de um livro por ano, nos últimos sete anos ou mais. Seus romances, *Chairman of Fools* (2005) e *Strife* (2006) exploram os conflitos individuais de seus personagens dentro do núcleo familiar. As personagens, nessas obras, experimentam um deslocamento identitário acentuado agravado nos relacionamentos familiares.

Entre as mulheres, Tsitsi Dangarembga¹⁸ com seu romance *Nervous Conditions* (1988) foi à primeira mulher negra zimbabuense a ter um romance editado em inglês, embora na Inglaterra e não no Zimbábue, onde o livro não foi aceito para publicação. O romance, que retrata a situação da mulher durante as décadas de 60 e 70, traz uma jovem menina, Tambudzai (ou Tambu), que gradualmente passa de uma pobre menina da zona rural a uma estudante de uma prestigiosa escola multirracial.

Mas é Yvonne Vera, no entanto, com sua escrita ficcional poética, provavelmente a escritora de maior sucesso na literatura do Zimbábue, tendo recebido premiações relevantes dentro do cenário literário, como o *Commonwealth Writers Prize*, em 1997, por ter seu terceiro romance, *Under the Tongue* (1996), considerado o melhor livro do ano, e premiado com o *PEN Tucholsky Prize*, por tratar assuntos considerados tabu. Suas obras incluem uma coleção de contos intitulada *Why Don't You Carve Other*

Entre suas obras principais temos os romances *Rainbows in the Dust* (Baobab Books, 1997), *Shadows* (Baobab Books, 1994), *Ancestors* (1996) e, as coletâneas de poemas *Up in Arms* (1982), *The Red Hills of Home* (1985), *Blind Moon* (2003), além de livros com suas crônicas publicadas em jornais, como *Palaver Finish* (2002).

¹⁵ Yvonne Vera, nascida em Bulawayo, Zimbábue, em 1964, era filha de professores, e tornou-se uma escritora ilustre e premiada por suas obras – sem dúvida, a maior romancista em língua inglesa do país. Morreu de meningite, em decorrência da AIDS, em abril de 2005. Suas principais obras estão citadas no corpo do texto.

¹⁶ Shimmer Chinodya, romancista zimbabuense, nasceu em 1957, em Gwelo, o que era então a Federação da Rodésia e Niassalândia. Vive atualmente com sua família em Harare, Zimbábue. Suas principais obras são citadas no corpo do texto.

¹⁷ A crítica tem considerado Chenjerai Hove, Charles Mungoshi, Yvonne Vera e Dambudzo Marechera como os fundadores da moderna literatura do Zimbábue. Veja-se <<http://www.theguardian.com/books/2015/jul/21/chenjerai-hove>>. Acesso em 16 Jan. 2015.

¹⁸ Tsitsi Dangarembga é escritora e cineasta zimbabuense, nascida em 1959 na cidade de Mutoko, quando o Zimbábue era ainda Rodésia. Mudou-se para a Inglaterra quando ainda criança e recebeu sua educação primária nesse país. Além de seu primeiro romance *Nervous Conditions* (1988), mencionado acima, escreveu muitas peças teatrais, entre elas: *The Lost of the Soil* (1983) e *She Does Not Weep* (1987). Atualmente vive em Harare, Zimbábue, e dedica-se ao cinema, tendo já dirigido alguns filmes.

Animals (1992), seu primeiro livro, e os romances: *Nehanda* (1993), *Without a Name* (1994), *Butterfly Burning* (2000) e *The Stone Virgins* (2002). Outras escritoras, como Virginia Phiri¹⁹, também têm ganhado espaço dentro deste cenário. Em suma, a literatura do Zimbábue escrita em inglês tem muito do que se orgulhar e está crescendo com uma nova geração de escritores na diáspora e locais que fazem uso de novos estilos de escrita na língua inglesa.

Voltemos nossa atenção agora, especificadamente, para Dambudzo Marechera e sua produção literária.

2. Um Esboço Biográfico

Trazer dados biográficos certos e coerentes sobre Dambudzo Marechera é um grande desafio. Um dos escritores zimbabuenses mais conhecidos dentro da literatura de língua inglesa produzida no Zimbábue e em outros países africanos de língua inglesa, ele sempre se considerou um *outsider*, isto é, um estranho ou intruso, ou, ainda, aquele que ‘não pertencia’ ou não se incluía, e isso ele procurava deixar transparecer (e até chegando mesmo a afirmar), quer em sua própria biografia, quer no contexto sociocultural de seu país. Ele constantemente reinventava sua própria biografia, acrescentando fatos biográficos nunca acontecidos ou deletando alguns fatos concretos ou reais, às vezes dando toques de magnitude à sua história ou trajetória de vida. Por ser tão contraditório, artigos, dissertações e livros foram publicados com o intuito de biografar, através de documentos comprobatórios, sua tumultuada biografia. Flora Veit-Wild, professora alemã, tradutora e historiadora da literatura do Zimbábue, atualmente sua principal biógrafa²⁰, reuniu no livro *Dambudzo Marechera: A Source Book on His Life and Work* (2004) uma série de 124 documentos em conjunto com entrevistas e comentários de e sobre Marechera, que se tornaram essenciais para qualquer estudo

¹⁹ Virginia Phiri nasceu em 1954, em Bulawayo, Zimbábue. É contadora por profissão e membro ativo de várias organizações, como o *Zimbabwe Women's Writers*, the *Zimbabwe-German Society*, the *Zimbabwe Book Fair Trust* e *Phamberi Trust*. Escreve tanto ficção quanto não-ficção e críticas de arte em inglês, *shona* e *ndebele*. Seu livro, *Desperate* (2002), é uma coleção de histórias sobre prostitutas. Ela vive e trabalha atualmente em Harare, Zimbábue.

²⁰ No ensaio “Me and Dambudzo Marechera: A Personal Essay by Flora Veit-Wild”, a professora, historiadora e crítica literária alemã relata como começou seu relacionamento amoroso com Marechera, como ela mesma diz, no “Seven Miles Hotel on the road to Masvingo” [no Hotel Sete Milhas, na estrada para Masvingo]. Disponível em *Kwachirere*: <<http://memorychirere.blogspot.com.br/2012/03/m-e-and-dambudzo-personal-essay-by-flora.html>>. Acesso em 20 Jan. 2016.

sobre o autor. É a partir das informações contidas nesses documentos que temos um esboço biográfico do escritor.

Charles William Dambudzo Marechera nasceu em 4 de junho de 1952, em Vengere, o maior subúrbio negro de Rusape, no Zimbábue. Ele é o terceiro dentre os nove filhos de Isaac, um caminhoneiro, e Masvotwa, empregada doméstica e babá em uma creche de crianças brancas. Trouxe em seu nome de origem muito de sua biografia, seu nome original, antes do batismo na igreja Anglicana, em 1965, era Tambudzai, que significa “aquele que traz confusão” (VEIT-WILD, 2004, p.49). Frequentou escolas missionárias, ganhou bolsa de estudos na primeira escola pública da Rodésia a admitir alunos negros, e, em 1972, entrou para a Universidade da Rodésia, em Salisbury, antigo nome da atual capital do país, Harare, para estudar Literatura Inglesa.

Sobre sua vida escolar ele comenta: “Meus pais lutaram duro. Eles acreditavam, como a maioria das pessoas pobres naquele tempo, que a única maneira de melhorar a vida deles era pela educação; e eles sempre conseguiram, eles colocaram todos nós na escola e todos nós conseguimos pelo menos terminar o primário” (VEIT-WILD, 1992, p.6).²¹ Sempre ligado à militância política, envolveu-se em protestos, mas pôde deixar seu país e continuar seus estudos em Oxford. Nos dois anos que permaneceu na Inglaterra e naquela prestigiosa universidade, viveu em permanente conflito, quer com os professores e colegas quer até com servidores administrativos e outros da universidade. Frequentemente não ia às aulas e começou a fazer uso de drogas e de bebidas alcoólicas. O resultado desse comportamento, culminando com a noite em que, muito bêbedo, iniciou um incêndio, ameaçando queimar a secular universidade, foi de as autoridades acadêmicas pressionarem-no a consultar psiquiatras. Embora Marechera tivesse um histórico de perturbações psíquicas, os médicos declararam-no “mentalmente são”, mas prescreveram-lhe acompanhamento adequado. Face à sua recusa em se submeter a tais decisões, foi expulso de Oxford. Foi depois dessa sua expulsão que escreveu seu primeiro livro, *The House of Hunger*, em 1978, e recebeu do jornal *The Guardian*, o *First Fiction Prize* (prêmio para primeira obra de ficção) de 1979. Segundo James Currey, então editor no jornal, “o mais prestigioso prêmio para escrita inaugural,

²¹ My parents really tried hard. They believed like most poor people at the time that the only way to improve their life was by education; and they always managed, they got us all into school and all of us managed at least to get through primary school” (VEIT-WILD, 1992, p.6).

a despeito de ter sido dividido com o diretor de cinema e escritor Neil Jordan” (CURREY, 2008, p.279)²².

Todas as suas obras ficcionais foram escritas em inglês e, quando perguntado se já havia pensado em escrever em *shona*, sua primeira língua, Marechera declarou: “Isso nunca me ocorreu. *Shona* era parte do demônio do gueto de que eu estava tentando escapar” (VEIT-WILD, 1992, p.3-4). Através desse comentário, já é possível vislumbrar a relação problemática de Dambudzo Marechera com o seu país e sua língua autóctone predominante. Em 1982, depois de dez anos de exílio, Dambudzo Marechera retornou a um Zimbábue já independente, com o intuito de dar sequência a um projeto fílmico a partir do livro *The House of Hunger*. Coincidentemente, com sua chegada ao aeroporto do Zimbábue, ele recebeu a notícia de que seu segundo livro, o romance *Black Sunlight* (1980), tivera sua edição banida no país, por ser considerado uma publicação indesejada e ofensiva. Sobre esse episódio ele expressou sua indignação:

Eu pensei que eu estava vindo para um novo e vigoroso Zimbábue e, no entanto, a primeira coisa que eu ouço na chegada é que o meu livro foi declarado indesejável. Isso foi uma bomba e você não entende a crise de expectativa de pessoas no exílio, a menos que você tenha sido um deles... Eu tenho sempre me recusado a permitir que o conceito dos leitores influencie o que eu escrevo. O meu total compromisso é com a escrita e um escritor não pode dar-se ao luxo de se comprometer, porque uma vez que ele o faz, ele pode muito bem desistir. (Davison Maruziva, *Novelist Lining up Forces to fight book ban, The Herald*, 1982)²³

Musaemura Bonas Zimunya, um dos mais importantes escritores zimbabuenses da contemporaneidade, entrou na ocasião com uma apelação junto à *Censorship and Entertainments Control Act* e, quatro meses depois, o banimento de *The Black Sunlight* foi suspenso. Seu terceiro livro, *Mindblast; or, The Definitive Buddy*, foi publicado em 1984. Formado por um conto, peças de teatro e poemas, ele descreve a visão de Marechera diante do Zimbábue pós-independência, discutindo temas como o materialismo, a intolerância política, abusos de ideologias e corrupção.

Seu retorno ao Zimbábue não foi de nenhuma maneira amigável e indolor. Dambudzo Marechera se recusava a seguir regras e aceitar viver uma vida “normal” ou

²² O irlandês Neil Jordan, escritor e famoso diretor de cinema, recebeu o prêmio por seu livro de contos, também inaugural, intitulado *Night in Tunisia* (1979).

²³ I thought that I was coming to a new and vigorous Zimbabwe and yet the first thing I hear on arrival is that my book has been declared undesirable. It was a bombshell and you do not understand the crisis of expectation of people in exile unless you have been one of them... I have always refused to allow the concept of a readership to influence what I write. My total commitment is to writing and a writer cannot afford to compromise because once he does he may as well give up (Davison Maruziva, *Novelist Lining up Forces to fight book ban, The Herald*, 1982).

de acordo com o padrão esperado num país recém-independente, em busca de respeitabilidade, continuando sempre rebelde e desrespeitador de todas as conveniências sociais, tradicionais ou não. Tornou-se uma figura solitária a andar de bar em bar nas ruas de Harare e a trocar cópias de seus livros por garrafas de cerveja. Diagnosticado como portador do vírus HIV e, por causa de complicações decorrentes da AIDS, que veio a desenvolver, morreu em agosto de 1987, aos 35 anos. Postumamente foram organizadas e publicadas, sob a responsabilidade de Flora Veit-Wild, mais três obras de sua autoria *The Black Insider* (romance, contos e poemas 1990), *Cemetery of Mind* (poesia, 1992) e *Scrapiron Blues* (contos, peças de teatro e literatura infantil, 1999). Nesse último volume podemos encontrar ao menos uma peça de teatro de Marechera com diálogos escritos na língua *shona*: “The Servant’s Ball” (O baile dos servos).

Sobre sua fortuna crítica, é no livro *Emerging Perspectives on Dambudzo Marechera* (1999), editado por Flora Veit-Wild e o professor de literatura africana Anthony Chennells, que estão reunidos os principais estudos sobre a sua escrita ficcional. Dambudzo Marechera frequentemente tem sido apontado pelos críticos literários do Zimbábue como “O Homem que traiu a África”, certamente, como mencionado anteriormente, por quebrar com o tipo de nacionalismo que deu à cultura africana *status* no período pós-colonial, uma literatura que defendia uma “atitude africana” ou ainda “a resistência africana diante do colonialismo”. Essas acusações sempre encontram sua justificativa quando, ao lançarmos o olhar para a literatura zimbabuense, especialmente para escritores contemporâneos de Marechera, percebemos como eles estavam engajados na libertação nacional, enquanto o esforço de Dambudzo Marechera era para dismantlar esta “imagem africana” (VIET-WILD; CHENNELLS, 1999, p.xii) ²⁴.

Ao retornar para um Zimbábue independente, Marechera se recusou a se juntar ao grupo de escritores que trabalhava por um projeto de reconstrução nacional. Ao invés disso, Marechera atacava a nova elite negra por corrupção e por trair o povo que havia lutado pela libertação do país. Juliet Okonkwo, crítica literária, escreveu que Marechera tinha “logrado uma atitude decadente da vanguarda europeia [niilismo] e estilo para experiências que emanam da África”, declarando que “o continente não pode se dar ao luxo de tal sofisticação distorcida e autodestrutiva de seus escritores” (OKONKWO, 1981, p.87). A postura de Marechera, contrária à da maior parte dos escritores, não

²⁴ While his compatriots were still fighting for national liberation, his endeavor was to dismantle the “African image” (VIET-WILD; CHENNELLS, 1999, p.xii).

mostrava dúvidas de que a literatura africana tinha seu lugar junto a todas as outras literaturas e que ele se recusava a ser rotulado como escritor africano. Como afirmou uma vez, “ou você é um escritor ou você não é. Se você é um escritor de uma nação específica ou uma raça específica, então foda-se [...] a experiência internacional de cada indivíduo é, para mim, a inspiração para escrever” (VIET-WILD; CHENNELLS, 1999, p.xii) ²⁵.

Dambudzo Marechera era um leitor exímio, e fora para a Inglaterra estudar, exilado de seu país. Talvez a esse fato se deva a influência distante que sofria da realidade zimbabuense, em comparação àquela sofrida por seus contemporâneos e contemporâneos que permaneciam vivendo no Zimbábue e lutando pela independência do país. Sem querer enquadrar suas obras em uma dada perspectiva estilística ou espírito da época, podemos reconhecer, apesar disso, que Marechera parece ter sofrido fortes influências do romance moderno em inglês, tanto britânico quanto norte-americano, embora se saiba que ele conhecia também o moderno romance europeu de outras e diferentes nacionalidades. Percebe-se em suas obras, talvez, o abandono dessa função mimética (intimamente ligada ao realismo clássico), recusando a função de reproduzir e copiar a realidade empírica.

Enquanto seus contemporâneos estavam presos ao modo realista de se escrever, Marechera, com seus enredos não lineares ou cronológicos e seu uso constante de fluxo de consciência, representava a realidade a partir de uma complexa negociação e inevitáveis contradições frutos do pós-colonialismo. Ele morreu antes da emergência de uma literatura zimbabuense flexível, que reconhecesse sua escrita como um cânone dentro da literatura pós-colonial em inglês do Zimbábue. Embora famoso e respeitado, era encarado como uma exceção, devido ao seu estilo de vida e de sua escrita.

²⁵ Either you are a writer or you are not. If you are a writer for a specific nation or a specific race, then fuck you [...] the direct international experience of every single entity is, for me, the inspiration to write (VIET-WILD; CHENNELLS, 1999, p.xii).

Capítulo 1: MÍMESIS – A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE NA NOVELA *THE HOUSE OF HUNGER*

O escritor não tem obrigação, nem responsabilidades, a não ser em relação à sua arte. A arte é mais elevada que a realidade.

Dambudzo Marechera, 1987²⁶

Esse trecho, que abre nosso primeiro capítulo, é parte de uma conferência, proferida por Dambudzo Marechera, em Harare, em 1986, intitulada “The African Writer’s Experience of European Literature”²⁷. Na ocasião, Marechera falou sobre sua formação literária e se defendeu das constantes acusações de que suas obras transgrediam a estética realista predominante na literatura africana, afirmando ser a arte maior que a realidade. Drew Shaw, crítico literário, levanta uma série de estudos de literatura que afirmam como essa tendência de escrita realista foi usada como ferramenta revolucionária em toda a literatura produzida no continente africano (diz-se revolucionária porque estava diretamente ligada à ideologia de legitimação e afirmação do novo estado-nação). No seu artigo “Transgressing Traditional Narrative Form” (1999), Shaw primeiro esclarece, em nota de rodapé, que com “forma narrativa tradicional” ele se refere àquela que caracteriza o romance realista convencional e que exibe características tais como a linearidade temporal, o fechamento, o estilo simples e o objetivo de verossimilhança (VIET-WILD; CHENNELLS, 1999, p.18), para em seguida, problematizar algumas das presunções do realismo tradicional na literatura do Zimbábue, e assim justificar as inúmeras condenações de críticos do país às obras de Marechera (VIET-WILD; CHENNELLS, 1999, p.3).

Musaemura Zimunya, escritor contemporâneo do Zimbábue, e outros tantos críticos zimbabuenses, deram tamanha ênfase à estética realista do século XIX que, como resultado, infelizmente, provocou a marginalização do trabalho de escritores que escreveram fora desse padrão, que, como o próprio Zimunya define, deveriam “em primeiro lugar, contar a história verdadeira e claramente, sem complicações e adornos artificiais; em segundo lugar, apresentar personagens típicos; e em terceiro, reproduzir esses personagens em circunstâncias típicas” (VIET-WILD; CHENNELLS, 1999,

²⁶ “The writer has no duty, no responsibilities, other than to his art. Art is higher than reality” (MARECHERA, 1987).

²⁷ *Zambezia* (1987), XIV (ii). In: <<http://pdfproc.lib.msu.edu/?file=/DMC/African%20Journals/pdfs/Journal%20of%20the%20University%20of%20Zimbabwe/vol14n2/juz014002003.pdf>>. Acesso em 15 nov. 2015.

p.5)²⁸. Diante de tais restrições, as obras de Marechera claramente se afastam de tais padrões e são excluídas dos ensaios críticos sobre a literatura zimbabuense e, por vezes, da literatura africana como um todo. Acusada por alguns de ser irrelevante, contrária à verdade e, segundo ainda Zimunya, “uma flagrante transgressão da narrativa realista” – tornando-se um caminho por onde não deveriam ir “os escritores sérios do Zimbábue” (VIET-WILD; CHENNELLS, 1999, p.7) –, suas obras acabam por ser enquadradas como um desvio regional do cânone da literatura do Zimbábue. Deste modo, estudar a obra de Marechera e sua fortuna crítica é sempre deparar com termos como “escrita realista” e/ou “socialista” ou “estética realista” sempre em oposição ao autor. Assim, o que nesse capítulo se propõe é analisar as transformações que o conceito mimético sofreu ao longo do tempo, até chegarmos ao realismo moderno proposto por Erich Auerbach. Partindo do objeto literário, as contribuições desse teórico nos ajuda no entendimento do modo de construção da representação da realidade, que, neste capítulo, se deterá na novela “The House of Hunger”, refutando assim as críticas que eliminam e empobrecem outras leituras do autor. Neste primeiro momento, faremos um breve panorama das transformações que o conceito mimético sofreu ao longo do tempo, para depois analisarmos a escolha do foco narrativo da novela, resultando na maneira que se construiu nela a representação da realidade. A originalidade desta dissertação, desse modo, não está exatamente em discutir o termo mimesis, assunto tão abordado por vários teóricos, mas perceber as mudanças das formas de se ver a realidade, a maneira como a relação entre literatura e mundo foi ganhando novas formas e assim propor uma leitura que interprete essa relação na obra de Marechera, entendendo que é esta que produz o efeito do real.

O estudo dos conceitos de representação da realidade permite-nos notar que esse termo nunca foi um consenso entre os estudiosos. Da pergunta ontológica “De que fala a literatura?” seguem-se sempre as discussões sobre as relações da literatura com a realidade. A ampla extensão de nomenclaturas sobre o termo continuamente o colocam em pauta, sem nunca, contudo, resolvê-lo. Nada obstante, desde a Grécia antiga já era possível identificar certa complexidade no termo, que tinha seu significado apoiado nas ideias de imitação, representação e expressão. Assim, falar de mimesis é sempre fazer uma opção teórica.

²⁸ “First, telling the story truthfully and plainly, without artificial complications and adornments, secondly, presenting typical characters; and thirdly, reproducing these characters under typical circumstances” (VIET-WILD; CHENNELLS, 1999, p.5).

Como sabemos, foi Platão quem de início deu contribuições relevantes ao conceito de mimesis. O filósofo, em suas obras, acrescenta significados heterogêneos ao termo, como emulação, transformação, criação de similaridade, produção de aparências e ilusão. Estas diferentes concepções se entremeiam em suas obras através de discursos nos quais aplica e avalia os diversos significados dados para esse termo em diferentes contextos, sem jamais tentar unificar o conceito. Em obras anteriores à *República* (1999), o uso do conceito de mimesis por Platão se diferenciava basicamente em três formas, que acreditamos estar centradas na ideia de mimesis como imitação. De maneira geral, a primeira seria a mimesis como a imitação da ação concreta, designando o processo através do qual alguém é imitado em relação a alguma coisa. Haveria neste caso um intérprete, uma ocasião, e um ponto de vista para a ação mimética. Na segunda, teríamos mimesis como imitação ou emulação. O pressuposto aqui é o de que a pessoa ou o objeto que está sendo imitada é digno de ser imitado. Essa avaliação, em Platão, envolveria um ponto de vista ético, uma vez que as pessoas imitadas existiriam como modelos. Suas habilidades seriam dignas de se tornarem de conhecimento comum. E, por último, teríamos a mimesis como metáfora. Neste caso, algo seria designado para imitar algo que não foi necessariamente destinado a ser, como uma mulher representando o papel de terra. Foi a partir da *República* (1999) que as relações da mimesis com a poesia e a educação foram explanadas e outras contribuições ao termo vieram à tona através do discurso de seus personagens.

Na *República* (1999), Platão destaca o papel preeminente da mimesis e atribui a ela a emulação de modelos para os jovens. Lembremo-nos bem de que, ao falar da necessidade de os jovens seguirem modelos durante seu desenvolvimento e processo de formação intelectual, o filósofo propõe a imitação de homens bons e, conseqüentemente, o banimento da representação na poesia, principalmente no teatro, de homens maus que pudessem causar estragos ou influência negativa na formação da juventude. Como ele mesmo chama a atenção, “[s]erá, pois preciso antes de tudo, estabelecer uma censura das obras de ficção, aceitando as que forem boas e rejeitando as más” (PLATÃO, 1999, p.83), por boas entendendo-se as obras que apresentassem imitações de homens bons e, por conseguinte, suas boas ações. A poesia, em um Estado ideal, a utópica República imaginada pelo filósofo, não teria permissão para representar o que fosse negativo, e assim, ao longo dos livros 2, 3 e 10 contidos na *República*,

Platão reitera o quanto a mimesis deve ser vigiada e atuar apenas em condições pré-estabelecidas.²⁹

Também, no centro da capacidade mimética, está a capacidade de produzir um mundo de aparências, segundo Platão. A imitação aqui referida não é a que tem capacidade de produzir coisas, mas sim imagens que produziriam uma relação de similaridades com os objetos do real, em que o imaginário se apoiaria. Definidas por similaridade e tendo o poder de serem sem o ser, essas imagens produzidas teriam a capacidade de estar em um *status* intermediário e ilusório. Para Platão, a arte seria uma cópia sem valor do real por ser uma cópia de outra cópia, seria uma imitação três vezes distanciada da verdade. Diz ele: “O imitador não tem, portanto, nem ciência nem opinião justa no que diz respeito à beleza e aos defeitos das coisas que imita” (PLATÃO, 1999, p.330). A imitação promoveria o distanciamento da verdade e daria lugar à falsidade e à ilusão. Falsidade por imitar não o real, mas apenas uma imitação dele, assim proporcionando a ilusão do real. Para Platão, o artista, ao fazer sua imitação, imita o mundo concreto do homem, que, por sua vez, já é uma imitação do mundo real, aquele concebido no plano das ideias, da perfeição. Por isso, se um pintor pinta uma cama, está pintando não a ideia de cama, mas uma das inúmeras variações possíveis e concretas da ideia da cama no mundo concreto do homem, isto é, o pintor pinta uma cama fabricada pelo marceneiro, não a ideia real de cama concebida pelos deuses. O mundo concreto é percebido pelos sentidos, que acaba por ser pálida reprodução do mundo das ideias, do mundo da permanência. Portanto, se a primeira definição de mimesis a coloca a serviço de emular modelos, a segunda se afasta do princípio de semelhança e se extravia da verdade. A definição condenatória da mimesis aqui valoriza o inteligível, considerando a plena realidade inatingível.

Aristóteles, em sua *Poética* (1993), provocou uma mudança de valor entre o princípio imanentista e o idealista, ao modificar a definição de *mimesis*, não a encarando como cópia, como no discurso de Platão, mas como algo que se inspira no real para criar o novo e o original. A imitação não tem para ele um caráter ou sentido pejorativo.

²⁹ Para Platão imitações de espécies degradantes, como mulheres jovens ou velhas que insultassem seus maridos, que desafiassem os deuses, que se entregassem a prantos e lamentações, não deveriam ser imitadas ou mostradas em cena. Mulheres doentes, apaixonadas, parturientes, servos e homens vis, também estão nessa lista. Poetas deveriam ser banidos da República, depois de acusados de violarem os princípios da mimesis, por causa de suas tentativas de produção de similaridade, já que nessas produções violavam as regras estabelecidas ou aceitáveis, no momento em que afirmavam que os deuses eram responsáveis pela infelicidade das pessoas ou entre elas, ou, ainda, quando representavam os pontos fracos dos grandes heróis. A representação mimética do poeta transgredia, assim, a ‘verdade’, tal como concebida pela autoridade governamental, devendo por isso ser evitada.

Ao contrário, seria o lugar da descoberta de novas relações entre o homem e o objeto ou ação imitados. Para a compreensão de sua *Poética*, o conceito de *mímesis* é um termo chave, que sustenta suas considerações a respeito da Arte Poética; termo este que designa, em sua acepção mais geral, a imitação. Vimos acima que Platão, ao tratar do conceito de imitação em sua obra, refere-se a ele como uma impossibilidade de ser “cópia fiel da realidade”, afirmando que o decalque, uma reprodução perfeita só é possível a um deus, nunca ao homem. Contudo, logo nos primeiros capítulos da *Poética* (1993), observamos o afastamento de Aristóteles das concepções de seu mestre, na própria definição da função do conceito de imitação e na exposição que faz relativamente à arte da poesia, a qual descreve como sendo a arte da “imitação da ação”. Desde as contribuições de Platão e Aristóteles, deuses e mitos perderam parte da validade aparente que tinham e tornaram-se matéria para jogos teatrais, já que o mundo das ideias, tão defendido por Platão, não perdurou enquanto ideia, a não ser religiosa, e o mundo concreto passou a ser visto como legítimo, através das experiências vividas pelos homens.

Aristóteles dá maior ênfase à atitude mimética, dizendo ser esta uma característica que diferencia os seres humanos dos outros animais, por ser a imitação inata ao homem, que desde sua infância aprende por imitação e tem prazer com ela, até que se torna capaz de desenvolver outras formas de apreensão do mundo. Em sua *Poética*, o conceito de *mímesis* apresenta-se tanto no sentido de produção de imagens, extraída das considerações de Platão, mas sem caráter pejorativo, quanto no sentido de criar fábulas ou enredos; Aristóteles oferece sua própria contribuição para a teoria da *mímesis*, exemplificando o conceito através das performances dramáticas ou através do problema do discurso indireto³⁰, não se esquecendo que, para ele, a representação teatral e a poesia são relacionadas. Os poetas e pintores, que para Platão produziam uma arte três vezes distanciada da verdade, ganham com Aristóteles autonomia não só para copiar as pessoas reais, mas para melhorá-las. A arte e a poesia deveriam tornar belos e melhores os indivíduos.

Mímesis agora é mudança e *imitação* da ação do homem. A função da poesia ganha o poder de contar não o que aconteceu apenas, mas o que poderia ter acontecido, de

³⁰ É preciso lembrar que, para Platão, as melhores narrativas são as que fazem uso do discurso indireto, já que o uso do discurso direto cria a ilusão da inexistência de um narrador e que, assim, os leitores estariam frente a frente com o próprio personagem. Para Platão, narradores que assumem a identidade dos personagens sobre quem falam, são enganadores, consequentemente, prejudiciais na construção de suas imitações e no despertar das emoções que podem provocar.

acordo com os princípios de probabilidade e necessidade. Desta forma, Aristóteles distingue o poeta do historiador e caracteriza a mimesis como aquela capaz de produzir semelhança em três dimensões: como as coisas eram ou são; como o homem diz ou pensa que as coisas são; e como as coisas deveriam ou poderia ser. No centro da produção criativa do poeta está a tarefa de elaborar a história da ação humana que, em contraste com a escrita histórica, que lida com o particular, a escrita poética lida com o universal, e pode então ter (não é necessariamente preciso que tenha) um caráter “filosófico” e “sério”. Mimesis, então, passa a figurar o possível e o universal.

Ao longo da descrição de sua concepção da arte poética, Aristóteles observa duas grandes divisões nos modos da imitação, sobre as quais todas as outras espécies de imitação se reúnem: o modo de imitar por meio da narrativa e o modo de imitar por meio de atores. Dessa maneira, fica reservado ao poeta a presentificação dos acontecimentos, mediante as personagens em cena, ou a narração dos acontecimentos, sendo ele próprio a ‘personagem’, melhor seria dizer, o narrador a representar, isto é, a narrar a ação. Conforme a menor ou maior inclusão do narrador em seu próprio processo de narrar, ele poderá fazer uso, ao mesmo tempo, segundo Aristóteles, do discurso indireto ou do discurso direto. Nesse caso, permitindo que seus personagens falem: esse seria o procedimento da narrativa épica, tal como Homero havia feito. É importante relembrar que esse modo de imitação já havia sido mencionado por Platão; no entanto, o filósofo dizia-se contra a representação por discurso direto por ele criar a ilusão de inexistência de um narrador, apresentando as figuras ‘concretas’. De deuses e de heróis.

Demarcam-se assim os componentes do tema a respeito dos quais Aristóteles faz suas considerações, a saber: a epopeia, como a arte da narrativa; a tragédia e a comédia, que representam as artes dramáticas. Há nelas uma separação entre os indivíduos que praticam as artes miméticas, divisão essa estabelecida conforme a qualidade ou modo dos que representam a imitação. De modo que, embora a epopeia, a tragédia, a poesia ditirâmbica, assim como a maior parte da aulética e da citarística sejam em geral imitações, elas diferenciam-se entre si nas circunstâncias do meio através dos quais imitam ou por que imitam – pelos objetos que variam na imitação ou pelos modos diversos a partir dos quais imitam diferenciadamente. Em Aristóteles, percebemos como o mimético libera-se da rígida legislação do discurso da verdade presente em Platão (já se admite o caráter ficcional) mas, por outro lado, coloca-o subordinado ao princípio do

efeito catártico, efeito esse que, provocando o terror e a piedade pelos sofrimentos dos protagonistas das ações (que obriga leitores/espectadores a pensarem sobre os seus próprios sofrimentos), produz no receptor, seja ele um leitor, um ouvinte, um espectador, o prazer catártico, por ele saber sentir uma dor que, no plano da realidade, não existe.

Como não faremos aqui uma história do conceito de mimesis (não é esse o nosso propósito, nem temos condições para tal empreitada), vamos considerar que, com o passar dos séculos, até chegarmos à modernidade, o conceito de mimesis aos poucos foi-se desprendendo da tradução como *imitativo* e ganhando voos novos. O que entendemos por mimesis aqui está diretamente ligado às relações entre as representações sociais e o texto poético, e tal reflexão nos leva a pensar na novela “The House of Hunger”, de Dambudzo Marechera, como uma atividade de representação social, não podendo ser tomada como correspondência da realidade, e sim como uma outra possibilidade de se representar essa realidade. Nesse sentido, trazemos à reflexão o trabalho de Erich Auerbach, que pressupõe que as mudanças na mimesis estão diretamente ligadas às mudanças na realidade social.

Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental (2013), de Auerbach é o primeiro trabalho abrangente sobre a história da mimesis e, provavelmente, o mais conhecido e merecidamente famoso até hoje. Sua obra oferece ao leitor um entendimento implícito, mas ainda assim fundamental da relação da arte com a realidade: a mimese artística sinaliza uma virada em direção à realidade social. O teórico procurou atrelar a representação da realidade ao próprio objeto literário. O autor parte de sua observação dos “vários modos de interpretação dos acontecimentos humanos nas literaturas europeias” (AUERBACH, 2013, p.499), para desenvolver algumas ideias que o nortearam na composição de sua *Mimesis*. Uma de suas observações está ligada à corrente classicista dos níveis da representação literária, ou seja, na idade clássica somente o que era considerado elevado seria sério o suficiente e digno de ser representado. A partir do momento em que poetas e romancistas passaram a tomar personagens da vida cotidiana como elementos de representação “abriram caminho para o realismo moderno, que se desenvolveu desde então em formas cada vez mais ricas, correspondendo à realidade em constante mutação e ampliação da nossa vida” (AUERBACH, 2013, p.500).

Partindo dessa observação, Auerbach procura em variados textos dos mais variados escritores os traços dessa evolução e ruptura com os modelos clássicos. Seu foco de atenção está voltado para a série de textos escolhidos, segundo ele, ao acaso, em que suas “interpretações são dirigidas, sem dúvida, por uma intenção determinada”, que “só ganhou forma paulatinamente, sempre durante o jogo com o texto, e, durante longos trechos” em que se deixou “levar pelo texto” (AUERBACH, 2013, p.501). A preocupação de Auerbach não estava no referencial, mas sim no objeto, na representação da realidade configurada no objeto literário, ou seja, sua observação recai nas transformações de estilo, sobre os conflitos que opunham os indivíduos dentro de uma experiência comum: “O método da interpretação de textos deixa à discrição do intérprete certo campo de ação: pode escolher e dar ênfase como preferir. Contudo, aquilo que afirma deve ser encontrável no texto” (AUERBACH, 2013, p.501). Deste modo, seu interesse orientador é a interpretação do real por meio da representação literária, tendo como ponto principal o ser humano, no sentido geral, e o estilo em que é falado.

Diante do exposto, evidentemente, o que se traz à tona neste capítulo é uma nova maneira de se ler as obras de Dambudzo Marechera, especificadamente a novela “The House of Hunger”. Examinando o que de relevante já foi feito sobre o autor, encontramos-nos diante de variadas análises e estudos sobre suas obras, que a tomam como referente direto da realidade do Zimbábue e da própria vida e realidade do escritor, em particular. Partindo-se desse tipo de leitura, parece que alguns críticos não admitem a obra de Marechera dentro do cenário da literatura africana, uma vez que, como mencionado anteriormente, o escritor definitivamente quebra o punho de ferro da estética de tendência realista no romance africano zimbabuense ou de outra nacionalidade. Comentários, estudos e análises de seu trabalho têm aparecido, por vezes insistentemente, a respeito das formas através das quais sua vida intervém na sua escrita, o que, sem dúvida, é ajudado pelo predomínio (ou preferência do escritor) do Eu como narrador – essa preferência de Marechera pela “escrita do eu” tem provocado leituras às vezes equivocadas de sua obra. Mika Nyoni, por exemplo, na introdução do seu livro *A Psychoanalytic Interpretation of Dambudzo Marechera's Selected Works – House of Hunger, The Black Insider & Mindbast*, fala de que maneira ela conduzirá as discussões que seu livro propõe:

As três obras, podemos argumentar, traçam a história do país que se estende desde antes da independência para a pós-independência e *dá-nos um vislumbre da vida curta, mas cheia de acontecimentos de seu criador*. Assim, as aparentes obras autobiográficas têm uma dimensão histórica que as torna mais do que apenas crônicas da vida ficcional de um indivíduo, mas, o mais importante, funcionam com macro interesses, que dão ao leitor uma visão da sociedade em que o indivíduo viveu e em que a arte foi produzida. *Uma tentativa será feita para dar o máximo possível de informações relevantes sobre a vida do autor, que se reflete em suas obras*. (NYONI, 2011, p.5-6)³¹

É de considerar que tal proposta visa estudar mais o autor do que sua obra; mais as inúmeras possibilidades de esmiuçar sua vida pessoal do que tratar da construção de suas narrativas. Robert Fraser também percorre o mesmo caminho no seu artigo “The Slow Sound of His Tongue: Speech Impediments and Political Impediments in Marechera’s Work” (1998). O autor toma os dados biográficos de Marechera, como a sua gagueira ou a morte de seu pai, e analisa como esses eventos sofrem modificações quando contados ou narrados por Marechera, quer em entrevistas, quer em sua ficção. Essa constatação, de que há na maioria dos casos uma constante tentativa de relacionar obras ficcionais de Marechera com sua biografia, levou-nos a ler a novela não avaliando o quanto de “realidade” pode se obter dela, mas com o intuito de procurar ver (para depois mostrar) de que maneira a construção da representação da realidade acontece, na medida em que há uma tensão entre a entidade ficcional e o ambiente. Começemos por uma citação:

Peguei minhas coisas e saí. O sol estava nascendo. Eu não podia pensar pra onde ir. Andei em direção ao bar, mas parei em uma loja de garrafas onde comprei uma cerveja. Havia pessoas espalhadas ao longo da ampla varanda, bebendo. Sentei debaixo da alta *msasa* cujos galhos arranhavam o telhado de zinco. Eu estava tentando não pensar sobre onde estava indo. Eu não me sentia mal. Eu estava contente por as coisas terem acontecido da maneira que aconteceram; Eu não poderia ter ficado naquela Casa de Fome onde cada pedaço de sanidade era arrancado de você da mesma forma que alguns pássaros roubam comida da boca de seus próprios filhotes. E os olhos daquela Casa de Fome permaneciam sobre você como uma besta indefinível pronta a atacar. É claro que tinha a questão da menina. Mas o que mais eu poderia ter feito, quando Peter a açoitava daquele jeito dia e noite? além disso, a minha intervenção não tinha sido tão desinteressada como eu teria gostado. (MARECHERA, 2009, p.11)³²

³¹ The three works, it can be argued, trace the history of the country stretching from pre-independence to post-independence and give us a glimpse into the short but eventful life of their creator. Therefore, the seemingly autobiographical works have a historical dimension rendering them more than just fictionalized life chronicles of an individual but more importantly works on macro concerns giving the reader a glimpse of the society in which the individual lived and under which the art was produced. An attempt will be made to give as much relevant information as possible about the author's life which is reflected in his works (NYONI, 2011, p.5-6; Grifos meus).

³² I got my things and left. The sun was coming up. I couldn't think where to go. I wandered towards the beer hall but stopped at the bottle-store where I bought a beer. There where people scattered along the

Este trecho é o primeiro parágrafo de “The House of Hunger”. A situação em que se encontra o personagem pode ser compreendida quase que completamente a partir do texto, simplesmente. O narrador protagonista deixou sua casa e decidiu partir. Esta partida gera nele a necessidade de repensar sobre sua condição de vida: “Eu estava revendo todos os detalhes da falta de merda na qual minha vida tinha sido e foi mesmo naquele momento” (MARECHERA, 2009, p.11)³³. A partir desse motivo-condutor, o personagem começa seu relato, o que o levará a se analisar mental e fisicamente. Dizemos mental porque é em sua consciência que a maior parte da ação da novela acontece. As sensações, as lembranças, os sentimentos, concepções e imaginações são apresentados a nós através da consciência do personagem, o que nos leva a olhar para o texto encarando-o do modo como Robert Humphrey (1976) teoriza e define, como literatura do fluxo de consciência.

Daí podemos concluir, por razões indutivas, que o campo da vida com a qual se ocupa a literatura do fluxo de consciência é experiência mental e espiritual – tanto seu “quê” quanto seu “como”. O “que” inclui as categorias de experiências mentais: sensações, lembranças, imaginações, concepções e intuições. O “como” inclui as simbolizações, os sentimentos e os processos de associação. (HUMPHREY, 1976, p.7)

O personagem, que não tem um nome na narrativa, passa a ser conhecido por nós na medida em que revive momentos marcantes de sua infância, adolescência e parte de sua vida adulta no Zimbábue. O enredo é aparentemente simples, ele está sentado num bar bebendo e revendo sua vida. Com exceção de dois personagens, Harry e Julia, que aparecem no bar e conversam com ele, os outros personagens nos são apresentados somente por lembranças narradas. Temas típicos da literatura africana, como o crescer em uma sociedade dividida e em guerra, a vida em subúrbios, o efeito da guerrilha na população civil, mas particularmente nos jovens negros; a opressão da colonização da

store's wide veranda, drinking. I sat beneath the tall msasa tree whose branches scrape the corrugated iron roof. I was trying not to think about where I was going. I didn't feel bitter. I was glad things had happened the way they had; I couldn't have stayed on in the House of Hunger where every morsel of sanity was snatched from you the way some kinds of bird snatch food from the very mouths of babes. And the eyes of that House of Hunger lingered upon you as though some indefinable beast was about to pounce upon you. Of course there was the matter of the girl. But what else could I have done, when Peter flogged her like that day and night? Besides, my intervention had not been as disinterested as I would have liked (MARE-CHERA, 2009, p.11).

³³ “I was reviewing all the details of the foul turd which my life had been and was even at that moment.” (MARECHERA, 2009, p.11).

minoria branca e a vida estudantil em Salisbury (atual Harare, capital do país) nos são apresentados psiquicamente, via lembranças. O “quê” e o “como” que Humphrey (1976) menciona é justamente o que faz a arte da ficção de Marechera se enriquecer, na medida em que apresenta a sociedade zimbabuense pela ótica do estado interior do personagem.

Começando no século XX, segundo Robert Humphrey, em seu livro *O fluxo de consciência* (1976), foi a partir daí que houve uma preocupação demasiada com o ambiente interior do ser humano, explorando assim todas as implicações e descobertas analisadas por William James no século XIX, que, no campo da Psicologia, se firmou como o maior estudioso do assunto. Ao lidar com a técnica de representação da consciência, Humphrey comenta:

Então, quais são os problemas essenciais para descrever a consciência na ficção? Há duas sequências deles, ambas provenientes da própria natureza da consciência. Em primeiro lugar, supomos que uma consciência específica seja uma coisa particular; em segundo lugar, a consciência nunca é estática, estando sempre em estado de movimento. A primeira depende da segunda, de modo que nos ocuparemos agora com o problema do fluxo de consciência. (HUMPHREY, 1976, p.37)

Dentro desses dois problemas técnicos de se representar a consciência, a primeira, o ser particular, acaba por ser óbvia; no entanto, quanto ao segundo aspecto, sua natureza em nada estática, reside a chave da técnica do fluxo de consciência. De acordo com Humphrey, a “principal técnica para controlar o movimento do fluxo de consciência na ficção tem sido uma aplicação dos princípios da livre associação psicológica” (1976, p.38). Para tal afirmação, o teórico estadunidense retoma os estudos de psicanálise de William James³⁴, que atribuí ao pensamento as características de mutabilidade, capacidade de se mover no tempo e tendência em encontrar seu próprio sentido.

Ao voltarmos os olhos para a novela “The House of Hunger”, teremos um enredo construído a partir das livres associações da consciência do narrador-protagonista. Não há uma ordenação específica de memórias. Suas lembranças são fluidas e inconstantes, tal como na ficção o fluxo de consciência se orienta.

³⁴ JAMES, William. Princípios de Psicologia. In: *O significado da verdade*. Trad. Pablo Rubém Miraconda. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Col. Os Pensadores.

O conteúdo de uma psique em si não tem significado para outra consciência; é por demais disforme, indisciplinado; não oferece um ponto de referência essencial; não tem uma ordenação específica; é inconstante e fluido; em suma, não oferece uma base para análise e interpretação. Em consequência, e isto é essencial à compreensão da ficção do fluxo da consciência, qualquer romance que tem por finalidade a apresentação da psique deve permanecer fiel à elasticidade, ao âmbito e ao capricho dessa psique. Qualquer romance deste tipo é sujeito à ausência de forma e, em um certo sentido, à ausência de significado. (HUMPHREY, 1976, p.79)

A criação da espacialidade na narrativa está diretamente a serviço do fluxo de consciência. O mundo externo e a vida psíquica do personagem propiciam a fluidez da consciência do personagem. Sentado no bar, ele descreve o movimento daquela manhã. Vê ao longe policiais negros desfilar e saudarem a bandeira. Observa os policiais serem dispensados e descreve o sargento deles como sendo “um alto arrogante, esguio, faminto e astuto como um camaleão perseguindo uma mosca” (MARECHERA, 2009, p.11)³⁵. Lembra que a “Casa de Fome”, que aqui é sua unidade familiar, não precisa mais se preocupar com esse camaleão em específico, e este pensamento leva-o ao passado. Nesse momento, tem início do fluxo de consciência na narrativa. O narrador-personagem lembra-se de seu pai, que morrera em um acidente de trem, e teve problemas com a polícia por fazer apostas; que o irmão Peter fora preso por aceitar propina de um espião da polícia. Lembra também que a namorada do irmão, Immaculate, engravidou dele na mesma época e que ele também foi preso. Ele relembra como era sedento de autoconhecimento e como acreditava achá-la na “consciência política”.

Ao longo do desencadear de memórias, passamos a conhecer como os jovens negros e a sociedade zimbabuense se encontravam no período, que compreende os anos 1970: havia prisões em massa e trabalhadores em greve, e o narrador descreve a sede de uma liberdade inalcançável vivida por esses jovens que não tinham ainda se despedido de suas consciências da adolescência para o vazio que a vida seguia. Vivendo num país em guerra civil, sob a dominação de uma minoria branca, a vida parecia-lhes impossível de ter qualquer futuro.

Os devaneios do narrador são interrompidos com a frase “o sol ainda subia tão rapidamente quanto sempre e a escuridão caiu sobre a terra tão rapidamente quanto nos anos que tinham ido” (MARECHERA, 2009, p.14)³⁶, mostrando-nos como o tempo

³⁵ Their sergeant was a cocky six footer, lean and hungry and sly like a chameleon stalking a fly (MARE-CHERA, 2009, p.11).

³⁶ “the sun still climbed as swiftly as ever and darkness fell upon the land as quickly as in the years that had gone” (MARECHERA, 2009, p.14).

psíquico do personagem se passara, pois do lado de fora o dia já se tornara noite. Livre de conceitos arbitrários de tempo, o narrador-protagonista retoma seus pensamentos. Se no momento anterior tomamos conhecimento da situação da juventude negra zimbabuense, nesse novo mergulhar em suas memórias ficamos diante do quadro de violência e deturpação do seu ambiente familiar. O narrador compara a vida dos homens com teias de aranhas. Ele pensa na namorada do irmão e nas intermináveis surras que ele dava nela. Immaculate tinha olhos de animal selvagem e mesmo jogada no chão resumindo-se a uma mancha de sangue, notava-se sua coragem. Em um fluxo contínuo de lembranças, o narrador pensa em como o tempo afetava sua personalidade.

Eu estava todo confuso. Achava a ideia de humanidade, o conceito de humanidade, mais atraente do que os seres reais. Em um nível mais vil eu não podia perdoar o homem, eu mesmo, por estar totalmente e cruamente *lá*. Senti-me com necessidade de perdão. E aqueles infelizes o suficiente para entrar em contato comigo depois sempre se consolavam e me consolavam reduzindo tudo a um ‘tapinha no ombro. (MARECHERA, 2009, p.17-18)³⁷

O narrador achava que o mundo lhe devia uma vida. Lembranças de sua infância são retomadas e ele se lembra como a mãe o descrevia como sendo uma criança frenética. Ninguém o podia tocar sem que ele ficasse apoplético de medo. Peter sempre dizia como ele só esperava o pior de todos, e sua resposta era sempre “Qualquer coisa boa que você possa conseguir das pessoas, terá que pagar mais tarde” (MARECHERA, 2009, p.19). Nesse dia, estando em casa com o irmão, sua mãe chega “com cara de leite azedo” contando a eles que o “velho” havia morrido em um acidente de trem. Ao fim dessa lembrança, a narrativa é interrompida e tomamos nota do tempo que passou: “Joguei meu casaco por cima dos ombros – não muito diferente da maneira como a noite de repente cobre o céu do fim da tarde” (MARECHERA, 2009, p.20)³⁸.

O narrador decide pegar outra cerveja e no balcão encontra Harry, irmão de Immaculate. Ao encontrá-lo, sua consciência nos conta quem é Harry: na escola ele sempre o torturava por sua falta de estilo e dinheiro. Sabemos também que Harry havia

³⁷ I was all mixed up. I found the idea of humanity, the concept of a mankind, more attractive than actual beings. On a baser level I could not forgive man, myself, for being utterly and crudely *there*. I felt in need of forgiveness. And those unfortunate enough to come into contact with me always afterwards consoled themselves and myself by reducing it all to a ‘chip on the shoulder’ (MARECHERA, 2009, p.17-18).

³⁸ “I threw my coat over my shoulders- not unlike the way night suddenly covers the late afternoon sky” (MARECHERA, 2009, p.20).

sido pego pelos colegas estudantes por estar passando informações para o governo de minoria branca. O personagem agora tem a companhia de Harry. A conversa com ele vai propiciando o movimento do fluxo de consciência, controlados pelo princípio da livre associação através da memória, dos sentidos e da imaginação. A atenção do narrador-protagonista está inteiramente voltada para o seu interior. A conversa com Harry desencadeia sentimentos e lembranças. Por longas páginas da novela, o fluxo de consciência toma seu espaço e a impressão que se tem é de que o personagem está perdido em seus pensamentos, enquanto Harry fala sozinho. Essa impressão é confirmada quando, ao final de uma dessas predominâncias das memórias, o personagem pensa ter falado trechos de um poema em voz alta.

‘Que poema?’ Harry estava esperando.
‘Um poema que estou escrevendo.’ Eu disse ‘Acabei de recitar suas três primeiras linhas’.
E de novo aquele olhar oblíquo: ‘Você não fez nada desse tipo. Você apenas ficou sentado aí como alguma coisa em transe. Quais três linhas, de qualquer forma? Eu não poderia, por minha vida, me lembrar delas. (MARECHERA, 2009, p.30)³⁹

No bar, o personagem encontra Júlia. Sua fala nesse momento leva-nos a crer que o motivo de ele estar nesse bar é ela: ‘Pensei que você nunca viria’. Eu disse ‘Esperei e esperei o dia inteiro ontem’(MARECHERA, 2009, p.33) ⁴⁰. Neste ponto, Harry decide ir encontrar sua “garota branca”. Começamos então, a conhecer quem é Júlia, uma amiga dos tempos de escola.

Sentados no bar entre *flashbacks* e conversas no tempo presente, outras inúmeras memórias afetivas são ativadas. A conversa com ela motiva-o a recontar para si mesmo incidentes triviais que o fizeram se sentir como um gato jogado em um poço, sem a extrema-unição (MARECHERA, 2009, p.38). Os fatos externos à psique do personagem contribuem novamente para a livre associação do fluxo de consciência. Quando Júlia, por exemplo, aproxima-se do narrador e toca suas partes íntimas, essa atitude desencadeia uma série de memórias sobre sua sexualidade: episódios do irmão se masturbando frente aos seus colegas, as traições de sua mãe presenciadas por ele.

³⁹ ‘What poem?’ Harry was waiting expectantly. ‘A poem I’m writing’, I said, ‘I’ve just recited the first three lines’. And again that oblique look: ‘You did nothing of the sort. You’ve just been sitting there like something in a trance. What three lines, anyway?’ I could not for the life of me remember them.

⁴⁰ ‘I thought you were never coming’. I said ‘I waited and waited the whole yesterday.’ (MARECHERA, 2009, p.33).

Várias dessas memórias o narrador reconhece serem “minhas memórias mais antigas” (MARECHERA, 2009, p.90). A novela não apresenta um final, o fluxo de consciência vai ganhando uma fluidez tamanha que o personagem não volta a nos retratar sua situação presente. As últimas memórias relatadas são as de seu velho pai, que gostava de contar histórias “oblíquas, desconexas e fragmentadas” (MARECHERA, 2009, p.97).

Em suma, na novela “The House of Hunger”, temos um personagem auto-diégetico, que narra suas vivências sem uma cronologia aparente, uma vez que os fatos brotam por associações que sua mente faz, implicando assim numa desordem (aparente, é claro). A construção da representação da realidade na novela realiza-se através do fluxo de consciência do personagem que cumpre com essa função, tal como teoricamente discutida por Robert Humphrey.

A finalidade da literatura não está em expressar enigmas. Consequentemente, o escritor de literatura do fluxo de consciência precisa conseguir representar a consciência de maneira realista, conservando suas características de intimidade (a incoerência, descontinuidade e as implicações particulares), e precisa, através desta consciência, conseguir comunicar alguma coisa ao leitor. (HUMPHREY, 1976, p.57)

Mas não é só via fluxo de consciência que Dambudzo Marechera consegue construir o efeito do real. Outro aspecto que contribui para a representação da realidade na novela é a alegoria metafórica do título, “A casa de fome”. Ao ler o título da novela, automaticamente o relacionamos ao lugar de origem do narrador, o Zimbábue. A situação de fome que prevalece nos subúrbios povoados pela população negra do país é conhecida. No entanto, as referências quanto a essa ‘casa de fome’ são duplas durante a narrativa. A casa da fome funciona aqui como a grande alegoria, que confirma que o texto é produto da fome e raiva do personagem. O título do texto “The House of Hunger” na verdade ora caracteriza um lugar, o Zimbábue ou a casa da sua família, ora é a mente do narrador-protagonista. Para entender essa alegoria, começaremos vendo como o narrador vê e descreve seu lugar de origem.

Eu não me sentia mal. Eu estava contente de as coisas terem acontecido do jeito que aconteceram. Eu não poderia ter ficado na Casa de Fome onde cada pedaço de sanidade era arrancado de você da mesma forma que alguns pássaros roubam comida da boca de seus próprios filhotes. E os olhos desta

Casa de Fome permaneciam sobre você como uma besta indefinível pronta a atacar. (MARECHERA, 1999, p.11)⁴¹

Este trecho dá início à criação da atmosfera hostil da “Casa da Fome” enquanto lugar. Como dito anteriormente, o narrador deixou sua casa e tenta, durante toda a narrativa, justificar sua decisão e lembrar os fatos que o fizeram partir. Este lugar, de onde o narrador-protagonista fala, é descrito no trecho como fera pronta pra atacar, sugadora da pouca sanidade do narrador, teia que gruda e envolve seus habitantes em um universo perturbado e doente. Esse universo perturbado, que ele descreve como sendo “A casa de fome”, funciona como um subespaço. A narrativa, como sabemos, tem como espaço físico um bar, no entanto, o espaço onde se passam suas memórias falam do seu bairro, sua casa, sua escola, seu país.

Na *Casa de Fome* doenças eram estranhas irrupções de um universo perturbado. Sarampo ou papeiras eram sintomas de uma ordem maligna. Até mesmo um resfriado comum poderia tornar um *casus belli* entre vizinhos. E adicionado a isso o fedor de nossa vida familiar decadente com suas dores de cabeça perpetuas de tripas podres e doença da alma e ratos roendo queijo e eu me preocupando na próxima manhã como criança suavemente coçando uma ferida prazerosa no dedo indicador. (MARECHE-RA, 2009, p.18)⁴²

No livro *Poéticas do espaço literário* (2009), Cláudia Barbieri discute como definir o termo espaço pode ser uma tarefa árdua, afirmando que ele pode ter várias possibilidades interpretativas.

Definir conceitualmente *espaço*, por si só, já é uma tarefa árdua. A amplitude e a abstração do tema conduzem inevitavelmente a uma diversidade de direções e possibilidades interpretativas, [...]. Assim, multiplicam-se as suas designações e atribuições, podendo-se falar em espaço físico, geográfico, social, histórico, simbólico, literário, urbano, psicológico, [...]. (BARBIERI, 2009, p.106-07)

⁴¹ I didn't feel bitter. I was glad things had happened the way they had; I couldn't have stayed on in the House of Hunger where every morsel of sanity was snatched from you the way some kinds of bird snatch food from the very mouths of babes. And the eyes of that House of Hunger lingered upon you as though some indefinable beast was about to pounce you (MARECHERA, 1999, p.11).

⁴² In the House of Hunger diseases were strange irruptions of a disturbed universe. Measles or mumps were the symptoms of a malign order. Even a common cold could become a *casus belli* between neighbors. And add to that the stench of our decaying family life with its perpetual headaches of gut-rot and soul-sickness and rats gnawing the cheese and me worrying it the next morning like child gently scratching a pleasurable sore on its index finger (MARECHERA, 2009, p.18; Grifos meus).

Para ela, o espaço na narrativa, além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes e individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária, cria também uma cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação. O espaço e o lugar passam a ser articuladores da história: “A percepção deste [espaço] pela personagem e seu percurso dão ao leitor uma maior compreensão da constituição de ambos e ampliam as possibilidades de significação do texto” (BARBIERI, 2009, p.105).

Este espaço, o Zimbábue ou, ainda, a sua unidade familiar, é sempre aludido como causador de suas desgraças. As imagens da infância e da vida adulta do narrador o apresentam como uma criança pouco social, esquizofrênica e tardia. Em um dos trechos da novela, o narrador se lembra de sua mãe dizendo o quanto ele demorou a largar o peito, a parar de urinar na cama e a iniciar sua vida sexual (MARECHERA, 2009, p.97). A estrutura familiar decadente e seu estado de descontentamento, segundo ele, foi ocasionado pela Casa de Fome.

Foi a Casa de Fome que primeiro me fez descontente com as coisas. Eu conhecia meu pai apenas como um personagem que ocasionalmente trepava com a minha mãe, que pagava o aluguel, me batia, e era traído as escondidas por várias pessoas. Ele dirigia grandes caminhões de carga, transportando óleo de amendoim para a Zâmbia, Zaire e Malawi. Eu sabia que ele era desprezado por causa da minha mãe e porque ele sempre vestia macacões cáqui, mesmo nos domingos, e por que ele era generoso com dinheiro para amigos e inimigos do mesmo modo. A única coisa era que ele era alcoólatra. (MARECHERA, 2009, p.95)⁴³

A Casa de Fome, que é sempre escrita com letras maiúsculas ao longo da narrativa, toma a partir de um determinado momento da novela outra significação. Vimos que o título do texto faz, sim, referência ao país e à unidade familiar, como apreendido a princípio, mas que este completa uma alegoria da própria mente do narrador. Marechera representa sua realidade num sucesso de narrativa que envolve um lugar e um personagem que se misturam, ao longo da novela. Ao descrever seu lugar, ele descreve a si mesmo, os dois estão imbricados. O próprio narrador-protagonista é uma Casa de

⁴³ It was the House of Hunger that first made me discontented with things. I knew my father only as a character who occasionally screwed mother and who paid the rent, beat me up, and was cuckolded on the sly by various persons. He drove huge cargo lorries, transporting groundnut oil to Zambia and Zaire and Malawi. I knew that he was despised because of mother, and because he always wore khaki overalls, even on Sundays, and because he was quite generous with money to friends and enemies alike. The only thing was that he was an alcoholic (MARECHERA, 2009, p.95).

Fome, de muitas fomes. Fome de autoconhecimento, de liberdade, fome de identidade e de sanidade.

Neste tempo eu era extremamente sedento de autoconhecimento e curiosamente eu acreditava que poderia encontrar isso na “consciência política”. Toda a juventude negra era sedenta. Não havia um oásis de pensamentos onde nós não lambemos até secar. (MARECHERA, 2009, p.12)⁴⁴

Havia, no entanto uma excitação do espírito que nos fazia vagar a procura desse inatingível elixir que nossa inquietação pressentia. Mas a procura era condenada desde o começo porque o elixir parecia estar bem abaixo de nossos narizes e ainda assim não realmente, a liberdade que nós desejávamos. (MARECHERA, 2009, p.13)⁴⁵

A fome de identidade é expressa pelos conflitos entre a sua própria língua, o *shona*, e a língua do colonizador, o inglês. Percebe-se, ao longo do texto, o processo da violência colonial escrita por Jean Paul Sartre no prefácio do livro de Frantz Fanon, *Os condenados da terra* (1979). Ele diz nitidamente qual é o objetivo do colonizador, ao mencionar que

“[n]ão se atribui apenas o objetivo de controlar esses homens dominados, ela procura desumanizá-los. Nada será poupado para liquidar suas tradições, para substituir suas línguas pelas [do colonizador], para destruir sua cultura e dar-lhes a [do colonizador]”. (FANON, 1979, p.9)

Os personagens têm uma relação conflituosa com a língua. Sua mãe, em uma das passagens do texto, bate no narrador-protagonista por ele ousar falar com ela em inglês, mas, ao mesmo tempo, quer que ele seja “civilizado” e tenha um bom emprego, para o que, evidentemente, ele precisaria da língua inglesa. A personagem passa por aquilo que Amílcar Cabral (1984) chama de “dilema cultural” – a não aceitação da imposição da cultura do outro, que é a base da cultura ditatorial. Contudo, nos trechos que serão citados a seguir, vemos que para o narrador há uma busca em assimilar essas duas identidades.

⁴⁴ At this time I was extremely thirsty for self-knowledge and curiously enough believed I could find that in ‘political consciousness’. All the black youth was thirsty. There was not an oasis of thought which we did not lick dry; (MARECHERA, 2009, p.12).

⁴⁵ There was however an excitement of the spirit which made us wander about in search of that unattainable elixir which our restlessness presaged. But the search was doomed from the start because the elixir seemed to be right under our noses and yet not really there, the freedom we craved for (MARECHERA, 2009, p.13).

Irrompi no quarto e tudo de repente explodiu dentro de minha história, falando inquieto e com gestos expansivos, contando para minha mãe que me encarava. Um tapa agudo que fez meu ouvido cantar parou-me. Eu encarei minha mãe confuso. Ela me bateu novamente. ‘Como você ousa falar em Inglês comigo’ ela disse irritada. ‘Você sabe que eu não entendo isso, e se você pensa que porque você é educado...’ (MARECHERA, 2009, p.24)⁴⁶

Era assim: Inglês é minha segunda língua, Shona a primeira. Quando eu falava isso era na forma de um argumento interminável, um lado deste era sempre expressado em Inglês e o outro lado sempre em Shona. Ao mesmo tempo eu estaria consciente de mim mesmo como algo indistinto, mas separado de ambas as culturas. Eu me sentia amordaçado entre esta absurda competição entre Shona e Inglês. (MARECHERA, 2009, p.43)⁴⁷

Na forma de um “argumento interminável” – essa é a definição do protagonista sobre o momento em que se torna preciso falar de sua relação com a língua inglesa e a língua *shona*. O dilema cultural discutido por Amílcar Cabral (1984) é notado pelo personagem de forma consciente. Enquanto a mãe do narrador só encontra sua identidade em sua língua materna, o personagem tem uma visão triangular de sua identidade: ele, a língua *shona* e a língua inglesa, afirmando ainda, com o uso das palavras “amordaçado” e “absurda”, a complexa relação que o envolve e que ele mantém com essas duas línguas.

Todas estas “fomes” descritas acima cabalmente culminam na sua fome de sanidade. Em determinado ponto da narrativa, a Casa de Fome, que antes configurava seu país e por vezes seu ambiente familiar, torna-se sua mente e cada etapa do que ele viveu, um quarto, um corredor, um canto da Casa de Fome, que é ele próprio. No trecho a seguir, observa-se que em um dos transe por que passa o personagem, ele faz essa afirmação:

Em um instante Harry tinha desaparecido dentro do bar. Eu recostei contra a árvore *msasa* e fiquei imóvel tentando não pensar sobre a Casa de Fome onde os ácidos de vísceras podres tinham comido o metal base do meu cérebro. A Casa tinha agora tornado minha mente; e eu não gosto da maneira como o telhado está chacoalhando. (MARECHERA, 2009, p.24)⁴⁸

⁴⁶ I burst into the room and all at once exploded into my story, telling it restlessly and with expansive gestures, telling it to mother who was staring me. A stinging slap that made my ear sing stopped me. I stared up at mother in confusion. She hit me again. ‘How dare you speak in English to me’ she said crossly. ‘You know I don’t understand it, and if you think because you’re educated...’ (MARECHERA, 2009, p.24).

⁴⁷ It was like this: English is my second language, Shona my first. When I talked it was in the form of an interminable argument, one side of which was always expressed in English and the other side always in Shona. At the same time I would be aware of myself as something indistinct but separate from both cultures. I felt gagged by this absurd contest between Shona and English. (MARECHERA, 2009, p.43)

⁴⁸ In an instant Harry had disappeared into the bottle-store. I leaned back against the *msasa* tree and lay still, trying not to think about the House of Hunger where the acids of gut-rot had eaten into the base

O termo *spider web* é repetido várias vezes durante a novela, reforçando a ideia de que o lugar e o personagem estão intrinsicamente ligados em uma teia.

Pontas suficientes para tecer teias de uma parede da minha mente até a parede da Casa de Fome. E a mente vagorosamente tornou-se o quarto. E o quarto- o chão, telhado, paredes – foi preso em outros quartos. Havia cartazes nas paredes; cartazes desbotados descascando as rachaduras da parede da minha mente. Do quarto. (MARECHERA, 2009, p.51)⁴⁹

No recorte acima, o protagonista, que está bêbado, olha Harry vindo em sua direção no bar e diz haver um poço escuro onde ele gentilmente cai. É nesse momento que ele e o seu lugar de origem se unem através de teias. Cria-se com as teias um ponto de contato entre a parede de sua mente e a parede da Casa de Fome. A mente torna-se quarto e o personagem e seu lugar de origem tornam-se um só. Sua insanidade mental parece ser justificada via exposição ao ambiente hostil em que cresceu, lugar esse que expõe e ativa o lado sujo de sua natureza. O personagem diz ter alucinações. Durante um de seus colapsos nervosos, passa a ver três homens vestindo roupas sujas e uma mulher de xale. A princípio eles só o acompanham, pois aparecem ao redor de seus amigos e de seu professor; contudo, ao longo do tempo, começam a falar (MARECHERA, 2009, p.41-42). As vozes falam obscenidades sobre a moral de sua mãe, o que nos leva a apontar outro aspecto importante do Zimbábue e do próprio narrador, já que, até agora, tratamos os dois como um só. Este aspecto é o lugar de inferioridade em que a mulher é tradicionalmente colocada na sociedade zimbabuense: ‘Meninas pretas são apenas carne’, disse Harry. ‘E eu não gosto da minha carne crua’. E então ele me olhou incisivamente e disse: ‘É claro que é uma outra coisa, quando um homem está faminto por buceta’ (MARECHERA, 2009, p.24).

Ao longo da novela, muito nos é falado sobre a condição da mulher. Além de casos de estupro e espancamento, há também a desvalorização da beleza da mulher negra, que é tratada como “coisa” a serviço do homem, não importando se é o marido ou não. O

metal of my brains. The House has now become my mind; and I do not like the way the roof is rattling.” (MARECHERA, 2009, p.24).

⁴⁹ Stitches enough to weave webs from the one wall of my mind to the wall of the House of Hunger. And the mind slowly became the room. And the room - floor, roof, walls - was boxed in by other rooms. There were posters on the walls; faded posters peeling off the egg-cracks in the wall of my mind. Of the room (MARECHERA, 2009, p.51).

protagonista descreve a condição da mulher negra, que só é vista dentro da sociedade se estiver dentro de um uniforme. Sempre bombardeadas com o ideal europeu de beleza, as mulheres zimbabuenses são tratadas como objetos.

Mas a vida das mulheres jovens não é de todo fácil; A mulher jovem negra. Ela era bombardeada diariamente pela rede de TV que assumiam que as mulheres negras não eram só feias, mas que também não existiam a menos que estivessem dentro de uma lavanderia, esfregando banheiros, polindo escadas, ou trabalhando duro em um uniforme de babá. Ela é assaltada todos os dias por revistas que a pressionam a comprar a beleza europeia. (MARECHERA, 2009, p.65)⁵⁰

Devo, no entanto, pontuar que tanto o narrador quanto o Zimbábue são marcados por contradição. Contradição porque estão num entrelugar, entre a tradição do dominador e a sua própria. Esta percepção é possível pela postura do narrador, que conta os episódios de violência contra a mulher, mas não se posiciona pontualmente.

A geração mais velha também estava aprendendo. Eles ainda acreditavam que se alguém não batia em sua esposa isso significava que não a amava de todo. Essas surras eram sempre salgadas e apimentadas por declarações ultrajantes dos participantes sobre a moral de qualquer das partes. A mais animada delas terminou com o marido de fato fudendo-estuprando-sua mulher bem ali no meio da animada multidão. Ele estava amaldiçoando todas as mulheres ao inferno enquanto fazia isso- ele continuou, continuou e continuou até ela parecer morta. (MARECHERA, 2009, p.65)⁵¹

O personagem fala da geração mais velha e de como eles ainda acreditavam que se o marido não bate em sua mulher não estava “cumprindo seu papel”. Ao falar sobre a geração mais velha, ele se exclui da atitude, mas não demonstra explicitamente a sua própria opinião sobre a inferioridade da mulher dentro desse modelo patriarcal. Aliás, suas memórias levantam questões impossíveis de serem respondidas por ele mesmo. Ele é um jovem que tenta, dentre os seus, definir-se, questionar a si mesmo. Uma pergunta

⁵⁰ But the young woman's life is not at all an easy one; the black young woman's. She is bombarded daily by a TV network that assumes that black women are not only ugly but also they do not exist unless they take in laundry, scrub lavatories, polish staircases, and drudge around in a nanny's uniform. She is mugged every day by magazines that pressure her into buying European beauty (MARECHERA, 2009, p.65).

⁵¹ The older generation too was learning. It still believed that if one did not beat up one's wife it meant that one did not love her at all. These beatings [...] were always salted and peppered by outrageous statements of the participants about morals of either party. The most lively of them ended with the husband actually fucking-raping-his wife right there in the thick of the excited crowd. He was cursing all women to hell as he did do- he went on and on and on until she looked like death (MARECHERA, 2009, p.65).

presente na novela, por exemplo, infere uma vez mais a dualidade do título da narrativa: “É a dor da mente maior do que aquela do corpo?” (MARECHERA, 2009, p.37).⁵² Será a fome física, que o narrador vive neste Zimbábue, maior do que a fome de sua mente? Esta é uma pergunta que fica em suspenso. Seu desencantamento diante da vida e do seu futuro gera um aspecto ímpar, que nos envolve durante a leitura. Essa observação, sobre o desencantamento que permeia a novela, dá ao leitor uma sensação de desesperança que, se unindo aos acontecimentos pequenos, insignificantes, escolhidos ao acaso, como geradores das memórias do narrador, leva-nos ao capítulo 20 “Meia marrom”, de Auerbach, em seu *Mímesis* (2013), onde o teórico caracteriza esse fenômeno como sendo parte do processo moderno de representação.

Auerbach analisa em seu capítulo 20, “Meia marrom”, o romance de Virgínia Woolf, *Passeio ao farol*, publicado pela primeira vez em 1927. Expondo a quinta seção da primeira parte do romance, o estudioso traz discussões relevantes sobre o modo como a representação da realidade acontece no romance, discussões estas que podem ser aplicadas à novela “The House of Hunger”, analisada nesse capítulo primeiro. Em *Passeio ao farol* (1982), temos uma prosa narrativa repleta de ocorrências externas simples, que desenrolam movimentos internos que se realizam na consciência das personagens, e não é somente de personagens que participam do processo externo, ou seja, dos personagens presentes no momento e no espaço físico da narrativa, mas também de não-participantes, pessoas que são lembradas e têm suas psiques desveladas mas não participam ou não estão presentes durante as ações externas do romance. Amplos parênteses são criados e os pensamentos vagueiam, tendo como andaimes ações puramente (mera aparência, é claro) casuais. Em “The House of Hunger” há também um processo parecido, visto que o enredo em si é simples: Um jovem negro sentado num bar se depara ao acaso com seus colegas, Harry e Júlia. No entanto, todos os outros personagens que conhecemos ao longo da narrativa são não-participantes efetivos dela, pois é através da consciência do personagem-protagonista que conhecemos a mãe, o irmão Peter, Immaculate, o amigo Philip e assim por diante. Esses outros personagens não expõem suas consciências, mas são interpelados via consciência do personagem-protagonista. Assim, é importante assinalar uma diferença: em *Passeio ao farol* (1982), de Virgínia Woolf, temos o que Norman Friedman chama de Onisciência Seletiva Múltipla, porque é apresentada a consciência de mais de um personagem, enquanto na

⁵² “Is the pain of mind greater than that of the body?” (MARECHERA, 2009, p.37).

novela de Marechera temos o uso da Onisciência Seletiva, porque nela só nos é apresentada a consciência de um personagem.

As análises feitas por Auerbach (2013) resultam em nosso entendimento de algumas características estilísticas que ele tratou de formular e que acreditamos ser aplicáveis à discussão pretendida aqui. A primeira delas diz respeito ao escritor que, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente de sua narração, quase tudo o que é dito aparece como reflexo da consciência do personagem que é também narrador. Não nos é transmitido o conhecimento objetivo de Dambudzo Marechera sobre os objetos de sua força de imaginação criadora; afinal, o escritor não faz parte das condições da narrativa enquanto processo – ele escreve a obra, e só –, mas interessa ao leitor aquilo que o jovem personagem pensa e sente a respeito de si mesmo e de todos ao seu redor. Assim, inexistindo um ponto de vista exterior à narrativa, parece também não existir uma realidade objetiva, diversa do conteúdo da consciência do personagem. O desaparecimento da realidade objetiva acontece justamente pelo meio empregado, o fluxo de consciência. O escritor, ao decidir não interpretar ações, situações ou os caracteres de suas personagens, optando pelo fluxo de consciência, permite que na reprodução do vaguear da consciência do personagem narrador emergja certa realidade do mundo que vai sendo representada e apresentada aos leitores. No processo narrativo moderno de Marechera, é essencial a intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva, mediante impressões subjetivas, que na novela se realiza mediante a consciência de um jovem negro conflitado.

Outra peculiaridade estilística encontrada em ambos os textos é o que se refere ao tratamento do tempo. Há um contraste entre tempo “exterior” e tempo “interior”. Na novela de Marechera os acontecimentos exteriores perdem por completo seu domínio, servindo para deslanchar e interpretar os acontecimentos interiores, enquanto que em obras realistas os movimentos internos servem preponderantemente para a preparação e fundamentação dos acontecimentos exteriores importantes para a obra. Em “The House of Hunger” (que, quanto a esse aspecto, mais se aproxima daqueles utilizados por Virginia Woolf e outros escritores modernos como ela) é a casualidade do motivo externo (o acender de um fósforo ou uma palavra pronunciada por outro personagem) que desencadeia o processo interno, muito mais importante. No entanto o leitor não deve se enganar visto que, o acontecimento externo casual não desenrola um tempo interior conexo com ele. As memórias que se desenrolam após e a partir de um

acontecimento externo não têm nada a ver com ele. Na novela, eles só estão unidos pelo fato de serem parte das memórias de um mesmo indivíduo. “As representações da consciência não estão presas à presença do acontecimento exterior pelo qual foram liberadas ou estimuladas: todo o peso repousa naquilo que é desencadeado, segundo Auerbach” (2013, p.487). O teórico ainda afirma, sobre os escritores modernos, que eles preferem exaurir acontecimentos cotidianos quaisquer a depositar a esperança em uma representação do “princípio ao fim”. Guiados pela ponderação de que não pode haver esperança alguma de ser dentro de um decurso exterior integral, os escritores modernos temem impor à vida, e ao seu tema, uma ordem que ela própria não oferece. No entanto, essa forma de representar acaba por promover uma sensação de fim de mundo. Essas obras modernas, que fazem uso do fluxo de consciência, dão ao leitor uma sensação de desesperança apresentando-se como algo velado e confuso ou até irremediável (AUERBACH, 2013, p.496).

Em “The House of Hunger” esse traço estilístico descrito por Erich Auerbach realiza-se através de uma narrativa em que a representação da realidade é feita pelas memórias de situações cotidianas do personagem-protagonista, sua vida familiar, escolar, embrenhadas de um sentimento de impotência humana – tudo que o homem faz é vão. Na novela, através do fluxo de consciência, o desencantamento se realiza através do que Humphrey (1976) chama de transformação por metáfora.

Podemos dispensar as análises de laboratório para nos convencer de que existem sensações e impressões que a mente humana não consegue verbalizar corretamente. Até que ponto isso acontece depende da mente particular em qualquer situação particular. Os poetas, por estarem sempre procurando comunicar alguma coisa tão precisa ou tão subjetiva que foge à linguagem denotativa, sempre dependeram das comparações para se expressarem. O escritor do fluxo de consciência está explorando a própria área onde o processo racionalizante da verbalização não se acha envolvido. Seu dilema está em haver escolhido palavras para expressar sua área não-verbal da mente. Como o poeta, ele recorreu ao uso convencional das comparações. (HUMPHREY, 1976, p.70)

A subjetividade da vida e dos sentimentos expressados pelo narrador recorrem a uma rede de símbolos e metáforas que expandem seu significado. Tanto as imagens como os símbolos acionados pelo protagonista tendem a expressar alguma coisa da qualidade de intimidade na consciência, da área não verbal. É recorrente na novela o uso de comparações que auxiliam o narrador a expressar seu desencantamento diante da vida e a superar a sua incapacidade de se expressar diante disso. O trecho seguinte

exemplifica bem uma dessas situações, o narrador e Harry estão saindo do bar de braços dados e a comparação vem pra qualificar de que maneira ele encara a ação. A condição humana, segundo o personagem, também encontra seu retrato perfeito na nuvem de moscas do banheiro que cantarolam música clássica.

Nós saímos do bar de braços dados, *da maneira como Jesus e Judas deviam ficar quando os dois sabiam do segredo um do outro*. O sol bateu suavemente contra a poeira rodopiante. Uma nuvem de moscas de um banheiro público próximo estavam cantarolando o ‘Coro Aleluia’, de Handel. Essa foi uma foto quase perfeita da condição humana. (MARECHERA, 2009, p.21, grifos meus)⁵³

Nos trechos a seguir, a vida é definida como um conjunto de explosões e o ser humano, como um nó vermelho.

A Vida é uma série de pequenas explosões cujo eco desaparecendo instala confortavelmente no fundo de nossas mentes. (MARECHERA, 2009, p.39)⁵⁴

“Tubos”, ela disse. ‘Isso é o que significa ser humano. Entranhas. Vísceras. Tudo torcido em um nó. Um nó vermelho’. (MARECHERA, 2009, p.61)⁵⁵

Os eventos cotidianos vão sendo expostos durante as lembranças do narrador. Ele os apresenta colocando os elementos trágicos e seriamente problemáticos em meio à vida cotidiana da família via uma consciência rememorante. Relembra situações traumáticas, como quando um homem pula a janela do quarto de sua mãe e transa com ela na ausência de seu pai; seu convívio com colegas na escola e episódios nos quais seu irmão mais velho mostra a ele e aos colegas que já é um homem, masturbando-se. Todos estes episódios cotidianos estão muitas vezes envoltos em metáforas que reafirmam a debilidade do ser humano.

Quando eu tinha quatro anos de idade, costumava dormir no espaço apertado entre a parede e a cama dos meus pais. E oito noites por semana a maníaca sinfonia deles trepando retiniam dentro da minha mente [...] Na semana seguinte meu pai ainda não havia chegado em casa. Uma noite eu tinha praticamente caído no sono quando eu acordei gritando que havia um homem na janela. [...] Ele imediatamente pulou na

⁵³ We came out of the bottle-store arm in arm, the way Jesus and Judas must have been when they both knew each other’s secret. The sun struck gently against the swirling dust. A cloud of flies from the nearby public toilet was humming Handel’s ‘Hallelujah Chorus’. It was an almost perfect photograph of the human condition (MARECHERA, 2009, p.21).

⁵⁴ Life is a series of minor explosions whose echo dying out settles comfortably at the back of our minds (MARECHERA, 2009, p.39).

⁵⁵ ‘Tubes’, she said. ‘That’s what being human means. Insides. Entrails. All twisted in a knot. A red knot’ (MARECHERA, 2009, p.61).

cama em cima dela [...] Logo havia tremendos gemidos e grunhidos irrompendo daquela cama e a energia disso era como o punho de deus tremendo a frente da camisa de satanás. (MARECHERA, 2009, p.63)⁵⁶

Ele iria provar para nós crianças que ele realmente havia se tornado capaz de fazer garotas- qualquer garota- grávida. Essa era uma ocasião solene [...] Ele lavou-se e oleou-se todo. O tamanho do seu órgão nos admirou. Era duro e enorme e seus lábios estavam tensos. Ele casualmente embalou-o na sua mão direita e dedos e começou a se masturbar. Ele estava perdendo o controle [...] *Era como se ele estivesse entre dois ímãs. E o ferro preenchendo seus nervos estavam sendo torturados em padrões.* (MARECHERA, 2009, p.63)⁵⁷

As comparações, durante todo o desenrolar da novela, expressam sua visão da vida e ilustram, a cada linha, a inutilidade humana: “Todos bostas humanas, esse é o problema” (MARECHERA, 2009, p.84). A vida é descrita várias vezes como mancha. O pai do narrador-protagonista morre atropelado por um trem e o que restou dele foi uma mancha: “Mas ela me olhava, sem o menor interesse ‘Ele foi atropelado por um trem no cruzamento ferroviário’, disse ela. ‘Não sobrou nada, apenas manchas’.” (MARECHERA, 2009, p.19). Sentimentos humanos como o amor, o ódio ou o desejo de vingança são definidos como manchas: “Manchas! Amor ou até mesmo ódio ou o desejo de vingança são apenas muitas manchas em uma folha, em uma parede, em uma página mesmo. “Esta página”. (MARECHERA, 2009, p.70) ⁵⁸. O leitor da obra é a todo o momento obrigado a olhar para os conflitos encarados pelo personagem e encarar o reconhecimento provocado por suas memórias, e isso torna a leitura desta obra pesada, fantástica e bela.

Por fim acredito ter nas considerações de Anatol Rosenfeld, crítico e teórico, em sua obra *Texto/Contexto* (1969), pontos que enriquecem essa análise. No capítulo intitulado “Reflexões sobre o romance moderno”, Rosenfeld aponta algumas considerações sobre este que julgamos poder trazer uma nova e, no entanto, analógica reflexão sobre a construção da representação da realidade na novela. Rosenfeld levanta

⁵⁶ When I was four years old I used to sleep in the cramped space between the wall and my parents’ bed. And eight nights a week the maniacal symphonies of their screwing dinned into my mind [...] the following week father had still not come home. One night I had just about drifted off to sleep when I woke up screaming that there was a man at the window [...] He instantly jumped into the bed on top of her [...] Soon there were tremendous groans and grunts erupting from that *bed and the energy of it was like god’s fist shaking satan’s shirtfront* (MARECHERA, 2009, p.63; grifos meus).

⁵⁷ He was going to prove to us infants that he had actually become capable of making girls- any girls- pregnant. It was a solemn occasion [...] he bathed and oiled himself all over. The size of his organ astonished us. It was stiff and huge and its mouth was tense. He quite casually cradled it in his right-hand and fingers and began to masturbate. He was losing control. [...] *It was as if he stood between two magnets, and iron filings his nerves were being tortures into pattern* (MARECHERA, 2009, p.63; grifos meus).

⁵⁸ “Stains! Love or even hate or the desire for revenge are just so many stains on a sheet, on a wall, on a page even. This page.” (MARECHERA, 2009, p.70).

algumas hipóteses sobre o fenômeno de “desrealização”, que pôde presenciar em várias manifestações de arte, inclusive na literatura, ao traçar como a visão perspectivística sofreu mudanças ao longo dos tempos. O autor ressalta a modificação essencial à estrutura do modernismo, que é a eliminação do espaço ou da ilusão do espaço. Ao desfazer a ordem cronológica e eliminar o narrador clássico, que pretendia “domínio” sobre os acontecimentos, as obras modernas esgarçam a realidade dessa ordem fictícia e deixam de apresentar o retrato de indivíduos íntegros. O que surge a partir daí, então, é o nosso personagem-protagonista que irrompe, via memórias, o passado no presente, o inconsciente no consciente, mostrando que a continuidade do tempo empírico e o eu coerente e epidérmico já não tem sentido (ROSENFELD, 1969, p.89).

Em suma, ao longo deste capítulo buscamos evidenciar que Dambudzo Marechera, apesar de ter suas obras vilipendiadas por serem antirrealistas e antimiméticas, dentro do panorama da literatura zimbabuense, não é nem um escritor antirrealista, nem antimimético, uma vez que, em “The House of Hunger”, constrói uma novela de fluxo de consciência que comporta todos os artifícios para uma excelente representação dos processos mentais do personagem. Ao mesmo tempo em que a novela em questão rompe com as noções convencionais (na literatura) de real externo, liga-se ao mimético (real) interno, psíquico, uma vez que relata e reproduz o que acontece na mente da personagem, em sua consciência. Portanto, simultâneo à negação da verossimilhança com o “real”, o fluxo de consciência aprofunda-a de uma forma espantosa, comprometendo-se inteiramente com a experiência psíquica do personagem e representando com maestria uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra de arte, a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno. Nossa preocupação neste capítulo foi com o que Auerbach (2013) propôs: observar como a representação da realidade configura-se no objeto literário através do estilo nele usado para representar os conflitos que se opõem ao indivíduo dentro de uma experiência de vida. A interpretação do real vem dessa conjuntura, em que o ponto principal é o ser humano, no sentido geral, e o estilo em que é falado.

Capítulo 2: O PAPEL DO NARRADOR NA CONSTRUÇÃO DA MÍMESIS NOS CONTOS “BURNING IN THE RAIN” E “TRANSFORMATION OF HARRY”

Tento escrever de tal maneira que eu curto-circuito, como na eletricidade, as tradições e moralidade das pessoas. Porque só assim elas podem começar a ter pensamentos originais por si mesmas.

Dambudzo Marechera, 1983⁵⁹

No primeiro capítulo desta dissertação, vimos que na novela “The House of Hunger” Dambudzo Marechera faz uso do fluxo de consciência para, através da mente do personagem-protagonista, nos apresentar sua trajetória e, conseqüentemente, seu lugar de origem e conflitos enfrentados. A novela, via consciência rememorante do personagem, exprime uma nova visão do homem e da realidade em que esse indivíduo se encontra, afundado na precariedade da Casa de Fome. Toda a estrutura da narrativa da novela, com suas analepses e prolepses (retrospectivas e antecipações), suas associações livres, imagens metafóricas ou não, todas as situações criadas na mente do narrador, e ainda seu final inconclusivo⁶⁰, fazendo lembrar ao leitor o caráter ininterrupto da vida física e, principalmente, psíquica, contribuindo para este processo de representação.

Neste segundo capítulo, daremos continuidade ao objetivo desta dissertação, analisando de que maneira a representação da realidade é construída nos contos “The Transformation of Harry” e “Burning in the Rain”. A análise girará em torno da categoria ‘foco narrativo’. Seu percurso de análise compreenderá a observação de como a plasticidade das personagens e a ilusão da realidade foram criadas através da manipulação do ponto de vista utilizado na construção das duas narrativas, ou seja, a análise do modo como o narrador exerce um papel fundamental no processo de

⁵⁹ I try to write in such a way that I short-circuit, like in electricity, people's traditions and morals. Because only then can they start having original thoughts of their own (MARECHERA, 1983).

⁶⁰ Com isso quero dizer que se a narrativa (isto é, o texto, a história e a *fábula*) não chegam a um fim, não há conclusão possível para o conjunto das ações narradas, já que não há resolução para os problemas apresentados ao longo da construção da novela. Ver GENETTE (1979), BAL (2009) e FLUDERNIK (2009). É preciso lembrar aqui, que o desrespeito às convenções do realismo tradicional, em relação à ordem cronológica da construção da narrativa e uma conclusão que não só conclui o desenrolar dos fatos ou ações narradas é que constituíram alguns dos fundamentos a partir dos quais a maioria dos críticos iniciais à obra de Marechera se basearam para negar-lhe valor ou qualidade literária. Sobre esse assunto, o ensaio de Drew Shaw já citado, “Transgressing Tradition Narrative Form”, é exemplar em mostrar como Dambudzo Marechera, enquanto muitos escritores do Zimbábue aspiravam ao realismo, “posicionava-se quase que sozinho em sua deliberada e enfática rejeição a essa tradição” (VIET-WILD-CHENNELLS, 1999, p.3).

construção da representação da realidade. Para as discussões sobre o foco narrativo foram convocados os estudos de Ian Watt (2007), Theodor W. Adorno (2003) e Anatol Rosenfeld (1969); e no tocante às teorias sobre o foco narrativo e suas categorizações foram convocados os teóricos Norman Friedman (2002), Tzvetan Todorov (1972), Alfredo Leme Coelho de Carvalho (2012) e Cleanth Brooks e Robert Penn Warren (1979). Para melhor entendimento do conflito presente no conto “Burning in the Rain”, também contaremos com as contribuições de Albert Memmi, com sua obra *Retrato do colonizado precedido de retrato de colonizador* (2007). Nosso propósito, neste capítulo, é discutir de que maneira colabora o foco narrativo para a criação da atmosfera mimética⁶¹ neles apresentada.

“The Transformation of Harry” é o segundo título dentro do livro *The House of Hunger* (1978). O conto vem logo em seguida à novela homônima ao livro, analisada no capítulo primeiro. O título, “Transformação de Harry”, faz menção a um personagem conhecido pelos leitores da obra: Harry, a nós apresentado na novela “The House of Hunger”. Recobrando o que de relevante sabemos sobre esse personagem, lembraremos bem o que primeiro nos é falado sobre ele, que “na escola ele me torturava por causa da minha falta de ‘estilo’ – e falta de dinheiro” (MARECHERA, 2009, p.21)⁶². Assim, na novela sua relação com o personagem-protagonista é de antagonismo. Seu comportamento é criticado pelo narrador. Harry orgulha-se de ser ‘civilizado’, gosta de se relacionar apenas com *white chicks*⁶³ (MARECHERA, 2009, p.22), é dotado de um senso alto de si mesmo, que faz com que em vários momentos o narrador não saiba se ri ou se chora diante de suas afirmações; esses momentos sempre são interpretados por Harry como de admiração por ele.

Outro personagem que se repete nesse conto é o jornalista Philip. Em “The House of Hunger”, Philip nos é apresentado como o melhor amigo do narrador. Em uma das lembranças revivenciadas, o personagem visita o escritório de Philip e, nesta ocasião, observa os títulos dos livros que estão sobre a mesa do amigo; esses títulos revelam seu engajamento na luta libertária, na busca pelos direitos dos negros e a luta pela independência do país: “Eu estava estudando os títulos dos livros na sua mesa: Aimé

⁶¹ Utilizamos a expressão ‘atmosfera mimética’ em referência ao todo que provoca ou resulta no efeito do real em um texto literário, que aqui não se refere à realidade em si mesma, mas à própria representação dela enquanto produto do espírito de uma determinada sociedade impressa no conjunto de fragmentos articulados entre si no objeto literário.

⁶² “At school he had tortured me about my lack of ‘style’ - and lack of money.” (MARECHERA, 2009, p.21).

⁶³ Galinhas brancas, referindo-se à sua preferência por mulheres brancas.

Césaire, LeRoi Jones (Amiri Baraka), James Baldwin, Léopold Sedar Senghor, e uma cópia bem folheada dos poemas de Christopher Okigbo” (MARECHERA, 2009, p.74)⁶⁴. Durante essa mesma lembrança, Philip faz um discurso inflamado ao personagem-protagonista, dizendo-lhe:

Não há nada que faça alguém particularmente feliz do que um ser humano e não um cavalo, ou um leão, ou um chacal, ou chego a pensar uma cobra. Cobras. Há apenas sujeira e merda e urina e sangue e cérebros esmagados. Há poeira e pulgas e brancos sangrentos e baratas e cachorros treinados para morder negros no traseiro. Há doenças venéreas e cerveja e loucura e causas justas. Há tecnologia para cair na sua cabeça onde quer que você pare para urinar. Há merda branca nos nossos líderes e merda branca nos nossos sonhos e merda branca na nossa história e merda branca em nossas mãos e em tudo que construímos e que suplicamos. Ainda que estivesse tudo bem há ainda traidores e informantes e estudantes arrogantes e bastardos fique-rico-rápido e punks viva-agora-pense-depois que são tão ruins quanto, cara. Tão ruins quanto merda branca. Há muitos desses bastardos rondando em Londres esperando para voltar aqui e se tornarem ministros de gabinete. O único gabinete que eles estarão será um caixão. Não me interprete mal. (MARECHERA, 2009, p.74-75)⁶⁵

Esse é o trecho primeiro do longo parágrafo em que Philip discursa na novela “The House of Hunger”. É relevante mostrarmos este excerto, pois ele nos fala sobre a postura política desse jovem jornalista, que busca um futuro para seu país. Ele é pontual sobre o que acha da minoria branca que governava o Zimbábue. Para Philip, informantes, traidores e bastardos eram tão ruins quanto os opressores brancos. Esse

⁶⁴ “I was studying the titles of the books on his desk: Aimé Césaire, LeRoi Jones, James Baldwin, Senghor, and a well-thumbed copy of Christopher Okigbo’s poems” (MARECHERA, 2009, p.74).

Aimé Césaire (1913-2008) foi poeta, dramaturgo, ensaísta e político da negritude, nasceu em Martinica, território francês. LeRoi Jones (1934-2014) foi poeta, escritor, dramaturgo e crítico musical dos Estados Unidos, ligado à Geração Beat e autor de ensaios contra o racismo e o colonialismo. O romancista James Baldwin (1924-1987) nasceu em Nova York, foi um importante ativista na luta pelos direitos dos negros. Teve seu reconhecimento durante a luta dos direitos civis no início da década de 1960. O poeta Léopold Sedar Senghor (1906-2001) foi importante político e escritor senegalês. Governou o país como presidente de 1960 a 1980. Foi, entre as duas Guerras Mundiais, juntamente com o poeta antilhano Aimé Césaire, mencionado acima, ideólogo do conceito de negritude. Christopher Okigbo (1930-1967) foi um poeta nigeriano, que morreu lutando pela independência do Biafra. Ele é hoje amplamente reconhecido como um dos grandes poetas Africanos de língua Inglesa pós-colonial e um dos principais escritores modernistas do século XX.

⁶⁵ ‘There is nothing to make one particularly glad one is a human being and not a horse, or a lion, or a jackal, or come to think of it a snake. Snakes. There’s just dirt and shit and urine and blood and smashed brains. There’s dust and fleas and bloody whites and roaches and dogs trained to bite black people in the arse. There’s venereal disease and beer and lunacy and just causes. There’s technology to drop on your head wherever you stop to take a leak. There’s white shit in our leaders and white shit in our dreams and white shit in our history and white on our hands in anything we build or pray for. Even if that was okay there’s still sell-outs and informers and stuck-up students and get-rich-fast bastards and live-now-think-later punks who are just as bad, man. Just as bad as white shit. There’s a lot of this bastards hanging around London waiting to come back here and become cabinet ministers. The only cabinet they’ll be in is a coffin. Don’t get me wrong’ (MARECHERA, 2009, p.74-75).

traço do seu caráter contribui para a criação de verossimilhança no conto “The Transformation of Harry”, já que uma das razões que geram o conflito no conto é justamente Harry ser “um desses bastardos informantes fique-rico-rápido” (MARECHERA, 2009, p.75).

A princípio, poderíamos alegar que o conto é uma extensão da novela “The House of Hunger”, quase que mais um episódio dos tantos narrados via fluxo de consciência por seu narrador-protagonista. Entretanto, ao lermos o conto, notamos uma estrutura narrativa diferente em relação ao uso que o narrador faz do fluxo de consciência, bem presente na novela lida anteriormente. Vejamos:

Finalmente Harry desligou e saiu da cabine telefônica. Ele estava sorrindo. ‘Ela está vindo’ ele disse. ‘Eu posso tê-la a qualquer momento’. Ele estava falando de Ada, filha da Nestar. Na verdade, por meses ele não tem falado sobre mais nada, com exceção do Essencial, como ele colocava. Harry desesperadamente não queria tanto fazer isso com a Ada – poderia ter sido com qualquer outra garota – mas para chegar ao cerne da questão e arrancar esses Essenciais pela raiz. Ele precisava dessa transformação orgânica. Ao mesmo tempo uma mulher como a Ada que tinha feito isso com todos os tipos de brancos eretos daria a ele o recipiente no qual ele poderia com satisfação derramar as águas batismais. E a transformação seria completa. (MARECHERA, 2009, p.102)⁶⁶

Esse trecho é o início do conto. A situação inicial é simples: Harry está animado com a aproximação de sua ‘transformação orgânica’. Ele perderá a virgindade e passará a ser um homem adulto. Esse rito de passagem é extremamente importante para o personagem e, como a citação mostra, poderia ser com qualquer garota. No entanto Ada, por ter tido relações sexuais com vários homens brancos, daria a Harry o *status* ansiado por ele. O narrador também esclarece quem é Ada, filha de Nestar, uma das maiores prostitutas de Harare, requisitada entre os homens brancos. Nestar também aparece em “The House of Hunger”: “Homens brancos têm uma coisa com mulheres negras, você sabe’, ela confidenciou, ‘E não havia nada que eu não faria’” (MARECHERA, 2009, p.66)⁶⁷. Estabelecida a relação entre os personagens do conto e a

⁶⁶ At last Harry rang off and came out of the phone booth. He was smiling. ‘She’s coming!’ he said. ‘I can land her any time now.’

He was speaking of Ada, Nestar’s daughter. Indeed, for months he had been talking about nothing else; except the Essentials, as he put it. Harry desperately wanted not so much to make it with Ada- it could have been any other girl- but to get at the heart of the matter and grasp those Essentials by the root. He needed that organic transformation. At the same time a woman like Ada who had made it with all sorts of white hard-ons would give him the receptacle into which he could with satisfaction pour the baptismal waters. And the transformation would be complete (MARECHERA, 2009, p.102).

⁶⁷ ““White men have a thing about black women, you know’, she confided ‘And there was nothing I wouldn’t do” (MARECHERA, 2009, p.66).

situação inicial deste, atentemos agora para o foco narrativo e seu papel na forma de representar o mundo.

Em *O realismo e a forma romance* (2007), Ian Watt antes de chegar à definição do que caracterizaria o realismo formal, centro do seu texto, mostra como foi fundamental para a consolidação do romance que este se preocupasse em retratar uma experiência individual com a máxima fidelidade. Ao contrário da epopeia, na qual o indivíduo se afirma e encontra sentido através da coletividade, o romance deveria se ater a uma história de vida específica, isolada de um conjunto. A valorização da experiência individual no período de afirmação deste gênero, como sabemos, também estava ligada à ascensão da burguesia e à necessidade que ela, enquanto classe finalmente dominante passou a ter de ver a história de um homem comum retratada na literatura, assim como em outras formas de arte. É ainda importante para o argumento de Watt a relação entre o realismo inerente ao romance e o realismo filosófico. Para Watt, a postura geral do realismo filosófico estava sendo crítica, antitradicional e inovadora; seu método consistia no estudo dos particulares da experiência por parte do pesquisador individual que, pelo menos idealmente, estava livre do conjunto de suposições passadas e convicções tradicionais; dando particular importância à semântica, ao problema da natureza da correspondência entre palavras e realidade.

Watt ainda via no realismo filosófico analogias com aspectos específicos do gênero romance, cuja origem estaria no pensamento de Descartes e Locke. Dentro dessa analogia é que surge o que ele chama de “narrador cartesiano”, que deveria ter um pensamento claro e ordenado, expresso numa linguagem igualmente límpida e sem contradições, como se a realidade percebida fosse compreendida e retratada em sua verdade. Não haveria assim falha possível para esse narrador.

A mesma atitude deveria ser esperada do narrador no realismo formal, do qual não se admitem erros ou brechas que possam comprometer a verossimilhança do mundo narrado. Esse narrador deveria ter controle sobre a realidade que mostra ao leitor. Na descrição deste conceito, além do “relato completo e autêntico da experiência humana”, Watt também menciona a “obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história, como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias” (WATT, 2007, p.31). Aqui as características do realismo formal convergem para a valorização total de uma história de

vida a ser narrada com verossimilhança. É necessário que o tempo e o espaço nos quais a ação transcorre sejam especificados. Da mesma forma, os personagens ganham identidade através da utilização de um nome e sobrenome, convenção estabelecida pelo gênero romanesco. Para Watt, o indivíduo nunca havia recebido tanta atenção.

Anatol Rosenfeld, para discutir o romance moderno, parte de uma perspectiva diferente da de Watt. Enquanto Watt fala-nos sobre o surgimento do romance, Rosenfeld discute as mudanças que esse gênero sofreu, o que é essencial para que possamos compreender algumas transformações ocorridas com a forma romanesca a partir do século XX. Suas discussões giram, basicamente, em torno da noção da “precariedade do humano”. Se na época de sua ascensão o centro do romance girava em torno da afirmação do indivíduo, no século XX esta afirmação começa a se desintegrar. Rosenfeld traça todo um panorama histórico do romance ocidental para mostrar que tanto na pintura, como no teatro e também no romance, intensifica-se o caráter de desrealização das obras de arte, como mencionado no primeiro capítulo desta dissertação. Isso ocorre pois, após tantos anos do período de sua ascensão, o romance começa a absorver as mudanças dessa passagem do tempo, ou seja, nem a sociedade, nem o homem do século XX eram mais os mesmos, os novos tempos tinham dado vazio para novas perspectivas humanas. Rosenfeld assinala que a personalidade humana passava por uma “nova experiência”. O mundo neste momento se revelava incoerente e em transformação. Toda a insegurança e falta de certezas decorrentes dessas mudanças gerou a busca de novas formas de arte, em consonância com um novo estado da humanidade. Para, além disso, há a noção de que, com toda essa situação caótica, as relações sociais, a vida em sociedade, ou a própria vida em geral, não permitia mais que o indivíduo fosse representado como uma figura total e plena.

Theodor Adorno (2003) também discute as transformações operadas pelo romance moderno em “Posição do narrador no romance contemporâneo”. Assumindo que não é mais possível narrar da mesma forma como se fazia ao tempo do predomínio da épica e do domínio da sociedade burguesa, o teórico alemão afirma que a nova “cara” do romance apresenta um narrador consciente tanto de sua precariedade como da ilusão de uma realidade clara, distanciando-se daquele cuja intenção era ordenar e explicar o mundo. O mundo articulado e narrado de forma a dar a impressão de uma realidade compreensível e clara tem seu fim no século XX. Como já nos mostrou Rosenfeld, todas as certezas estavam abaladas. Diante dessa conclusão, Theodor Adorno também

defende que não só o mundo havia se desintegrado, mas que também o indivíduo, enquanto ser socialmente inserido, se desintegrara. Sendo assim, como narrar aos moldes do realismo formal? Assim pudemos testemunhar como o romance passa por uma grande transformação, de forma a tentar abarcar a nova configuração do mundo e suas instabilidades. Em “The Transformation of Harry”, um narrador que não tem nome, narra a transformação do seu colega, tentando, a todo o momento, negar sua impotência e instabilidade de narrar sobre um indivíduo dissociado e instável. Colocando-se na narrativa ora como narrador-personagem, ora como narrador-testemunha, ele extrapola seus limites, tentando dar conta do que está por trás daquilo que é percebido pelo senso-comum.

Durante a análise do conto “The Transformation of Harry”, as categorizações do foco narrativo serão invocadas, não como regras a serem obedecidas, mas tendo a função de mostrar como essas categorizações não dão suporte à forma como o narrador do conto se comporta enquanto narrador. Essa “instabilidade” ao narrador, tenta mascarar a fragilidade do que é narrar. O narrador se comporta de diferentes maneiras, deixando transparecer para o leitor, sobretudo, sua volubilidade. Como veremos ao longo desse capítulo, ele não domina o personagem, nem tampouco o enredo, como um narrador tradicional o faria, mas pretendendo fazê-lo de qualquer forma, como veremos.

Comecemos, no entanto, relacionando nossa análise aos postulados teóricos de Norman Friedman, que, no seu ensaio “O ponto de vista na ficção” (2002), estabelece alguns princípios norteadores do conceito de ponto de vista e sua emergência como instrumento crítico, delineando e exemplificando seus princípios básicos. Para Friedman, a escolha de um ponto de vista ao se escrever ficção é, no mínimo, um aspecto tão crucial quanto a escolha da forma do verso ao se compor um poema. Para o autor, a questão da eficácia estaria ligada diretamente a uma dada técnica usada, para se conseguir certos tipos de efeitos, pois cada tipo de história a ser contada requer o estabelecimento de um tipo particular de ilusão que a sustente. Desta forma, a finalidade primordial da ficção, para o teórico, é produzir a mais total ilusão possível pela história. No conto “The Transformation of Harry”, a fim de criar essa ilusão necessária para a criação da representação da realidade, temos o que Friedman chama de um narrador “Eu como Testemunha”.

“Finalmente”, essa é a primeira palavra do conto, finalmente Harry sai da cabine telefônica que usava e se iniciam aqui os indicadores de que o narrador está presente

durante todo o tempo do transcorrer da ação do conto. Na sequência da citação, as falas de Harry são dirigidas ao narrador testemunha, que ouve o personagem e esclarece aos leitores sobre quem Harry fala. Ele narra os acontecimentos do centro, no entanto, mostrará algumas especificidades ao longo do conto, já que, ao mesmo tempo em que essa testemunha cria modos de se mostrar como personagem, por não esconder em momento algum o lugar de onde narra, conta episódios que extrapolam os limites possíveis a uma testemunha, como discutiremos ao longo dessa análise. Ele vê o personagem e conta-nos suas ações, mas nos conta também como ele pensa, sendo capaz de justificar as ações do personagem decifrando-o para nós: o narrador conhece Harry e é através dele que passamos a conhecer o protagonista. É através de suas observações que tomamos conhecimento do caráter do personagem, de como ele odeia o fracasso e o que isso significa pra ele: “Harry conhecia o mal. O mal era o fracasso” (MARECHERA, 2009, p.102).

Tzvetan Todorov, no seu ensaio “As categorias da narrativa literária”, na obra *Análise estrutural da narrativa* (1972), faz uso da teoria das “visões”, de Jean Pouillon, segundo a qual são três as possibilidades: “visão por detrás”; “visão com” e “visão de fora”. Na primeira, Todorov insiste em explicar que o narrador “sabe mais” que a personagem; na segunda, que ele “sabe tanto quanto” a personagem, e na terceira, que o narrador “sabe menos” que a personagem. Voltando os olhos para o conto analisado, torna-se possível caracterizar seu narrador como aquele cuja visão dos acontecimentos ou ações é menor do que aquela que tem o personagem sobre o qual narra, pois sua visão é “de fora”. Pouillon afirma que um narrador desse tipo saberia menos que qualquer personagem, podendo descrever unicamente o que vê e ouve, não tendo acesso a nenhuma consciência, não podendo apresentar nenhuma análise mental, nem, muito menos, fazer uso do fluxo de consciência. Contudo, os limites do narrador no conto de Marechera extrapolam aqueles analisados pelas postulações teóricas de Pouillon quando, mesmo não tendo acesso à consciência do personagem, ele demonstra ter um conhecimento profundo da conduta e modo de ver de Harry. Sabe-se que um escritor não tem de obedecer às postulações teóricas de quem quer que seja, esse ou aquele teórico. Assim, aquilo para o que chamamos atenção aqui é o fato de o narrador escolhido por Marechera não se ater com rigidez à perspectiva escolhida e desrespeitar o que a teoria e a crítica poderia achar ser um desconhecimento por parte dele. Não é, e como já foi dito antes, Marechera não era mesmo de seguir convenções, preferindo

transgredi-las. Assim, com base em suas observações de comportamento, o narrador descreve detalhadamente ações íntimas, que não poderiam estar sendo testemunhadas por ele. No trecho a seguir, ele conta-nos sobre as ambições de Harry e sua concepção de fracasso, em que podemos observar esse procedimento:

Ele chutou a cabine telefônica com prazer.

É bom, cara. Muito bom.

Claro que bom e mal não tinha nada a ver com isso. Para Harry tudo que o levava para seu sucesso era bom. Consequentemente, bom era seu sucesso. E para chegar ao coração desta áurea divina estava a ambição de todos que seriam bons.

Harry conhecia o mal. O mal era o fracasso. Havia muitos fracassos de onde Harry vinha. Merdas iletradas que contavam seus centavos e pagavam o aluguel e engravidavam suas esposas pela enésima vez e ficavam sem cigarro ou cerveja, a fim de pouparem para uma máquina de costura. Mãos calejadas. Corpos sujos. Macacões. Isso era mal, fracasso. Labutando em fábricas e minas e estradas e pontes e fazendas e campos por... o que? Fracasso. (MARECHERA, 2009, p.102)⁶⁸

Esse narrador tem uma visão “por trás” do personagem, pois ele explica a percepção que Harry tem das coisas. Harry abomina o fracasso e o fracasso aqui se resume em todas as profissões e lugares de emprego dominantes na sociedade negra zimbabuense. Este personagem faria de tudo para escapar do que ele chama de fracasso. Presume-se que o narrador conheça Harry de maneira profunda e, por essa razão, mostre sua superioridade diante do personagem ao revelar-nos o seu caráter. Entretanto, em nenhum momento o narrador tem acesso à consciência do personagem, pois, como afirmamos, sua visão, supostamente, deveria, como testemunha dos acontecimentos, ser “de fora”, consequentemente, externa aos acontecimentos. Nos trechos seguintes do conto, o narrador diz que Harry não pensa muito em mulheres, nem mesmo em Ada. A exposição do personagem vai dando a ele profundidade, o narrador diz que ele despreza as pessoas cujo sofrimento vinha embutido na vida; conta-nos que, enquanto ele vai para seu quarto, nuvens de moscas o acompanham e ele corre como um gato que está com a pele em chamas (MARECHERA, 2009, p.103). O narrador-testemunha descreve o que Harry faz no quarto e, nesse ponto, ele extrapola os limites impostos por um

⁶⁸ He kicked the phone booth with pleasure.

‘It’s good, man. Damn good.’

Of course good and evil did not come into it. For Harry all that led to his success was good. Hence good was success. And to get at the heart of that divine aura was the ambition of all who would be good.

Harry knew evil. Evil was failure. There were a lot of failures where Harry came from. Uneducated shits who counted their pennies and paid the rent and made their wives pregnant for the umpteenth time and went without tobacco or beer in order to save up for a sewing machine. Calloused palms. Dirty bodies. Overalls. This was evil, failure. Toiling in factories and mines and on roads and bridges and in farms and fields for- what? Failure (MARECHERA, 2009, p.102).

narrador tipo “Eu como testemunha”, pois somente um narrador com visão “por trás” poderia descrever esta cena.

Ele bateu a porta atrás dele e inclinou-se contra ela para recuperar seu fôlego. E depois trancou-a. Ele então soltou e escureceu as persianas e parou para abrir o baú de metal. Ele estava cheio pela metade de revistas *Playboy*. Ele pegou uma que ele queria. Ela era uma modelo Afro-americana – desejando ansiosamente, esperando. Sucesso. Harry sorriu carinhosamente para ela e abriu o zíper de suas calças. Ele se sentiu pronto para Ada. Nada daria errado. A mariposa emergiria da chama transformada em seu parente mais angelical. E depois tudo teria sido um mero sonho e ele se lembraria dela como uma agradável irritação. Harry olhou para seu relógio. (MARECHERA, 2009,103)⁶⁹

Até esse exato momento da narrativa, temos a exposição da situação inicial do conto, a explanação do que seria a transformação de Harry. Podemos perceber, nesse excerto, que Harry entra em seu quarto, fecha a porta, escurece as persianas, pega uma revista. Contudo, a visão do narrador do conto parece não ser prejudicada ou impossibilitada, pois ele vê, através da porta ou das paredes, o que Harry faz. Na verdade, esse narrador age, de acordo com a tipologia de Friedman, como um “Autor onisciente” (quase se poderia dizer ‘intruso’, pois não parece também ser ‘neutro’), uma vez que ele tem liberdade de narrar sem limites, inclusive momentos íntimos do personagem, como a cena de masturbação transcrita acima. O narrador se posiciona como se estivesse por de trás das situações vividas. Há uma adoção do ponto de vista divino, pois quem está narrando coloca o leitor a par de todas as ações e intenções íntimas do personagem. Podemos, até aqui, apenas supor que o narrador do conto está fazendo inferências sobre o personagem, com base no seu conhecimento profundo de Harry, já testemunhado pelos leitores.

Sabemos que a leitura de uma obra de ficção pertencente ao realismo clássico leva-nos à convicção de que o narrador está falando sempre a verdade (essa é a base da confiabilidade narrativa), de que o narrado efetivamente ocorre/ocorreu, já que a verdade é o pressuposto do estabelecimento do contrato enunciativo. Não há em nós,

⁶⁹ He slammed the door behind him and leaned against it to regain his breath. And then he locked it. He then released and shadowed the Venetian blinds and stooped to open the metal trunk. It was half full of Playboy magazines. He took out one he wanted. She was an Afro-American model- wistful longing, waiting. Success. Harry smiled tenderly down at her and unzipped his trousers. He felt ready for Ada. Nothing would go wrong. The moth would emerge from the flame transformed into its more angelic kin. And afterwards it would all have been a mere dream, and he would remember it as a pleasant irritation. Harry looked at his watch (MARECHERA, 2009, p.103).

leitores, a intenção de duvidar ou divergir do que está sendo dito pelo narrador⁷⁰. Sendo assim, ter um narrador com visão “de fora”, segundo a tipologia que Pouillon define, dando completude à narrativa através de sua análise do comportamento de Harry, colabora, até aqui, para o conceito de verossimilhança. O que nos está sendo mostrado justifica-se pelo nível de conhecimento que o narrador tem dos personagens que estão sendo “testemunhados”. A proximidade dos fatos narrados tem sua justificativa pelo ângulo em relação à história que o narrador conta, já que ele não é só um observador, pois ele conhece o personagem e atua como analista de suas ações.

“Harry olhou seu relógio” (MARECHERA, 2009,103), continua o narrador, e a narrativa segue seu curso. Tendo exposto a situação inicial do conto, dá-se agora início à intriga e às ações ascendentes que o levarão ao clímax da narrativa.

Mais tarde, como ele distraidamente mastigou seu jantar e com um olho e uma orelha olhou e ouviu a vida ao seu redor, Harry teve uma premonição do sucesso. Foi um pequeno espasmo, cegamente delicioso, como se o céu tivesse destilado a mais escolhida água e mergulhado uma pena fina e branca dentro de sua essência e depois tocou isso delicadamente na ferida de Cristo no seu esfíncter. Harry não gostava de pessoas que ‘pensavam muito’. Eles fediam fracasso, seu pai havia tido a ele. Por isso Harry, depois daquela ligação e depois daquele pensativo jantar, encontrou um detetive negro em um bar lotado e casualmente trocou envelopes brancos com ele. Depois retornou à União Estudantil e, ao longo de um barracão, esperou Ada aparecer. (MARECHERA, 2009. p.103)⁷¹

O narrador “Eu como testemunha” continua a iluminar, talvez excessivamente, uma pequena parte desse grande e complexo contexto que envolve Harry, quando revela a nós, leitores, o que ele consegue ver e ainda o que fica a pressupor. Na obscuridade é deixado todo o restante, que pudesse explicar ou ordenar o que está sendo dito, o que poderia servir de contrapeso àquilo que está sendo salientado. Isso acontece de tal forma

⁷⁰ Duvidar do narrador não é a primeira e mais comum das atitudes de qualquer leitor frente ao narrado. Esse é um dos pressupostos mais caros ao realismo tradicional ou clássico, assim como do realismo socialista. A figura do narrador não confiável (Booth) seria, por isso, uma exceção, caso exemplar de Bentinho, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

⁷¹ Later, as he absently chewed his dinner and with one eye and one ear looked and listened to the life around him, Harry had a premonition of success. It was a tiny spasm, blindingly delicious, as if heaven had distilled its choicest water and dipped a fine white feather into its essence and then delicately touched it to Christwound in his sphincter.

Harry did not like people who ‘think too much’. The stink of failure, his father had told him. Hence Harry, after that phone call and after that thoughtful dinner, met a black detective in a crowded beer hall and casually exchanged white envelopes with him. He then returned to the Student Union, and over a shandy waited for Ada to appear (MARECHERA, 2009. p.103). Embora no livro esteja impressa a palavra “shandy”, resolvemos traduzir por ‘barracão’, que é o sentido da palavra “shanty”, em inglês. Se não for erro de impressão (*shandy* no lugar de *shanty*), então é um uso especial do inglês do Zimbábue a que não tivemos acesso. Em todo caso, a tradução para ‘barracão’ faz sentido em português.

que, aparentemente, se diz a verdade, pois que o que é dito não pode ser negado. Sabemos que Harry janta na Casa Estudantil e nessa casa há o que Harry chama de pessoas que pensam muito. Quando o narrador infere que ele jantou “com um olho e uma orelha olhando e ouvindo a vida ao seu redor” (MARECHERA, 2009. p.103), faz um prenúncio do que Harry irá fazer e, ao mesmo tempo, apresenta uma justificativa: “Eles fediam a fracasso, seu pai havia dito a ele” (MARECHERA, 2009. p.103). Harry age como espião dentro da Casa Estudantil, informa a quem interessar as conversas e planos dos estudantes. Por isso, a ironia do narrador ao dizer que ele distraidamente mastigava seu jantar e ouvia a vida ao redor, pois Harry é um delator. O encontro com o detetive negro e a troca “casual” de envelopes brancos é a intriga da narrativa.

No prosseguir do conto, Harry indolentemente pega o envelope e o olha amorosamente e sorri. Nesse momento, uma mão puxa suas bochechas em tom de brincadeira. A tensão é instaurada: “Olá, cara de cú” (MARECHERA, 2009. p.103). Philip o cumprimenta e assinala para alguém que está no escuro: “É esse aqui, Ada?”, Philip pergunta a ela. O jovem jornalista sacode Harry, chamando-o de espião peidador. Confirma-se então o que dissemos acima, Harry realmente trocou informações com o detetive. Ao sacudir Harry, Philip faz o envelope branco cair no chão. Harry tenta desesperadamente pegar o envelope, mas é impedido. Neste momento, o narrador-testemunha, que até então não dava indícios de sua presença durante os acontecimentos (a não ser narrando-os), revela-se: “Nesse momento **eu** pensei que seria melhor para todos os interessados que eu me juntasse àquela mesa infeliz” (MARECHERA, 2009, p.104; grifo meu)⁷².

Ao definir o narrador-testemunha, Friedman (2002) diz ser esse um personagem em seu próprio direito, dentro da história, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor em primeira pessoa. Seguindo-se a classificação de Friedman, o narrador-testemunha dá um passo adiante rumo à apresentação do narrado, sem a mediação ostensiva de uma voz exterior. Ele narra em primeira pessoa, mas é um “eu” já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária, que pode observar esses mesmos acontecimentos e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. Apelando-se para o testemunho de alguém, a narrativa mostra sua busca da verdade ou sua busca em querer parecer-se como tal. Como dito anteriormente, no caso

⁷² “At this point I thought it better for all concerned for me to join that unhappy table. I did not look at Harry” (MARECHERA, 2009, p.104)

do narrador “‘Eu’ como testemunha”, o ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado. Agora, sentado à mesa, ele continua narrando do centro dos acontecimentos, inferindo, lançando hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viu ou ouviu. Quanto à distância em que o leitor é colocado, pode ser próxima, remota ou ambas, porque esse narrador tanto sintetiza a narrativa, quanto a apresenta em cenas. Neste caso, sempre como ele as vê ou viu, testemunhou.

Ao deixar sua postura de observador e sentar-se à mesa com seus amigos, o narrador, que até então extrapolava seus limites de testemunha passa a um *status* de igualdade, ele sabe tanto quanto os personagens. À disposição de nós, leitores, fica agora o que é passível de ser observado pela testemunha durante os acontecimentos. Ada e Harry estão à mesa; Philip foi ao bar buscar bebidas e levou consigo o envelope branco pertencente a Harry; o narrador senta-se à mesa e pergunta se Ada está bem, mas também pergunta a Harry por que ele não dá o fora dali. Ada responde “ele tentou” (MARECHERA, 2009, p.104). Quando Philip retorna à mesa, com dois copos de gin e faz sua primeira inferência à atividade de escritor do narrador: “Eu pensei que o tinha visto se escondendo por aí com seu caderno”; ao que o narrador responde: “Eu estava” (MARECHERA, 2009, p.104). Harry pede seu envelope de volta. Philip tira do bolso de seu casaco dois envelopes brancos idênticos. Harry não podia arriscar pegar o envelope errado, e o narrador, que agora conta apenas com suas inferências imediatas, descreve como Harry lambe seus lábios machucados, como encara os dois envelopes sobre a mesa.

Em “The Transformation of Harry”, o efeito do real é criada por um personagem testemunha que, tendo sua “visão de fora” dos acontecimentos, pretende, para narra-los, legitimar sua narrativa evidenciando sua presença constante como observador. Sua narrativa, que extrapola a restrição de uma testemunha, é justificada quando Philip diz ter visto o amigo com seu caderno, andando por aí, observando as pessoas e acontecimentos e, muito provavelmente, anotando tudo o que via e ouvia – só pode ser para uso futuro das informações em seus escritos, como o personagem Philip afirma no fim do conto (MARECHERA, 2009, p.105). A partir do momento em que ele senta à mesa com os amigos, a narrativa passa a ser justificada, como é comum a esta técnica narrativa, por sua presença direta nos acontecimentos. A segunda inferência à presença constante do narrador e, portanto, à legitimidade dos fatos narrados, acontece em seguida. Philip, mais uma vez, boceja e diz ao narrador-testemunha: “Vejo que você

ainda está usando seus amigos para fazer essas histórias improváveis” (MARECHERA, 2009, p.105). Essa frase definitivamente esclarece-nos, pela segunda vez, a função de escritor do personagem, de ele ser escritor, pois como tal, isto é, como escritor, ele usa da observação dos fatos e comportamentos das pessoas para dar completude à história. O que ele não é capaz de testemunhar ele infere por duas razões: ele conhece o personagem Harry e tem uma análise quase científica dele e de suas ações, pautada na observação de suas atitudes. A partir desse momento no conto, o narrador usa frases como “Eu estava imaginando”, “Parecia que”, evidenciando sua posição de testemunha que narra, usando de deduções para descrever os estados psíquicos dos personagens.

De maneira não muito clara no conto, o narrador informa aos leitores as intenções de Philip em relação a Ada: “Ela e Philip tinham um tipo de entendimento. Mas Philip queria um arranjo mais formal. E Ada não queria desviar do que ela via como seu destino” (MARECHERA, 2009, p.106)⁷³. Esse pode ser o segundo conflito no conto, pois Harry queria transar com Ada, que, formalmente ou não, mantinha um relacionamento com Philip. O conto termina com todos os personagens à mesa, Ada, Philip, Harry e o narrador, em um país incerto, com pessoas incertas (MARECHERA, 2009, p.106). Harry olha de maneira obcecada para os dois envelopes brancos sobre a mesa, sem fazer nenhum som, e ele enlouquece.

Assim, “The Transformation of Harry” conta com um narrador-testemunha e, ao mesmo tempo, também escritor para construir sua atmosfera mimética. Ele legitima sua narrativa ao afirmar sua amizade com os personagens. Desde o começo do conto, Harry fala com o narrador e, ao se juntar à mesa com os amigos, afirma como “era bom estar com Philip de novo” (MARECHERA, 2009, p.104). O fato de conhecer e estar sempre perto dos personagens torna possível o fato de que ele conheça o caráter e os hábitos de Harry e, assim, por inferência, consiga dar continuidade à história, narrando, por exemplo, o momento em que Harry entra no quarto para se masturbar. Sua função de escritor é confirmada, por duas vezes, pelo personagem Philip. É o amigo que boceja, dizendo ver como ele ainda continua usando os amigos para escrever histórias improváveis. O fato de termos um narrador escritor, mostra-nos sua intenção de não só dar veracidade aos fatos, mas também de dar completude à narrativa, e com completude refiro-me à capacidade de o narrador preencher as lacunas dos fatos narrados; por

⁷³ “She and Ada had a sort of understanding. But Philip wanted a more conventional arrangement. And Ada did not want to deviate from what she saw was her destiny.” (MARECHERA, 2009, p.106).

exemplo, o que ele não vê, supõe. Assim, o que não é possível ao narrador ver, torna-se possível de por ele ser inferido, a fim de que sua função de escritor obtenha êxito.

No conto “Burning in the Rain”, que também selecionamos para aqui analisar, no entanto, temos a escolha de um outro foco narrativo. Nesse conto, cujo título em português poderia ser “Queimando na chuva”, de acordo com a tipologia de Friedman, haveria um “narrador onisciente neutro”, que nos conta a história de um jovem negro que, ao se olhar no espelho, não vê seu próprio rosto, mas o de um macaco. O conto, no entanto, é marcado por uma onisciência que se materializa a partir de um ponto de vista externo, que marca uma diferença em relação à classificação de “Onisciência neutra”, de Norman Friedman. De acordo com o que Friedman propõe em relação à “onisciência neutra”, o autor se absteria de emitir opiniões suas ou pessoais, avaliativas dos personagens e de suas ações, embora dando a conhecer ao leitor o que há no íntimo desses mesmos personagens, tendo acesso às suas mentes. No conto em questão, o narrador, em sua onisciência, não tem acesso direto à mente dos personagens, mas usa de sua observação dos eventos externos para nos apresentar o protagonista, se assemelhando assim com a definição dada por Brooks e Warren (1943), para quem o autor onisciente pode assumir duas atitudes: apenas relatar os pensamentos, sentimentos e fatos ou não só relatá-los, como também fazer comentários sobre eles. A primeira atitude é chamada de onisciência neutra e a segunda de onisciência crítica. A onisciência neutra de Brooks e Warren aproxima-se da onisciência neutra de Friedman, não se identificando, porém, com ela. A diferença está em que o autor-observador na proposta classificatória de Brooks e Warren não penetra na mente dos personagens, limita-se à apresentação da ação externa, ao passo que na onisciência neutra de Friedman, o autor não emite sua opinião, dando-nos a conhecer, porém, o que está no íntimo dos seus personagens, em sua mente. Assim, em “Burning in the Rain”, temos uma “onisciência neutra externa”, expressão sugerida por Alfredo Leme Coelho de Carvalho, no livro *Foco narrativo e fluxo de consciência* (2012), para unir as tipologias de Friedman e Brooks e Warren. O narrador assim, conta-nos a história de maneira onisciente; no entanto, reportando como ele as vê e não como a veem seus personagens, sem entrar na mente deles e sem tecer comentários.

O espelho, suponho, estava no coração disso. Era de tamanho natural. Ele ficava diante dele nu e estudava-se maliciosamente. Havia algo de ridículo sobre o corpo humano, que ele não podia aceitar em si mesmo. Ele gostava de zombar do corpo no

espelho, zombá-lo obliquamente como uma criança que teme a retaliação de um adulto. (MARECHERA, 2009, p.117)⁷⁴

Esse é o primeiro parágrafo da narrativa e nele já é possível encontrarmos o conflito que conduzirá o conto: o protagonista não tem nome, mas temos um espelho grande que reflete uma imagem que o protagonista não reconhece como sendo sua, a imagem do seu corpo no espelho se torna outro personagem. A relação entre ele e sua imagem não é amistosa; pela palavra “zombar”, sabemos que ele provoca o corpo no espelho, entretanto, ele o faz de maneira oblíqua, indireta, como uma criança que teme represálias. O conflito é instaurado na oração seguinte ao trecho citado, “E então o espelho fixou-se de maneira profunda em sua mente e as coisas se tornaram bastante sinistras” (MARECHERA, 2009, p.117)⁷⁵. O narrador conta-nos como o macaco no espelho começou a tirar o melhor do personagem. Como uma maneira de revidar, ele se cobria todo, dos pés à cabeça. No entanto, os olhos, parte da cabeça, as mãos cabeludas e as “cicatrizes” nas costas das mãos, lembravam-lhe do monstro que ele via no espelho. Assim, após esses primeiros parágrafos expostos, é possível ao leitor reconhecer que a história será sobre um personagem negro, um homem negro em conflito com sua imagem no espelho, levando-o a imaginar que o conto se assentará sobre um conflito de identidade.

Em seguida, o personagem-protagonista corre para a chuva e o narrador compara essa atitude com a das pessoas que encontram refúgio em lágrimas de auto piedade. Nesse conto, ao contrário dos outros presentes nessa obra, há uma maior exploração do espaço ao redor dos personagens, que ganha descrições: “Casas caiadas parecidas com barracos acoravam-se melancolicamente em ambos os lados da rua de cascalho” (MARECHERA, 2009, p.117)⁷⁶. Outra inovação é a descrição física dos personagens, podendo ser justificada pelo conflito da narrativa estar intimamente ligada ao não reconhecimento do protagonista de si mesmo no espelho, diante do seu próprio corpo. Quanto às descrições, tanto as do espaço quanto a dos personagens são feitas através de imagens que envolvem o concreto, objetos, e o abstrato, as sensações.

⁷⁴ The mirror, I suppose, was at the heart of it. It was full length. He would stand before it naked, and study himself slyly. There was a certain ridiculousness about the human body which he could not accept in himself. He loved to mock the body in the mirror, mock it obliquely like a child who fears adult retaliation (MARECHERA, 2009, p.117).

⁷⁵ “And then the mirror settled deep in his mind and things became rather ominous” (MARECHERA, 2009, p.117).

⁷⁶ “The whitewashed barrack-like houses squatted gloomily on both sides of gravel street” (MARECHERA, 2009, p.117).

Quando o personagem protagonista chega à casa 191, é dessa forma que o irmão de Margaret, namorada do protagonista, é descrito: “Frank atendeu a porta. O rosto pequeno e bruscamente angulado de Frank insinuava a existência de coisas putrefatas, mas doces. O garoto o achou um idiota – e agora gritou: ‘Margaret, estão te chamando’” (MARECHERA, 2009, p.117)⁷⁷.

Há nas descrições, ao longo do conto, algo de sensorial, que evoca nos leitores a sensação de reconhecimento. Margaret aparece e o narrador a descreve: “Ela era alta e macia e cheirava a coisas boas da chuva – pequenos punhados de folhas germinadas e o aroma inebriante de uma velha época de ouro. Mas ela era delicada, como um tabu que alguém reluta em nomear” (MARECHERA, 2009, p.117)⁷⁸. Através dessa descrição sabemos que Margaret é alta, no entanto, todo o restante da descrição é sensorial e provoca em nós, leitores, o reconhecimento de componentes da natureza, como o cheiro da chuva. Aliás, a chuva permeia a maior parte da narrativa, ora como água que purifica e livra de medos as personagens, ora marca a tensão entre as personagens. Veremos exemplos adiante.

Apesar da delicadeza e suavidade de Margaret, ela está infeliz. Ela se preocupa com o espelho do namorado, gostaria de quebrá-lo, para trazer de volta as linhas suaves do rosto dele. A avó grita por Margaret, pedindo-lhe para entrar com o visitante, Margaret diz que eles já estão de saída e a avó grita um escárnio conhecido: “prostituta”. Os dois correm em direção à chuva e, nesse momento, há uma mistura de várias imagens conhecidas, usadas aqui para evocar a essência primária do indivíduo. Ao correr pela chuva, eles se esquivam de uma macieira que estava no quintal como um símbolo, o Jardim do Éden. “A chuva cai na cabeça dos personagens de maneira gentil mas avassaladora” (MARECHERA, 2009, p.118). Margaret dava risadas que os aquecia, e o narrador descreve a chuva como gotas da água de Deus. Fora do segredo de cada um deles, o narrador descreve como a chuva trouxe folhas de uma vida digna de ser vivida. Mas, com ela, também vieram as imagens deslumbrantes do espelho que não seria quebrado (MARECHERA, 2009, p.118). A chuva aqui liberta-os das adversidades, eles retomam uma inocência e leveza características de crianças, dão risadas. Margaret esquece a miséria e sordidez que envolvia sua existência, enquanto o protagonista

⁷⁷ Frank answered the door. Frank’s small, sharply angled face hinted at the existence of things tainted but sweet. The boy thought him a fool-and now shouted: ‘Margaret you’re wanted.’ (MARECHERA, 2009, p.117).

⁷⁸ “She was tall and soft and smelled of the good things of the rain- little fists of budding leaves and the heady scent of an old golden time. But she was delicate, like a taboo which one is reluctant to name.” (MARECHERA, 2009, p.117).

esquece a imagem ameaçadora do macaco no espelho, até que eles retomam seus medos. Nesse ponto, o narrador onisciente neutro deixa de contar as ações imediatas do casal e inteira-nos de fatos passados.

O narrador conta-nos que naquele verão eles tinham ido nadar no rio. Os deuses do rio tinham sido generosos e Margaret tinha sentido suas bênçãos tremendo sobre sua pele, enquanto ela surgia e sacudia a água cristalina de seus olhos brilhantes. Sabemos que, com grande violência, os dois haviam se fundido um ao outro, ali na nascente daquele rio (MARECHERA, 2009, p.118). Eles haviam temido ser pegos e, no silêncio um do outro, ela não viu nele nada além do gelado espelho, um grande vazio da mente que possibilitou ver-se a si mesma nele e perceber que não havia nada do outro lado: “a pior das mortes, e então trabalho, trabalho” (MARECHERA, 2009, p.119). Ela pôde se ver, já que a imagem refletida revelou seus pecados mais íntimos. No trecho seguinte, o narrador revela-nos o que de obscuro Margaret acreditava carregar dentro de si.

Ela trabalhava como babá para uma senhora Hendriks que era gorda e tinha uma voz suave e suspeitava dela por numerosos, mas vagos pecados. Pecado. Seu primeiro pecado foi com ele atrás de uma cerca-viva. Ela tinha olhado para cima, por sobre os ombros dele, e observou o grande silêncio da fatia da lua grande e redonda e reluzindo branca. Ela não tinha se perguntado sobre o que estava por trás de tudo. Desse outro lado. Seu rosto, tão perto do dela, era completamente estranho. Incrível. E ela se perguntou o que estava nele que estava tocando seus lábios. E suas lágrimas friamente caíram dos seus olhos. Queimando. Ele as lambeu de suas bochechas, e a dor disso manchou os olhos dele como uma criança punindo-se por alguma erro. Era ela a punição para o macaco no espelho? (MARECHERA, 2009, p.119)⁷⁹

Margaret era acusada constantemente pela senhora Hendriks. Apesar dela sempre a acusar de pecados numerosos, eles eram descritos como “pecados vagos”. O primeiro pecado, que ela parece assumir como tal, foi sua (o que parece ser) primeira relação sexual com o personagem-protagonista. Durante o ato sexual, ela olha além dos ombros dele, vê a lua e percebe como nunca havia pensado sobre o que há na imensidão do universo. Lágrimas escorem do seu rosto friamente, lágrimas que queimam. Essas

⁷⁹ She worked as a nanny to a Mrs. Hendriks who was fat and soft-voiced and suspected her of numerous but vague sins. Sin. Her first sin was with him behind a hedge. She had stared upwards over his shoulder and watched the great silence slice of moon big and round and gleaming white. She had not wondered what lay behind it all. On that other side. His face, so close to hers, was utterly strange. Incredible. And she wondered what it was in him that was touching her lips. And the tears coldly stung out of her eyes. Burning. He licked them from her cheeks, and the pain of it stained his eyes like a child punishing itself for some short-coming. Was she the punishment for the ape in the mirror? (MARECHERA, 2009, p.119).

parecem surgir da sua reflexão sobre o que pode haver além da lua e estrelas, e essa afirmação é comprovada mais adiante quando o narrador diz ter o casal falado da “Ilusão de ir a algum lugar” (MARECHERA, 2009, p.119), ilusão presente durante toda a infância dos personagens. A concepção de pecado, presente no excerto referido anteriormente, leva-nos a propor um entendimento da pergunta no final da citação: “Era ela a punição para o macaco no espelho?” (MARECHERA, 2009, p.119). Margaret, assim como o protagonista, se considerava impura quando olhava para sua própria imagem no espelho, a pergunta questiona se a “impureza” dela era uma punição para o macaco no espelho, quer dizer, para seu namorado.

O narrador, na continuidade de seu relato, descreve então a chegada do trem e como rapidamente eles tinham recolhido suas coisas. No caminho, eles observam as luzes da rua que brilham como guardiões da esterilidade obsessiva da cidade. Tinha sido no trem lotado, quente e sonolento, e eles tinham falado interminavelmente da alma do país, o quão doloroso e adorável e, ao mesmo tempo, chato que tudo tinha sido, o país havia sido jogado na sombra de Deus. (MARECHERA, 2009, p.119). Um país que, depois de sua independência, buscava sua própria identidade. A vida urbana, intensificada com o fato de o país estar desassistido gera nos personagens uma esterilidade obsessiva, que produz nos indivíduos o não reconhecimento de sua própria imagem, o sentimento de estarem presos a um vazio inexorável. A ilusão de poder escapar dessa atmosfera fez esses jovens felizes durante a infância. Todavia, com a maturidade, o grande sentimento de vazio havia-os transformado, e é exatamente esse vazio que dava espaço para o macaco no espelho.

Primeiro, o narrador conta-nos como o personagem começou a se lembrar dos rostos, mas que era incapaz de nomeá-los, e, quando um nome finalmente vinha à sua mente ele invariavelmente esquecia o rosto a que o nome pertencia. O que mais o amedrontava, contudo, era o fato de ele nunca ser capaz de reconhecer sua própria face, especialmente após um encontro com o macaco no espelho (MARECHERA, 2009, p.120). A situação ficava cada vez pior “e o macaco, sabendo do seu poder sobre ele, gradualmente fez os encontros mais sórdidos e insuportáveis” (MARECHERA, 2009, p.120). Ele começou a se esquecer das coisas.

No início era uma questão de perder algumas horas. Mas ele começou a perder dias inteiros. E quando ele saía dessas páginas em branco era sem ao menos se lembrar de onde ele tinha estado ou o que ele tinha feito- mas invariavelmente ele nem saberia que tinha estado em um *blackout*. O primeiro instante que ele se deu conta

que alguma coisa estava errada foi quando ele acordou de um sono profundo e se encontrou ainda todo vestido e todo coberto com fuligem- da cabeça ao dedo do pé, fuligem. Seus joelhos e dedos estavam machucados- sua bochecha direita coberta de sangue. E havia um saco vermelho no meio da sala e estava cheio de cartões de natal obscenos. A princípio ele podia fazer nada de tudo isso. (MARECHERA, 2009, p.120)⁸⁰

Nesse trecho, o personagem protagonista percebe, pela primeira vez, que tem sofrido apagões. O macaco no espelho, sabendo da sua força sobre ele, começou a dominá-lo por completo, por algumas horas ou até dias. Durante esses *blackouts*, a sórdida imagem do espelho não só mostrava ao personagem seu retrato distorcido, mas, o anulava, fazendo com que o personagem deixasse de existir. A nós leitores não é mostrado o que o rapaz faz durante os apagões. Como se estivéssemos no escuro, como o personagem, sabemos apenas de suas condições quando ele retoma a consciência, vestido, coberto de fuligem, com joelhos e dedos machucados, rosto coberto de sangue. A referência, finalizada com o saco vermelho cheio de cartões obscenos de Natal, leva-nos à lenda de Natal em que Papai Noel entra pela chaminé – isso justificaria o fato de o personagem estar coberto de fuligem. Descrita pelo narrador como igualmente perturbadora, mas no entanto menos dolorida, a segunda vez que o personagem acordou do apagão nos leva ainda mais longe:

Ele acordou para descobrir que tinha se pintado com cal e que estava usando uma peruca europeia. Levou horas para ele se livrar da pintura e por dias mais tarde ele fedia nada além. Isso o deixou mais do que desconfortável: algo estava definitivamente ficando fora de controle. O macaco no espelho parecia animado; excitável; parecia estar depositando uma enorme mas secreta piada para gastar. Sua tristeza aprofundou-se. Ele estava realmente preocupado que embora definitivamente alguma coisa estivesse acontecendo ele não podia sentir nada; ele não estava doente, nunca tinha tido pesadelos nunca tinha tido um colapso nervoso. Na verdade sentia-se novo, como vinho novo, saudável e extremamente apto. (MARECHERA, 2009, p.120-121)⁸¹

⁸⁰ At first it was a matter of losing a few hours. But he began to miss out whole days. And when he came out of those blank pages it would be without the faintest recollection of where he had been or what he had done- but invariably he would not even know that he had been in a blackout. The first instance he became aware of something going wrong was when he woke out of a deep sleep to find himself still fully dressed and covered all over with soot- from head to toe, soot. And his knees and knuckles were bruised- his right cheek caked with blood. And there was a red bag in the middle of the room and it was full of obscene Christmas cards. At first he could make nothing of it all (MARECHERA, 2009, p.120).

⁸¹ He woke up to find that he had painted himself with whitewash and was wearing a European wig. It took him hours to get rid of the paint and for days afterwards he reeked of nothing else. It made him more than uneasy: something was definitely getting out of hand. The ape in the mirror seemed excited; excitable; it seemed to be treasuring a huge but secret joke at his expense. His gloom deepened. He was really worried that though definitely something was going on he could himself feel nothing at all; he was not sick, had never had nightmares had never had a nervous breakdown. In fact felt new, like new wine, healthy and supremely fit (MARECHERA, 2009, p.120-121).

Imaginemos a cena: nessa segunda tomada de consciência, o protagonista, que é negro, acorda pintado de cal e usando uma peruca europeia. Tanto na primeira vez como na segunda em que ele acordou, o macaco no espelho o transformou em algo que ele não era, estabelecendo, nas duas situações, respectivamente, a tentativa de caçar da cultura imposta e de se enquadrar na cultura do colonizador, a europeia. O próprio narrador nos diz que a segunda foi igualmente constrangedora, contudo, menos dolorida, levando-nos à conclusão de que a experiência de ridicularizar a cultura europeia ou do colonizador tenha sido uma experiência pior. Essa afirmação encontra sua justificação quando, na citação acima, o rapaz se preocupa com o fato de, apesar de perceber que algo está errado, notar como se sente novo, saudável e extremamente capaz.

Não há, no conto “Burning in the Rain”, uma inferência direta de que o conto se passe em Harare, capital do Zimbábue. Entretanto, pela atmosfera social construída ao longo do conto, pode-se afirmar que os fatos ocorrem debaixo de um regime de colonização⁸². Doravante, mais especificadamente no Capítulo 3 desta dissertação, nos deteremos nos efeitos dessa complexa relação entre o colonizador e o colonizado. Até aqui, cabe-nos perceber como toda a obra de Dambudzo Marechera é permeada por essas relações menos ou mais conflituosas entre negros e brancos, o que, no conto “Burning in the Rain”, realiza-se no conflito entre o jovem negro e a imagem do macaco no espelho. Trata-se, sem sombra de dúvida, do problema ocasionado pela existência de identidades em conflito: de um lado, quem se vê no espelho, do outro, a imagem refletida – como o nativo zimbabuense é (seria/poderia ser) e como ele poderia *ser* (o macaco no espelho), de acordo com a imagem construída pelo colonizador. O homem negro zimbabuense diante do espelho é um, sua imagem refletida no espelho é outra. O

⁸² Algumas vezes, a leitura de um conto, por parte do leitor, sugere que, por ser o autor e escritor de um determinado lugar, país ou nação, ele escrever sobre a realidade desse lugar que ele, supostamente, conhece tão bem. Seria, então, completamente razoável supor que, mesmo sem índices de tempo e lugar geográfico e político, as ações do conto têm lugar no Zimbábue. Embora não haja sustentação para isso, poderíamos também aventar a hipótese, a partir do que também conhecemos sobre Marechera e suas ideias sobre nacionalismo, realismo literário e outras questões relacionadas, que, com exceção da novela “The House of Hunger”, que sabemos se passar no Zimbábue, parece-nos que no conto a quase falta constante de nomes próprios para os protagonistas e a falta de referências ao lugar onde e de onde eles falam poderia indicar uma tentativa de universalização desses personagens negros, como se o narrador nos estivesse dizendo que eles estão em todo o lugar e podem ser qualquer jovem negro do mundo. Não é por esse viés, no entanto, que estamos analisando o conto.

mero fato de ser referenciada como “o macaco no espelho”, essa imagem refletida é uma construção do *outro*, do dominador e colonizador. Todo o conflito do conto se resume, aqui, no embate entre essas duas perspectivas, a do dominado que busca sua identidade livre e distante do dominador e colonizador, e a imagem que esse mesmo dominador e colonizador quer (e consegue) lhe impor.

Albert Memmi, em sua obra *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador* (1977) nos apresenta como o colonizador retrata o sujeito colonizado, considerando-o como um preguiçoso e, principalmente, um débil, necessitando assim da proteção daqueles considerados aptos para exercerem o poder. Essa condição sugere que os próprios colonizados se achem incapazes de se autodirigir, a ponto de realmente quererem que os colonizadores exerçam as funções de dirigentes. Mas o fato é que não existe entre os colonizados a tradição de governar (a não ser previamente à chegada do branco colonizador e dominador, de forma que o colonizador a vê como ineficiente, ineficaz, não “civilizada”, por não ser branca, europeia e cristã), pois são afastados do poder e, portanto, não se interessam pelo que são durante todo o tempo que são tolhidos em sua liberdade e impossibilitados de fazer o que quer que seja.

O colonizado, de acordo com Memmi, e ainda sob o ponto de vista do colonizador, é retratado ao mesmo tempo como mau, preguiçoso e retardado, não sendo reservado a ele o direito a qualquer adjetivo que o qualifique como ao menos parcialmente bom, ou seja, o colonizado poderia ser preguiçoso, mas poderia ter outras qualidades, mas nessa situação lhe é negado o direito de ser e/ou possuir algum traço positivo em sua personalidade. Outro processo imposto pelo colonizador é a despersonalização do colonizado, que acontece com a coletivização desses indivíduos por meio do colonizador. Eles não são vistos como indivíduos, são vislumbrados a partir de um corpo coletivo, o ser não é considerado em sua particularidade ou individualidade, mas se perde na massa coletiva de colonizados.

Nessa perspectiva, o colonizado é quase um não-humano, tendendo a se tornar rapidamente um objeto: “No limite, ambição suprema do colonizador, ele deveria passar a existir apenas em função das necessidades do colonizador, isto é, transformar-se em colonizado puro” (MEMMI, 2007, p.124). O colonizador precisa de objetividade e legitimidade, e, para que esta seja completa, é necessário que o colonizado se aceite como tal. Como lhe é negado o direito de liberdade de escolha, o colonizado, por vezes, salvo as resistências, não dispõe de outra saída e acaba aceitando a imagem que o

colonizador faz ou constrói dele, contribuindo ainda mais para legitimar o retrato que o colonizado faz de si mesmo. Nesse sentido, há a adesão do colonizado à colonização (MEMMI, 2007, p.123), mas um processo de imposição de uma imagem que não é a dele, do colonizado (como ele se vê) mas aquela criada e imposta pelo colonizador.

No conto, podemos perceber os efeitos dessa tentativa do colonizador de retratar o sujeito colonizado como inferior, débil e preguiçoso. Lembremo-nos como o rapaz se olha no espelho e vê um monstro, ou ainda como Margaret é acusada pelo patrão de ser pecadora e como sua avó a chama de prostituta. Os dois personagens têm vergonha do que são, mas sabemos que não nasceram assim, na verdade não são assim, o próprio narrador afirma como eles eram felizes quando crianças, “Ele tinha sido feliz, insuportavelmente feliz quando criança” (MARECHERA, 2009, p.119)⁸³. Outro ponto, elucidado por Albert Memmi, nessa relação do retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador, é a ideia incutida no colonizado sobre sua incapacidade de se autodirigir e governar, a fim de legitimar o domínio. No conto, esse aspecto é apresentado quando, gradativamente, o macaco no espelho percebe o seu poder sobre o jovem rapaz e passa a dominá-lo, a ponto de ele ter apagões, quando não tem controle de seus atos e do seu próprio corpo.

Memmi ainda chama nossa atenção para o fato de os indivíduos colonizados não serem vistos como indivíduos, por serem vislumbrados a partir de um corpo coletivo, não sendo considerados em sua particularidade ou individualidade, como já dissemos. No conto, o narrador quebra essa tentativa de despersonalização ao decidir narrar a história desse casal jovem negro: apesar de não dar nome ao personagem protagonista, Margaret e seu irmão ganham características físicas e nomes que os qualificam e os distinguem dentro desse corpo coletivo. O grande conflito, dentro da narrativa, está em reconhecer ou não a imagem que o colonizador constrói do colonizado. Segundo Memmi, como é negado ao colonizado o direito à liberdade de escolha – é preciso salientar aqui que, do ponto de vista de Memmi, não há outra alternativa para o colonizado a não ser aceitar o retrato de si feito pelo colonizador. Essa afirmação é contrária a de Fanon (1979) como veremos mais detalhadamente no terceiro capítulo – o colonizado não tem outra saída a não ser aceitar a imagem que o colonizador faz dele e permitir-se ser dominado, contribuindo ainda mais para a legitimação desse retrato. Nesse sentido, haveria (suprema contradição, poder-se-ia dizer) a adesão do colonizado à colonização. Vejamos como esta situação se dá no conto analisado.

⁸³ “He had been happy, unbearably happy as a child” (MARECHERA, 2009, p.119).

Os apagões do personagem protagonista continuam a acontecer, ele acorda com seu quarto todo revirado, em que a única coisa não tocada era o espelho (MARECHERA, 2009, p.121). Tudo havia sido rasgado e esmagado. O quarto exalava fezes humanas, havia um monte delas por todos os cantos. Por isso o personagem protagonista geme em seu sofrimento. O narrador conta-nos que ele levou seis dias para limpar tudo e no sétimo descansou⁸⁴. Ele descansava em uma poltrona quando alguém bate na porta, era Margaret. Ela sente o cheiro do quarto, algo podre e doce ao mesmo tempo. Ela pergunta para ele o que seria aquilo. O narrador diz-nos que, pela primeira vez, ele conta-lhe mentiras. Ela parece notar, “ela sabia que era o espelho que falava com ela. E ela não podia aguentar aquilo” (MARECHERA, 2009, p.121)⁸⁵. Margaret pega um garrafa sobre a mesa e joga no espelho, mas o espelho não se quebra, ele apenas estremece em mil lentes que refletem o seu ser. Ele ri amargamente, pela primeira vez o casal tem uma discussão. Volta a chover e o narrador conta-nos que as casas e a rua parecem ter mudado, adotando um tom levemente ameaçador e perverso. O tamborilar da chuva soa como a comoção de seis milhões de pessoas fugindo de uma catástrofe mundial e, tremendo por causa desse som, eles se apertam em um abraço.

Como já afirmamos anteriormente, as narrativas de Dambudzo Marechera não costumam apresentar um enredo cronológico que chega em um final conclusivo e fechado, típico de uma narrativa realista. Pudemos notar essa recorrência tanto na novela “The House of Hunger”, que acaba em um ciclo intermitente de fluxo de consciência, quanto em “The Transformation of Harry”, em que a narrativa não conclui nem a conversa que os amigos estavam tendo no bar, nem tampouco se a “transformação de Harry” aconteceu de fato. Assim também, em “Burning in the Rain” não há uma conclusão esperada ou que se possa imaginar previamente. Não sabemos se houve ou não a adesão do colonizado à colonização, se a imagem do macaco no espelho conseguiu dominá-lo. Entretanto, a verossimilhança não foi quebrada, se pensarmos que mesmo se Margaret tenha tentado quebrar o espelho, ele ainda refletiu sua imagem. Afinal, não há uma solução simplificada na relação entre colonizador e colonizado.

Assim, ao longo desse capítulo, procuramos mostrar como a representação da realidade acontece nos contos “The Transformation of Harry” e “Burning in the Rain”, mostrando como a escolha do foco narrativo contribuiu para a criação da atmosfera

⁸⁴ Essa é uma das várias inferências bíblicas usadas pelo narrador no conto. Consideramos tratar-se de uma mera simbologia, no entanto irônica – Marechera quer aproximar a vida desse personagem sem nome daquela do Deus criador branco, cristão e europeu, pois seu personagem é isso, uma redução irônica de uma figura mitológica cristã muito importante para o colonizador e dominador.

⁸⁵ “She knew it was the mirror talking with her. And she could not stand it” (MARECHERA, 2009, p.121).

mimética. Em “Burning in the Rain”, a escolha de um narrador com uma onisciência neutra ‘externa’ contribuiu para que personagens quaisquer da vida cotidiana, dois jovens negros apaixonados, tivessem suas vidas representadas contribuindo assim, contra a tentativa de despersonalização deles mesmos. O narrador limita-se a contar o que vê, não tendo acesso à mente dos personagens e não tecendo comentários sobre eles, evidenciando assim sua intenção de apenas contar sobre esses personagens e seus conflitos, tirando-os do anonimato completo.

O que até aqui se discutiu nesta dissertação foi e tem sido analisar o processo de construção da representação da realidade no livro *The House of Hunger* (2009). Sabe-se que toda a obra de Marechera é permeada por conflitos entre brancos e negros e suas respectivas tentativas de imposição de identidades (mas também negros entre si) – e a forma como o colonizador quer se impor e o modo como o colonizado reage à dominação. É ainda latente na obra de Marechera os conflitos entre a cultura do colonizador e a do colonizado. Ignorarmos tal discussão seria um erro. Assim, no capítulo terceiro dessa dissertação, analisaremos o conto “Black Skin What Mask” à luz das teorias pós-coloniais, visto que o próprio título do conto é uma paráfrase do título do livro de Frantz Fanon, *Pele negras, mascaras brancas*, publicado pela primeira vez em 1952.

Capítulo 3: A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE PÓS-COLONIAL NO CONTO “BLACK SKIN WHAT MASK”

Em busca do meu povo verdadeiro. Sim, do meu povo verdadeiro. Mas sempre que eu fui eu não encontrei pessoas,

mas caricaturas de pessoas que insistiam em ser levadas a sério como pessoas. Talvez eu estivesse no planeta errado.
Na pele errada.
Às vezes.
Às vezes todo o tempo. Você sabe. Na pele errada.
Essa pele negra.

MARECHERA, *Black Sunlight*, 1980⁸⁶

Nesse capítulo terceiro analisaremos o conto “Black Skin What Mask”, que se encontra incluído, assim como os demais contos e a novela estudados nesta dissertação, no livro *The House of Hunger*, de Dambudzo Marechera. O título do conto, que pode ser traduzido para a língua Portuguesa como “pele negra qual máscara”, parece ser uma pergunta para a qual não se espera uma resposta. A palavra *what*, que em inglês, define a frase ou sentença em que se encontra uma interrogativa, denota aqui um questionamento, ainda que a frase não seja acompanhada do ponto de interrogação. Assim, mesmo sem essa marca distintiva, o título produz o efeito de indagar o que esta pele negra esconderia ou quais máscaras o dominador-colonizador ainda exigiria do dominado-colonizado, para adequá-lo ao seu domínio e controle. Ao longo da leitura do conto, percebe-se, de maneira notória, como veremos no decorrer desse capítulo, de que forma Dambudzo Marechera mobiliza e utiliza a obra *Pele negra, máscaras brancas* (2008), publicada pela primeira vez por Frantz Fanon, em 1952. O próprio escritor, em uma palestra em Harare, em 1986, declara “como poderia a África escrever como se aquele francês negro, Franz Fanon, nunca tivesse existido”, dizendo se referir especificadamente ao livro *Pele negra, máscaras brancas* (VEIT-WILD, 2004, p.363).

No conto “Black Skin What Mask”, a situação colonial e a representação da realidade, objeto desse estudo, perpassam este capítulo, na medida em que compreendemos a condição humana como algo intrinsecamente histórico. Essa configuração, abordada por Erich Auerbach (2013), entende o processo mimético como algo que se altera ao longo do tempo, e o esforço da análise consiste em revelar essa historicidade e, em mesma medida, revelar a condição humana tal como se apresenta neste lugar de onde Dambudzo Marechera fala. Na medida em que exploramos a narrativa, avistamos personagens em situações determinadas, enxergando a si mesmas e formulando a visão que essas personagens têm de suas próprias situações e do mundo

⁸⁶ In search of my true people. Yes, in search of my true people. But whenever I went I did not find people but caricatures of people who insisted on being taken seriously as people. Perhaps I was on the wrong planet. In the wrong skin. Sometimes. And sometimes all the time. You know. In the wrong skin. This black skin (MARECHERA, *Black Sunlight*, 1980).

em que vivem. A representação da realidade é exposta na própria conjuntura do texto literário, ou seja, o conto expõe uma realidade intrínseca e interna à obra, convertida em linguagem e estilo, que resulta em revelar o modo como os personagens veem a si mesmos e a seu mundo. Envolto por um arsenal de complexos produzidos no cerne da situação colonial, eles traçam uma relação de alteridade, ao mesmo tempo em que lutam para entrar na dialética do eu e do outro, como ficará claro ao longo do capítulo.

Assim, para as discussões sobre a construção da identidade pós-colonial são convocados os estudos de Franz Fanon com suas obras *Os condenados da terra* (1979) e *Pele negra, máscaras brancas* (2008), e Homi K. Bhabha com sua obra *O local da cultura* (1998). Como dito anteriormente, apesar de Marechera negar por diferentes vezes e maneiras “escrever como um escritor africano” ou ainda se limitar a esse lugar. Ele descreve em seus contos situações de pobreza, lutas internas e externas da população negra que situam sua literatura em um lugar: o Zimbábue e os homens de cor, os negros nativos deste lugar, que fazem parte dele. A própria história do país é fortemente marcada por lutas não só de libertação mas também de interesses entre “brancos” de um lado e “negros” no outro pelo domínio e exploração do lugar. Nessas terras na África, que eram parte do projeto econômico britânico de unir a então Niassalândia, atual Maláui, e as Rodésias do Norte (Zâmbia) e do Sul (Zimbábue) como partes constituintes da África Central Britânica, o Zimbábue foi o último dos países a conquistar sua independência, o que acentuou sobremaneira a questão racial no país. A luta pela independência foi, no Zimbábue, marcada por um alto grau de discriminação racial em relação aos negros (HERNANDEZ, 2005, p.242-243). Dessa maneira, diante do mundo arranjado pelo colonialista britânico, os povos autóctones lidam, a todo o momento, com um mundo hostil, pesado, agressivo, que rechaça com todas as suas asperezas a massa colonizada e provoca tensão no colonizado, que adiante busca sua descolonização.

“Sendo a descolonização sempre um fenômeno violento” (FANON, 1979, p.25), ela se propõe a mudar a ordem do mundo e instaurar uma desordem absoluta. Constitui-se por ser o encontro de duas forças congenitamente antagônicas, que extraem sua originalidade e que alimentam a situação colonial. O colono e o colonizado são velhos conhecidos e o homem negro é sempre envolto por uma relação de alteridade, é o colono que fez e continua a fazer o colonizado. Assim, entender essas relações dentro

do mundo colonial, seu arranjo e configuração geográfica nos permitirá tecer uma análise sobre o conflito presente no conto “Black Skin What Mask”.

Sendo anterior à obra *Pele negra, mascaras brancas* (2008), *Os condenados da terra* (1979), é outro livro de Frantz Fanon, em que se desmonta os mecanismos de alienação, conceito desenvolvido em filosofia desde Hegel até Marx, e nos convida a uma compreensão da gênese da violência colonial e a apresentação desse mundo colonizado e cindido em dois. O mundo colonial é definido, em *Os condenados da terra* (1979), como um mundo dividido em compartimentos, geograficamente delimitado entre a zona dos colonos, sólida, saciada, repleta de boas coisas, e a do colonizado, faminta, afastada e sem intervalos. Diante desse quadro, o filósofo e ensaísta francês define o olhar do colonizado como sendo um olhar de luxúria e de sonhos de posse (FANON, 1979, p.29), sonhos estes de sentar-se à mesa do colono, deitar-se no leito do colono, com a mulher deste se possível. Não há, segundo Fanon, nenhum colonizado que não tenha sonhado ao menos uma vez por dia em se instalar no lugar do colono, e este sabe disto. A exploração colonial apoia-se na afirmação desenfreada de uma singularidade admitida como absoluta, e sendo o mundo colonial maniqueísta, a sociedade colonizadora não só descreve a sociedade colonizada como sem valores, mas ainda, a desumaniza. A linguagem do colono, quando fala do colonizado, é uma linguagem zoológica, que recorre constantemente ao bestiário, que, segundo Fanon, só dá por findo o seu trabalho de despersonalização do colonizado quando esse reconhece em voz alta e inteligível a supremacia dos valores brancos. O colonizado introjeta a dominação vivendo um complexo em que passa a negar-se como negro, a fim de se pretender um “negro-branco”. Mais à frente, poderemos ver esse processo de deslocamento personificado no personagem protagonista do conto “Black Skin What Mask”, um personagem que exalta o sotaque, o cheiro, a pele e a maneira de se vestir do colonizador, sonhando em se instalar em seu lugar ou, ao menos, ser merecedor de ocupar esse lugar junto ao colonizador, situação essa que o coloca em um estado permanente de tensão.

Frantz Fanon ainda continua a dismantelar os mecanismos de alienação ao afirmar que, apesar de o colonizado estar preso nas malhas apertadas do colonialismo, ele vive uma pseudopetrificação (FANON, 1979, p.40). Ao ser bestializado pelo vocabulário colonial, sabe que não é um animal. No período de descolonização, a massa colonizada zomba dos valores antes impostos, insulta-os, vomita-os. O colonizado descobre-se igual ao seu colono, descobre que a pele do colono não vale mais do que a pele de um nativo.

Essa descoberta, segundo o ensaísta francês, introduz um abalo essencial no mundo. Se com efeito a vida do colono e do colonizado têm o mesmo peso, o olhar do colonizador não mais o fulmina nem imobiliza. A cultura do opressor, antes assimilada, já não o intimida e o colonizado já está pronto para preparar emboscadas contra o colonizador, fazendo do exercício de violência seu projeto de libertação, trazendo à tona seu descontentamento antes encoberto. Segundo Fanon, o homem colonizado liberta-se na e pela violência, sendo que esta práxis ilumina o agente porque lhe indica os meios e o fim (FANON, 1979, p.66).

Em *Os condenados da terra* (1979), a violência é considerada o sustentáculo da situação colonial. O processo de colonização já a contém no seu cerne uma vez que é pela violência que o colonizador conquista a terra e domina os colonizados, à custa de baionetas e canhões, ou seja, pela própria imposição da violência que, mesmo após a violenta conquista do território e do colonizado, o colono continua a fazer uso de armas como instrumento mais direto da dominação. Conforme aponta Fanon, o principal e legítimo interlocutor do sistema colonial é o soldado e o policial, que instalam uma plena opressão. O sistema colonial se nutre da exploração e da violência para se manter, já que, toda vez que o colonizado se manifesta contra a colonização, o colonizador o ‘aconselha’ com coronhadas. As igrejas de denominação cristã (católica, anglicana, luterana e outras) também exercem o mesmo poder uma vez que “Não chama[m] o homem colonizado para a via de Deus mas para a via do Branco, a via do patrão, a via do opressor” (FANON, 1979, p.31), sempre pregando a submissão e conformismo. Assim, a compreensão de que o colonialismo é o regime da opressão é significativo para entendermos o modo como Frantz Fanon define o mundo colonial, já que, para ele, este regime de opressão e da violência existe para sustentar um mundo de interdições, um mundo compartimentado entre o homem branco e o homem negro. Dessa forma, a possibilidade de uma descolonização e independência da colônia é algo que aterroriza o colono e, por esta razão, ele não poderia aceitar tal processo. Nesse sentido, a descolonização não pode ser “amigável” e a isso se deve a postura de Fanon ao defender que a violência é invariavelmente a via para que a descolonização aconteça, o que ele chama de “desordem absoluta”. No entanto, ao voltarmos o olhar para o conto a ser analisado aqui, o personagem protagonista, que não tem seu nome mencionado ao longo da narrativa, não rompe as etapas definidas por Frantz Fanon na obra *Os condenados da terra* (1979), rumo à descolonização. Na verdade, indiscutivelmente, o conto expõe uma crise de identidade, uma luta entre o “Eu” e o

“Outro”, através da qual o colonizado procura muito mais tornar-se igual ao colonizador, pois ele aceita o convite do colonizador a integrar-se à sua identidade: “Você é diferente, você é um de *nós*” (BHABHA, 1998, p.76). Mas tal convite é enganador, pois a diferença que o colonizador afirma existir no colonizado refere-se apenas a um aspecto externo, de atitudes (não se rebelar contra o colonizador, não fazer-lhe oposição, e assim por diante), pois a cor da pele do colonizado jamais apagará a diferença étnica: no fundo eles serão sempre ‘diferentes’, o colonizado nunca tornando-se um colonizador.

Homi Bhabha, teórico, crítico literário pós-colonial, traz em sua obra *O local da Cultura* (1998), uma discussão relevante sobre o modo como a desfiguração das identidades traria um momento novo da experiência humana, em que a desfiguração das identidades fixas da modernidade – classe, gênero, raça, etc. – estaria deslocando a questão da cultura para um espaço projetivo do “além” (BHABHA, 1998, p.27), não sendo o “além” nem um novo horizonte, nem um abandono do passado, mas um momento de trânsito ou de transição. Bhabha interroga a identidade baseado nas ideias de Fanon, que afirma ser o sujeito colonial sempre sobredeterminado de fora (FANON, 2008, p.116). Com essa afirmação, ele expõe conceitos sólidos da adaptação da identidade cultural como forma de comunicação entre os diversos contextos; em outras palavras, o autor afirma que não há identidade única e sim um hibridismo cultural. Este “entrelugar” permitiria que colonizados vislumbassem as histórias nacionais, a cultura do outro e, paralelamente, esse “terceiro espaço”⁸⁷, criando a possibilidade de se evitar a política da polaridade e fazer emergir como os outros de nós mesmos.

Ao tecer suas argumentações sobre a identidade colonial, Homi Bhabha vivencia a noção de divisão de Fanon, e considera ser o teórico francês (da Martinica) o formulador das ideias sobre a verdade transgressiva e transicional, exaltando suas obras por serem originais e perturbadoras, além de historicizarem a experiência colonial. Bhabha retoma as considerações de Fanon sobre as formas de alienação e agressão psíquica e social e admite como verdadeira sua ideia da “constelação de delírio”, que medeia às relações sociais de seus sujeitos: o negro sendo escravizado por sua

⁸⁷ Homi Bhabha considera Frantz Fanon um antecipador de suas ideias no âmbito da crítica cultural. Fanon, em suas obras, compreende o mundo colonizado como um mundo cindido – Eu/Outro ou Colonizador/ Colonizado – Focando veementemente nessa cisão, ele menciona os interstícios envoltos na situação colonial, no entanto, é Bhabha que retoma as discussões deste e nos fala sobre o “terceiro espaço”, onde a desfiguração das identidades, compreendidas como sendo sempre fluidas e transitórias, constituiriam o indivíduo e o colocariam em um espaço que produziria figuras complexas de diferença e de identidade diferente, ao que ele se refere através do termo francês *au-delà* – aqui e lá, de todos os lados – para captar muito bem a complexidade do problema (BHABHA, 1998, p.19).

inferioridade e o branco sendo escravizador por sua superioridade, o que faz com que ambos se comportam de acordo com uma orientação neurótica, revelando um delírio maniqueísta. A incerteza psíquica da relação colonial encontra seu fundamento na afirmação de transferência de Fanon: “O que é frequentemente chamado de alma negra é um artefato do homem branco” (FANON, 2008, p.30), e essa representação fendida torna-se o palco da divisão que atravessa tanto a pele negra quanto a pele branca, nesse processo da autoridade individual e social. Cabe aqui ainda mencionar a figura, dita bizarra por Bhabha, do desejo do sujeito à condição histórica do homem colonial.

No segundo capítulo de *O local da cultura* (1998), Homi Bhabha discute as três condições que estão subjacentes a uma compreensão do processo de identificação sobre a análise do desejo⁸⁸. A primeira diz que “Existir é ser chamado à existência em relação a uma alteridade, seu olhar ou *locus*” (BHABHA, 1998, p.75). Configura-se por se estender em direção ao objeto externo, ao lugar do Outro. O espaço fantasmagórico da posse constrói sua relação psíquica na fantasia e permite o sonho da inversão de papéis. A segunda, diz que o próprio lugar da identificação, a tensão da demanda e do desejo, é um espaço de cisão. Não é uma divisão precisa; “é uma imagem duplicadora, dissimulada do ser em pelo menos dois lugares ao mesmo tempo, que torna impossível e insaciável para o *évolué*⁸⁹ desvalorizado, aceitar o convite do colonizador à identidade” (BHABHA, 1998, p.76). O deslocamento do sujeito encontra aí a perturbadora distância entre o Eu colonizador e o Outro colonizado. Por último, Bhabha acentua a questão da identificação não ser nunca a afirmação de uma identidade pré-dada, “é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem” (BHABHA, 1998, p.76). Esse fenômeno de duplicação e deslocamento, afirma ele, seria a experiência pós-moderna por excelência, o impasse de aporia da consciência. Toda essa questão levantada por Homi Bhabha vai emergir de forma mais completa no decorrer deste capítulo, na medida em que a análise do conto nos apresenta seus dois personagens centrais: de um lado teremos um jovem negro que se recusa a se “enquadrar” no artifício do homem branco no corpo do homem negro e, do outro lado,

⁸⁸ Por desejo entende-se o sonho de inversão de papéis bem presente no seio da situação colonial discutido por Frantz Fanon em suas obras *Os condenados da terra* (1979) e *Pele negra, máscaras brancas* (2008), a troca de olhares entre o nativo e o colonizado, este desejo colonial que é sempre articulado em relação ao lugar do Outro.

⁸⁹ Literalmente significa “evoluído” ou “desenvolvido”, em sua significação histórica e ideológica é a expressão pela qual o colonialismo francês designou o nativo africano ou asiático que “evoluiu” sendo educado dentro da cultura francesa, assimilando os valores e padrões de comportamento Europeu e abandonando sua cultura tradicional.

um jovem negro que representa essa figura da alteridade colonial problematizada até aqui.

A discussão desse capítulo, a partir daqui, envolverá uma análise do conto “Black Skin What Mask” sob a luz da primeira obra de Frantz Fanon, *Pele negra, máscaras brancas* já mencionada (2008). A análise girará em torno tanto da própria conjuntura do texto literário, sua linguagem e estilo, tanto nas tensões que envolvem esses indivíduos e revelam o modo como esses sujeitos se veem e veem o mundo – é para tal que a obra de Fanon foi convocada. Nesta perspectiva, acreditamos mostrar como a representação da realidade neste conto emerge a partir da tensão presente entre esses sujeitos historicamente inseridos em um contexto.

Originalmente, *Pele negra, máscaras brancas* (2008) foi um ensaio redigido por Fanon como tese de conclusão do Curso de Medicina em Lyon, na França, em 1951. Trata-se de um estudo clínico, psico-filosófico acerca da dinâmica das relações entre brancos e negros no mundo contemporâneo, relações essas pautadas pelo racismo. As análises psicológicas feitas pelo teórico martinicano consistem em sócios diagnósticos, através dos quais se entende que a alienação do negro não é apenas uma questão individual, mas um fenômeno socialmente construído, que opera como importante mecanismo do colonialismo (FANON, 2008, p.29), ou seja, funciona como engrenagem de um sistema político capitalista, sendo o racismo também, para além dos domínios coloniais, um mecanismo de distribuição de privilégios em sociedades marcadas pela desigualdade. Já em sua introdução, ele evidencia que para uma verdadeira desalienação do negro era preciso, antes de tudo, entender que esse processo duplo de inferioridade do homem negro tinha suas raízes inicialmente econômicas e, em seguida, pela interiorização e epidermização dessa inferioridade pelo homem negro. Sua tese principal entende que “o branco está fechado em sua brancura. O negro em sua negrura” (FANON, 2008, p.27), formando o que ele chama de duplo narcisismo. Entre as fontes que o autor utiliza neste estudo estão laudos clínicos psiquiátricos, pesquisas de campo entre um público diverso das Antilhas e da França, assim como da Argélia, onde ele foi médico psiquiatra, obras literárias, cinematográficas e anúncios publicitários do mundo francófono. Todavia, o impacto de seus escritos, análises e discussões aplicam-se além do caso específico do sistema colonial na África, em particular, o francês na Argélia, elas são referência para os movimentos anticolonialistas e os estudos pós-coloniais. Partimos então para a análise proposta.

Fanon em sua introdução a *Pele negra, máscaras brancas* (2008), faz uma pergunta através da qual pretende tecer suas contestações. Diz ele: “Que quer o homem? Que quer o homem negro?” (FANON, 2008, p.26) Essa é, defendo aqui, a primeira analogia ao título do conto escrito por Dambudzo Marechera, “Black Skin What Mask”, sendo a pele negra o que mascara a situação ou cria o problema. Ambos os enunciados interpelam a dinâmica pele e homem à procura de respostas dentro dessa relação, enquanto o teórico martinicano desenvolve sua tese sobre a metafísica do homem negro, tentando descobrir as diferentes posições que o negro adota diante da ‘civilização’ branca (ou melhor seria entendermos ‘cultura’). Dambudzo Marechera tece, com seus personagens, a materialização dessa “aventura colonial”.

Minha pele sobrepõe uma milha em todas as multidões ao redor por aqui. Cada vez que saio eu a sinto enrijecer, endurecer, torturando-se. Ela só relaxa quando estou na sombra, quando estou sozinho, quando acordo cedo pela manhã, quando estou fazendo ações mecânicas e, estranhamente, quando estou com raiva. Mas ela é tímida e autoconsciente quando eu me sento na cadeira e começo a escrever. (MARECHERA, 2009, p.131)⁹⁰

A citação acima é o primeiro parágrafo do conto. No trecho, temos um narrador em primeira pessoa, que nos apresenta sua pele. Ela nos é apresentada como independente dele, dele apartada. O narrador a conhece intimamente, conta-nos como sua pele se comporta. A descrição feita assemelha-se à apresentada por Fanon no Capítulo 5 de seu livro, “A experiência vivida do negro”, em que descreve o que viveu na França, quando, então estudante, percebeu-se sobredeterminado de fora, de sua aparição, por sua pele negra estar lá, evidente e implacável: “Minha negrura era densa e indiscutível. Ela me atormentava, me perseguia, me perturbava, me exasperava” (FANON, 2008, p.109). Essa pele, incapaz de se esconder, ser escondida ou disfarçada, só relaxa quando está na sombra, tão escura quanto ela mesma. Essa pele, compreende muito bem o personagem no conto de Marechera, sente os olhares que a encaram como se apenas curiosos, talvez espantados pela negrura que a diferencia, provavelmente julgando-a também, pela mesma razão, e inferiorizando seu portador. Quando o personagem está sozinho, longe dos outros e daqueles olhares que pesavam (e sempre

⁹⁰ My skin sticks out a mile in all the crowds around here. Every time I go out I feel it tensing up, hardening, torturing itself. It only relaxes when I am in shadow, when I am alone, when I wake up early in the morning, when I am doing mechanical actions and strangely enough, when I am angry. But it is coy and self-conscious when I draw in my chair and begin to write (MARECHERA, 2009, p.131).

pesam) sobre sua negrura, quando ele acorda cedo e realiza ações mecânicas, ele assim o faz, estranhamente, como diz o narrador do conto, como se ainda com raiva, como se soubesse que nunca poderá se libertar do sistema em que o branco, por se ver como padrão, é dominador, e o negro é o excluído. Seria preferível que se mantivesse sozinho, alheio e longe do olhar do branco? Isolar-se e nunca estar diante do branco poderia salvá-lo, minimizar sua dor, fazê-la nem existir? Ele é culpado por ser negro? Sua negrura é o quê, um crime? Esse aspecto lembra-nos a ‘condição nervosa’ vivida pelo homem negro, que mantém sua afetividade sempre à flor da pele, despejando-se em tensão e raiva, forma de o colonizado se relaxar (FANON, 1979, p.43). Sua pele, no entanto, tornava-se tímida e autoconsciente, sempre que o narrador sentava-se para escrever, e ele continua:

É como um amigo silencioso: temperamental, assertivo, possessivo, insensível – às vezes.

Eu tive um amigo assim uma vez. Ele finalmente cortou os pulsos. Ele está agora em um hospício. Tenho desde então me perguntado por que ele fez o que fez, mas eu ainda não consigo chegar a uma resposta conclusiva. (MARECHERA, 2009, p.131)⁹¹

Sua pele vai ganhando mais adjetivos, é comparada a um amigo silencioso e, dessa maneira, diante dos nossos olhos, por meio dos adjetivos atribuídos a sua pele negra, surge o segundo personagem do conto que, será de agora em diante sempre interpelado pela voz desse narrador, que passa de um narrador protagonista a um narrador eu-testemunha, segundo a tipologia de Friedman (2002): “eu tive um amigo assim uma vez”. Este amigo nos é apresentado como tendo um espírito passivo, mas temperamental e o seu desfecho na narrativa já nos é revelado nas primeiras linhas do conto “ele finalmente cortou os pulsos”, como se para esse personagem não houvesse outra coisa a fazer, pois “ele está num hospício agora”. Assim sendo, a grande trama está em entender o que levou o amigo à tentativa de suicídio, resposta difícil de encontrar, como o próprio narrador diz. Mas antes de caminharmos um pouco mais na leitura do conto, é interessante perceber que ambos, nessas primeiras linhas, tem em sua negrura o ponto de conflito, como se dizendo “minha pele e a dele se sobrepõem, se torturam”, já que o narrador começa falando de si, de sua pele e endereça ao amigo as

⁹¹ It is like a silent friend: moody, assertive, possessive, callous – sometimes.

I had such a friend once. He finally slashed his wrists. He is now in a lunatic asylum. I have since asked myself why he did what he did, but I still cannot come to a conclusive answer (MARECHERA, 2009, p.131).

mesmas mazelas experienciadas por ele, só que se apartando do conflito e colocando em evidência a maneira como o amigo lida com o peso dessa “maldição corporal” (FANON, 2008, p.105).

O conto segue com o jovem descrevendo o esquema corporal do companheiro: “Ele estava sempre se lavando – pelo menos três banhos por dia. E ele tinha todos os tipos de cremes e desodorantes para apaziguar a coisa que tinha tomado conta dele. Ele não só se lava muito como se esfregava até sangrar” (MARECHERA, 2009, p.131)⁹². No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal, ainda antes de ser escravo da “ideia” que os outros fazem dele, ele é escravo de sua própria aparição. Essa “coisa que tinha tomado conta dele” era sua própria negrura. Fanon, no quinto capítulo de *Pele negras, máscaras brancas* (2008), conta-nos como ele mesmo caminhava pela cidade percebendo as máximas impugnadas aos pretos, como ele diz:

Deslizo pelos cantos, captando com minhas longas antenas os axiomas espalhados pela superfície das coisas, – a roupa do preto cheira a preto – os dentes do preto são brancos – os pés do preto são grandes – o largo do peito do preto, – deslizo pelos cantos, permaneço silencioso, aspiro ao anonimato, ao esquecimento. Vejam, aceito tudo, desde que passe despercebido! (FANON, 2008, p.108)⁹³

No trecho, vê-se como o corpo negro é a própria evidência da diferença que é motivo de inferiorização, dentro do sistema colonial. Considera-se o homem negro não um homem novo, mas, um novo tipo de homem, um novo gênero alvo de axiomas que geram nele vergonha e desprezo de si mesmo. O personagem do conto quer apaziguar essa evidência implacável, visto que não pode se livrar dela. Ao usar cremes, desodorantes e um número excessivo de banhos, o personagem do conto de Marechera está tentando negar essa sentença que coloca homens negros na condição de mais uma espécie no bestiário. O personagem, assim como Fanon diz de si mesmo, permanece silencioso e aspira ao anonimato e ao esquecimento, não quer sua negrura sobressaindo em meio às multidões, quer escondê-la e, para tal, como sentencia Fanon, aceita tudo para passar despercebido e, nesse processo, a linguagem é uma peça fundamental.

⁹² He was always washing himself-at least three baths every day. And he had all sorts of lotions and deodorants to appease the thing that had taken hold him. He did not so much wash as scrub himself until he bled (MARECHERA, 2009, p.131).

⁹³ Grifos meus.

É no capítulo primeiro de *Pele negras, máscaras brancas*, intitulado “O negro e a linguagem”, que Fanon dedica-se ao fenômeno da língua para melhor compreensão da dimensão para-o-outro do homem de cor (FANON, 2008, p.33). Ao afirmar que falar é existir absolutamente para o outro, o ensaísta propõe que há na posse de uma língua uma extraordinária potência, visto que ao falar o indivíduo não só mostra estar em condições de empregar certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma ‘civilização’. Aplicando essa tese ao negro antilhano, ele alega que este, na medida em que adota a língua francesa, aproxima-se mais do “homem verdadeiro”, tornando-se um tanto mais branco (FANON, 2008, p.34). Assim, todo povo colonizado, que teve em seu seio um complexo de inferioridade e, conseqüentemente, o sepultamento de sua origem e originalidade culturais, toma posição diante da linguagem da nação ‘civilizadora’, em sua suposta superioridade cultural. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais distante da selva ele estará; quanto mais rejeitar sua negritude e seu mato, mais branco será. No conto, o narrador-personagem conta-nos que o amigo “tentava limpar sua língua também, melhorando seu inglês e tentando se livrar de qualquer sotaque em sua fala: “Era doloroso ouvi-lo, como era doloroso vê-lo tentando esfregar a escuridão fora da pele dele”. (MARECHERA, 2009, p.131)⁹⁴. Há no personagem a necessidade de vigiar sua elocução. Ele esforça-se para adotar uma linguagem diferente daquela da coletividade em que nasceu, e esse fato mostra-nos um deslocamento, uma clivagem na identidade do personagem. Obviamente, aquelas tentativas constantes de eliminar o sentimento de inferioridade resultam frequentemente nessas atitudes ingênuas, que proferem que o uso de roupas europeias e/ou o florear da linguagem nativa, fazendo uso de expressões europeias resultariam em um sentimento de igualdade em relação ao colonizador e, conseqüentemente, com seu modo de existência. Sobre essa postura do homem negro diante do mundo branco Fanon diz “sim, do negro exige-se que seja um bom preto; isso posto o resto vem naturalmente” (FANON, 2008, p.47). Obviamente, o que se entende por “bom preto” é a total aceitação desse jogo colonial, a perfeita adaptação do negro ao ponto de ele se tornar uma perfeita réplica do branco. É importante salientar, no entanto, que Fanon, nesse mesmo capítulo referido anteriormente, mostra-nos um outro caminho, que pode ser tomado diante da língua do

⁹⁴ He tried to purge his tongue too, by improving his English and getting rid of any accent from speaking of it. It was painful to listen to him, as it was painful to watch him trying to scrub the blackness out of his skin (MARECHERA, 2009, p.131).

colonizador: o homem negro pode fugir do estigma que sofre aderindo à nova língua ou ainda urrar a sua língua materna e desprezar a “língua de metrópole”. No entanto, o que se vê no conto é justamente essa figura de um negro disposto a tudo para sustentar o mundo branco, isto é o “mundo legítimo”, do qual a todo custo quer participar, ser uma parte dele. O jovem personagem vê na perseverança em vigiar sua dicção a possibilidade de ser um quase branco. E ele vai além:

Ele fazia coisas no cabelo dele, coisas que o bom Deus nunca pretendeu que qualquer homem fizesse no seu cabelo. Ele comprou roupas, lojas inteiras delas. Se roupas fazem um homem, certamente ele era um homem. E seus sapatos eram do tipo que faziam até um elefante ágil e elegante. Os animais que foram mortos para fazer aqueles tipos de sapatos devem ter virado em seus túmulos e dito Sim, cara.

Mas ele ainda estava insatisfeito. Ele queria que todos os outros africanos a de dez milhas de sua pessoa seguissem seu exemplo. Afinal de contas, se um chimpanzé aprende não só a beber chá, como também a promovê-lo na TV, que proveito isso tem se todos os outros chimpanzés criados por Deus por lá ainda continuam a coçar suas pulgas e balançar ao redor com suas caudas tagarelando sobre Rhodes e bananas?

Contudo, ele era gentil o suficiente para colocar isso mais obliquamente para mim um dia. Nós estávamos indo para o baile de Ano Novo na Oxford Town Hall. (MARECHERA, 2009, p.131-132)⁹⁵

O jovem personagem continua a investir em exterioridades, na esperança de se tornar branco: ele nega seu cabelo, veste-se de “branco”, calça-se do mesmo modo. Entretanto, ele ainda continua insatisfeito. A insatisfação vem de não perceber a mesma preocupação dele nos outros estudantes negros ao seu redor. Como ele poderia se afirmar civilizado se todos os outros africanos ao seu redor continuassem a se comportar como selvagens? Afinal, a comparação com o outro permeia, de maneira incisiva, a situação colonial, ser é ser para o outro, seja este um outro negro ou um outro branco. Cada vez que colonizador e colonizado entram em contato com um outro, questões de valor e de mérito afloram. Qualquer posicionamento de si, qualquer estabilização de si mantém relações de dependência com o outro (FANON, 2008, p.176). Assim, a

⁹⁵ He did things to his hair, things which the good lord never intend any man to do to his hair.

He bought clothes, whole shops of them. If clothes make the man, the certainly he was a man. And his shoes were the kind that make even an elephant lightfooted and elegant. The animals that were murdered to make those shoes must have, turned in their graves and said Yeah, man.

But still he was dissatisfied. He had to have every other African within ten miles of his person follow his example. After all, if one chimpanzee learns not only to drink tea but also to promote that tea on TV, what does it profit it if all the other God-created chimpanzees out there continue to scratch their fleas and swing around on their tails chattering about Rhodes and bananas?

However, he was nice enough to put it more obliquely to me one day. We were going to the New Year Ball in Oxford Town Hall (MARECHERA, 2009, p.131-132).

insatisfação sentida pelo personagem do conto era diretamente causada pelos seus pares (os outros negros em Oxford), que se negavam a assumir o mundo do colonizador. Essa insatisfação é exteriorizada na continuidade do conto. Pela primeira vez esse personagem, que é sempre interpelado pela voz do narrador-testemunha, fala no conto. Ele exterioriza seu descontentamento com o comportamento do seu colega de quarto – o narrador-testemunha – quando em um fim de ano eles estavam indo a um baile no Oxford Town Hall.

‘Você nunca troca esses jeans?’ ele perguntou
‘Eles são meu único par’ eu disse.
‘O que você faz com seu dinheiro, cara, biritá?’
‘Sim’, eu disse procurando nos meus bolsos. Biritá e papel e tinta. Os instrumentos do meu ofício.
‘Você deveria cuidar mais da sua aparência, sabia. Nós não somos macacos.’
‘Estou bem como estou’
Tossi e porque ele sabia o que essa tosse significava, ele ficou tenso como se fosse um golpe.
‘Se você tem algum dinheiro,’ eu disse firmemente, ‘me empreste cinco’.
Naquele dia ele estava igualmente firme: ‘Nem um credor nem um mutuário seja’⁹⁶, ele citou.
E depois, como um pensamento posterior, acrescentou: ‘Nós temos o mesmo tamanho. Coloque esse outro terno. Você pode usá-lo se gostar. E as cinco libras.’
E essa foi à maneira em que ele colocou isso pra mim. E assim foi até que ele cortou os pulsos.
Mas havia mais do que isso. (MARECHERA, 2009, p.132)⁹⁷

Como mencionado pelo narrador-testemunha nos parágrafos iniciais do conto, o colega de quarto precisa (ou quer) não só tornar-se um homem branco, ele quer ver nos

⁹⁶ O personagem cita um aforismo dito por Polonius, em Hamlet, de Shakespeare (Ato 1, Cena 3), através da qual aconselha e abençoa seu filho Laertes, antes de sua partida. Nesta frase Polonius orienta o filho a não emprestar dinheiro aos amigos por ser arriscado envolver dinheiro em relacionamentos pessoais, justamente porque as dívidas podem causar ressentimento e, no caso de inadimplência, o credor perde tanto o seu dinheiro quanto a amizade. O personagem do conto, ao citar essa frase, mostra-nos que tem no narrador-testemunha um amigo. Essa afirmação ganha, ao longo do conto, sua legitimidade.

⁹⁷ ‘Don’t you ever change those jeans?’ he asked.
‘They’re my only pair’ I said.
‘What do you do with your money, man, booze?’
‘Yes’, I said searching through my pockets. Booze and paper and ink. The implements of my trade.
‘You ought to take more care of your appearance, you know. We’re not monkeys’
‘I’m all right as I am.’
I coughed and because he knew what that cough meant he tensed up as though for a blow.
‘If you’ve got any money,’ I said firmly, ‘lend me a fiver’
That day he was equally firm: ‘Neither a lender nor a borrower be,’ he quoted.
And then as an afterthought he said: ‘We’re the same size. Put on this other suit. You can have it if you like. And the five pounds.’
That is how he put it to me. And that is how it was until he slashed his wrists.
But there was more to it than that (MARECHERA, 2009, p.132).

outros negros ao seu redor a mesma preocupação. Fanon afirma que “os pretos são comparação” (FANON, 2008, p.176) e é justamente essa comparação que produz no personagem a angústia, ao não perceber em seus compatriotas essa “evolução”. No trecho acima, o colega de quarto, o africano mais próximo a ele, usa o mesmo par de jeans, gasta seu dinheiro com bebidas, tinta e papel e afirma estar bem como está. Ao dizer ao amigo “Você deveria cuidar mais da sua aparência, sabia. Nós não somos macacos” (MARECHERA, 2009, p.132), há a tentativa de lembrá-lo do lugar de inferioridade em que o processo de colonização coloca o homem negro e mostrar a ele a necessidade de negar esse lugar. No entanto, o amigo diz não ligar e, ao tossir, zomba de sua alienação. A negação do amigo a se enquadrar no “mundo branco” não é aceitável e assim ele barganha, empresta seu terno ao amigo em troca do dinheiro de que ele precisa. Ele, de certa forma, ‘compra’ o amigo pela satisfação de vê-lo, assim como ele, “evoluído” e escravo do mito negro, por ser nisso que reside sua autoafirmação. A citação ainda mostra-nos que essa não foi a primeira vez que isso aconteceu, e que assim aconteceu depois, até que ele cortou os pulsos. Essas afirmações ganham sua credibilidade a cada linha do conto.

Mas havia mais do que isso.

Aparências sozinhas – por mais que caras – são duvidosas botas de escalada quando se arrisca pelas ladeiras escorregadias da aventura social. Toda vez que ele abria a boca ele se fazia ridículo. Lógica – era sua palavra mágica: mas, infelizmente, esse tipo de coisa rapidamente entediava até mesmo o mais antropólogo-casca-grossa-em-busca-de-atitudes africanas. Eu estava interessado na bebida em primeiro lugar e, em seguida, por último, na companhia. Mas ele – Deus me ajude – contava com a política para alcançar as pessoas. Mas quem naquela corporação em sã consciência dá a mínima para a Rodésia? Ele nunca poderia entender isso. (MARECHERA, 2009, p.132-133)⁹⁸

Suas atitudes, todas elas, revelam uma estrutura psíquica frágil. O sentido de suas ações está sempre no outro, ele deixa de ser um indivíduo acional (FANON, 2008, p.136) e supervaloriza este Outro que aqui está sob a forma do branco. O personagem acredita que só o Outro pode valorizá-lo e, assim, surge a necessidade de impressioná-

⁹⁸ But there was more to it than that.

Appearances alone-however expensive- are doubtful climbing-boots when one hazards the slippery slopes of social adventure. Every time he opened his mouth he made himself ridiculous. Logic- that was his magic word: but unfortunately that sort of thing quickly bored even the most thick-skinned anthropologist-in-search-of-African attitudes. I was interested in the booze first and then lastly in the company. But he- God help me- relied on politics to get on with people. But who in that company in their right mind gives a shit about Rhodesia? He could never understand this. (MARECHERA, 2009, p.132-133)

lo. No entanto, como a citação mostra, as aparências por si só não se sustentam nessa aventura social. Ao abrir a boca, o indivíduo se auto acusa, auto ridiculariza e, por consequência, produz o efeito de ilegitimidade, por tentar parece ser mais do que é. De acordo com o narrador, até um antropólogo casca-grossa ficaria entediado com tal performance. Outro ponto é a linguagem, que novamente media a relação colonial. O personagem faz uso de um vocabulário rebuscado e pré-ensaiado, acreditando que frases feitas e politizadas dão a ele o status almejado, como se, ao ouvi-lo falar, pudéssemos afirmar “É um negro que maneja bem a língua inglesa como nenhum branco a maneja nos dias de hoje”, dessa forma poderíamos concluir que ele “passou a ser branco”. Se falar uma língua é assumir a cultura expressa por essa língua, o personagem acredita obter com ela seu passaporte. Seu maior problema é que quanto mais ele se esforça para parecer branco, mais evidencia sua negritude, sua origem africana e sua condição de subordinado, colonizado.

O narrador segue apresentando-nos o personagem, contando-nos sobre seu comportamento irascível: quando dança, parece um macaco, e sempre entende uma resposta positiva ao seu convite para uma dança como se a garota estivesse concordando também em ser tateada, beijada e apertada (MARECHERA, 2009, p.133). As garotas eram piedosas com ele e sempre havia um silêncio frio ou uma conversa desesperada nesses encontros.

‘Qual a sua faculdade?’

‘_____. Qual a sua?’

‘_____’,

Pausa.

‘Qual o seu curso?’

‘_____’. E o seu?’

‘_____’,

Pausa. Tosse.

‘Eu sou do Zimbábue.’

‘O que é isso?’

‘Rodésia.’

‘Oh. Eu sou de Londres. Ei (com nítida falta de interesse), Smith é um bastardo, não?’

E ele impaciente: ‘De fato, Eu tenho abordado a sociedade africana com a tese de que Ian Smith blah blah blah blah blah

(Bocejando) ‘Interessante. Muito interessante.’

‘Smith blah blah blah blah blah... (de repente) Gostaria de dançar?’

Assustada: ‘Bem... eu... sim, porque não.’

E foi o que aconteceu, até que ele cortou os pulsos. (MARECHERA, 2009, p.133)⁹⁹

⁹⁹ ‘What’s you college?’

‘_____’. What’s yours?’

‘_____’,

Os diálogos entre ele e as garotas obedecem, segundo o narrador, a uma mesma ordem, assemelhando-se a um gabarito. As garotas demonstram total desinteresse pela conversa e, embora saibam de onde ele veio (uma delas sabe que Ian Smith é primeiro-ministro da Rodésia) se entediam com sua opinião sobre a situação política do Zimbábue (ele insiste nesse nome, embora o país só tenha adquirido o nome após a independência – um tempo posterior aos acontecimentos do conto). O interessante é que ele não percebe a falta de reciprocidade e continua a conversar com elas, fazendo então um convite para um dança. Surpresas, as garotas geralmente aceitam ou são levadas, dadas as circunstâncias, a aceitar, isso mostra o quão desajustado socialmente ele é.

Lembremo-nos bem de que as cenas contadas a nós desde o início do conto têm como finalidade entender a razão pela qual o colega de quarto do narrador-testemunha cortou os seus pulsos e está em um manicômio. Como dito antes, o fim do personagem já nos é dado de início. O narrador-testemunha, apesar de ser capaz de listar todos os conflitos vivenciados pelo colega, não consegue chegar a uma resposta conclusiva (MARECHERA, 2009, p.131), assim como a pergunta contida no título “Pele negra qual mascara” também parece não se solucionar. Ao longo do conto, o narrador menciona, durante cinco vezes diferentes, que o colega finalmente cortou os pulsos e que o comportamento descrito por ele manteve-se até a sua tentativa de suicídio. O clímax do conto acontece a seguir:

Um mendigo negro aproximou-se dele uma noite, enquanto caminhávamos para a festa da Biblioteca da Universidade. Foi como se ele tivesse sido tocado por um leproso. Ele literalmente encolheu-se, afastando-se do homem, que, aliás, me conhecia de um encontro anterior, quando ele e eu tínhamos sentado, na véspera de Natal, em um banco em Carfax, bebendo uma garrafa de uísque.

Pause.

‘What’s your subject?’

‘_____. What’s yours?’

‘_____’,

Pause. Cough.

‘I’m from Zimbabwe.’

‘What’s that?’

‘Rhodesia.’

‘Oh. I’m from London. Hey (with distinct lack of interest), Smith’s a bastard, isn’t he?’

And he eagerly: ‘As a matter of fact, I have just addressed the Africa Society on the thesis that Ian Smith blah blah blah blah blah ...’

(Yawning) ‘Interesting. Very Interesting.’

‘Smith blah blah blah blah blah ... (Suddenly) Would you like to dance?’

Startled: ‘Well...I...yes, why not.’

And that’s how it was, until he slashed his wrists (MARECHERA, 2009, p.133).

Ele ficou apoplético com repulsa e na festa não podia falar outra coisa: ‘Como pode um homem negro na Inglaterra deixar-se tornar um vagabundo? Há muito a ser feito. Especialmente na África Austral. O que eu gostaria de ver blah blah blah...’ (MARECHERA, 2009, p.134)¹⁰⁰

É no sétimo capítulo de *Pele negra, máscaras brancas*, intitulado “O preto e o reconhecimento”, que Fanon aprofunda sua discussão sobre a inquietante necessidade que o homem negro sente de reconhecimento. Obviamente, esse reconhecimento só é possível via independência e/ou desmantelamento do outro. Só a intenção não pode salvá-lo. O aparecer do negro mendigo mina, enfraquece as ações do personagem (MARECHERA, 2008, p.178); de modo consequente, esse mendigo parece se negar a assumir o mundo branco como legítimo, o que estabelece uma profunda ironia no texto, já que o personagem que se quer ver como branco e ser aceito como tal, não consegue ver que o mendigo negro, no, fundo, rebela-se contra as imposições da dominação e colonização branca – ele não se importa em ser um vagabundo no mundo branco da Inglaterra. No conto, se a postura do narrador-testemunha incomoda o personagem, esbarrar-se com o mendigo negro o corrói. O que o mendigo negro configura é a drástica afirmação de sua negrura e, consequentemente, do mito negro que o personagem tenta, a todo custo, negar. No paroxismo da dor, só há uma solução para o infeliz personagem negro: provar sua brancura aos outros e sobretudo a si mesmo (FANON, 2008, p.179). O “vagabundo negro” é visto pelo personagem como um leproso, contaminado pela doença contra a qual ele luta todos os dias, sua negrura. A imagem do mendigo lembra ao personagem a ilegitimidade e impossibilidade de um negro assumir a brancura, daí ele se indagar como poderia um homem negro – na própria Inglaterra, ainda por cima –, negar-se a se inserir nesse “mundo civilizado”, culturalmente superior e dominador? Apoplético de repulsa o *évolué* afasta-se da imagem que, além de mostrar a ele o quão distante os seus iguais estão do almejado reconhecimento pelo branco, também o adverte sobre o quão distante ele também pode estar desse reconhecimento, dessa aceitação que ele tanto almeja, lavando-se, perfumando-se, vestindo-se como os brancos e imitando sua fala.

¹⁰⁰ A black tramp accosted him one night as we walked to the University Literary party. It was as if he had been touched by a leper. He literally cringed away from the man, who incidentally knew me from a previous encounter when he and I had sat Christmas Eve through on a bench in Carfax drinking a bottle of whisky. He was apoplectic with revulsion and at the party could not talk of nothing else: ‘How can a black man in England let himself become a bum? There is much to be done. Especially in Southern Africa. What I would like to see blah blah blah...’ (MARECHERA, 2009, p.134).

O narrador segue falando-nos que o incidente com o vagabundo deve ter-lhe afetado mais do que ele havia pensado. Quando voltaram pra faculdade, ele não consegue dormir e vai até o narrador-testemunha com uma garrafa de vinho tinto. Ele fala ininterruptamente e só para, na hora do café da manhã, quando adormece na cadeira e o narrador volta a dizer que “assim foi até que ele cortou os seus pulsos” (MARECHERA, 2009, p.134).

Mas havia outros aspectos da história a serem levados em conta, ele afirma (MARECHERA, 2009, p.134). O protagonista achava que um de seus tutores não gostava dele. Insistentemente, planejava comprar os melhores cartões de natal e ano novo que o dinheiro pode comprar, a fim de reverter a opinião negativa que ele julgava seu tutor ter em relação a ele: reconhecimento, isso é o que ele deseja de seu tutor e de todos. E ia além, sugerindo ao companheiro que se um dos seus tutores perguntasse a ele se eram amigos, ele deveria negar. Ele justifica sua atitude dizendo que o narrador-testemunha bebe demais e frequentemente se envolve em incidentes em que a polícia tem de ser chamada. O narrador sorri e lembra: “Nós somos os dois únicos africanos nesta faculdade. Como poderemos evitar um ao outro?” (MARECHERA, 2009, p.135)¹⁰¹. Seu quadro agrava-se e o jovem começa a reclamar de insônia, dores de cabeça e as lentes dos seus óculos parecem não amenizar sua miopia. Ele cai em si sobre o que pediu ao colega e retrocede: “Eu não ligo para o que eles pensam” (MARECHERA, 2009, p.135)¹⁰². E essa história ainda tinha outros aspectos, como diz o narrador-testemunha.

O sexo era também um ponto de conflito, assevera o narrador. As garotas negras da universidade de Oxford, fossem elas africanas, indianas ou norte-americanas, desprezavam aqueles que tinham vindo da Rodésia. O narrador-testemunha acredita que a justificativa para isso se deve ao fato de seu país, nessa ocasião, ainda não ter conquistado sua independência, e em “todas as outras razões em que as garotas negras decidem acreditar” (MARECHERA, 2009, p.136)¹⁰³. Julgando que as acusações não são justas, ele afirma que os rodesianos tinham se tornado os “judeus da África”, párias e indesejados. Já era ruim o bastante ter brancos desprezando-os, o narrador reconhece; é ainda mais enlouquecedor ter “os seus”, isto é, os outros negros de outros lugares, torcendo o nariz para eles, e isso eles tiveram que aprender a aguentar ou suportar

¹⁰¹ We're the only two Africans in this college. How can we possible avoid each other (MARECHERA, 2009, p.135).

¹⁰² “I don't care what they think” (MARECHERA, 2009, p.135)

¹⁰³ “And all the other reasons which black girls choose to believe” (MARECHERA, 2009, p.136).

(MARECHERA, 2009, p.136). A fim de buscar entender melhor quais seriam essas razões que as mulheres negras supostamente tinham ou em que supostamente acreditavam e que, conseqüentemente, gerava o desprezo pelo jovem personagem negro, precisamos reconvocar Frantz Fanon.

É no segundo capítulo de *Pele negra, máscaras brancas*, “A mulher de cor e o branco”, que o teórico martinicano discute, através de duas narrativas, as relações entre a mulher de cor e o europeu. Retomando sua principal tese – a de que o complexo de inferioridade acontece por duas vias: a econômica e pela interiorização dessa inferioridade – ele afirma que, não sendo impossível o amor autêntico entre eles, a mulher de cor vê no homem branco não só a superioridade econômica, mas a possibilidade de um pouco de brancura na vida (FANON, 2008, p.54). O autor supõe que a mulher de cor engendrada em vários discursos de conduta sobre o que procurar em um homem, busca embranquecer a raça, salvar a raça, mas não no sentido que poderíamos supor totalmente negativo: não para preservar “a originalidade da porção do mundo onde elas cresceram”, mas para assegurar sua brancura. O sentimento de diminuição e a impossibilidade de ter acesso à limpidez desaparecem totalmente quando a mulher negra se relaciona com um europeu, pois aí poderia haver um reconhecimento, uma integração em uma coletividade branca que parecia hermética – mesmo que isso seja, de saída, uma ilusão apenas.

No conto, o jovem protagonista apaixona-se por uma mulher indiana, que trabalhava na cozinha da universidade. O narrador confessa que, conhecendo o colega como conhecia, a atitude dele de se apaixonar por uma indiana já poderia ser considerada uma “descida” na escala social (MARECHERA, 2009, p.136), afinal a pele dela não era alva como a das mulheres brancas. Insistindo que eles são todos negros e que por isso deveriam se relacionar, o protagonista fica indignado com a rejeição diligente da jovem indiana. Frantz Fanon, antes de tudo no capítulo referido acima, diz termos nessa relação a mulher negra e a mulher mulata. A primeira só tem uma perspectiva: embranquecer. A segunda não somente quer embranquecer, mas evitar a regressão, e ele sentencia “Normalmente a mulata rejeita impiedosamente o preto pretencioso” (FANON, 2008, p.63), o que é exatamente o que acontece no conto. ‘Talvez homens negros não sejam bons o suficiente para elas’, ele protesta. ‘Talvez tudo que elas fazem durante todo o dia é sonhar em serem parafusadas por brancos. Talvez...’

(MARE-CHERA, 2009, p.136)¹⁰⁴. Com essa ilação, o protagonista se descontrola e, de súbito, jorra uma rajada de palavrões. O jovem negro, que sempre foi descrito como gentil e assertivo, reage drasticamente, reação esta que o narrador diz estar esperando. Comportando-se histericamente, o protagonista decide que ‘De agora em diante, mulheres brancas ou nada’ (MARECHERA, 2009, p.136)¹⁰⁵. Essa decisão é seguida da constatação de que ele já havia tentado isso antes.

O conto caminha para o fim, com o narrador dizendo ter contado ao colega que seria suspenso, caso não se submetesse a ser um paciente voluntário em uma unidade psiquiátrica. Ele revela ter até à hora do almoço para decidir entre a reclusão psiquiátrica ou a expulsão das dependências da universidade. O rapaz pergunta qual será a decisão do narrador, que de maneira assertiva afirma que ele será expulso. Sobre seu futuro incerto e sua total despreocupação com isso, o jovem *évolué* conclui: “Você é um vagabundo”, ele diz firmemente. “Você é exatamente como aquele preto-mendigo que me abordou outro dia quando nós...”, e o narrador-testemunha responde com um arroteo “Eu sei” (MARECHERA, 2009, p.138). Essa foi a última vez que conversaram, conta o narrador, que diz tê-lo deixado dormindo em paz em sua cadeira, enquanto seguia em direção a sua última refeição na universidade.

Pele negra, qual a máscara ou quais máscaras? O que quer o homem de cor? Pele negra, máscaras brancas? O que teria levado o jovem *évolué* ao seu estado patológico ou, ainda, a sua tentativa de suicídio? Essas são algumas perguntas que o conto “Black Skin What Mask” faz ao leitor. Teriam estas perguntas respostas afirmativas? Não sabemos ou, por outro lado, sabemos, pois trata-se da imposição de uma identidade (uma máscara) construída pelo colonizador, à qual o colonizador espera que o colonizado se adapte e com ela se sinta bem, algo como “Procure ser igual a nós e tudo estará e ficará bem”. No entanto, o que o conto de Marechera, ao permitir essa leitura, propicia é uma denúncia do colonialismo: se é verdade que alguns negros aceitam se sujeitar ao domínio do branco colonizador, e até mesmo tentam se parecer com eles, há os que a isso não se submetem, a partir daí criando suas máscaras próprias, a da identidade negra, diferente e contrária à dominação do branco colonizador. Nas figuras dos dois personagens do conto, o protagonista e o narrador, Marechera apresenta as

¹⁰⁴ “Maybe black men are not good enough for them,” he protested. “Maybe all they do is dream all day long of being screwed nuts by white chaps. Maybe...” (MARECHERA, 2009, p.136).

¹⁰⁵ “From now on, it’s White girls or nothing” (MARECHERA, 2009, p.136).

duas possibilidades, até certo ponto tendendo para o lado do narrador-testemunha e condenando as atitudes do protagonista.

O que se procurou neste capítulo foi mostrar, através da análise do conto “Black Skin What Mask”, como Dambudzo Marechera mobiliza a obra de Fanon em seu conto, entendendo a representação da realidade como produto da historicidade contida no texto literário. As influências das discussões levantadas por Fanon sobre a situação colonial imprimiram no conto a realidade discutida ao longo dessa dissertação. Qualquer que sejam as respostas consideradas, o que vimos foi um negro escravizado em sua inferioridade ante o homem branco, escravo de sua superioridade, ambos se comportando segundo sua linha de orientação neurótica. Vimos que há no homem de cor uma tentativa de fugir da sua individualidade, de aniquilar seu estar-aqui. Frequentemente, a atitude do negro diante do branco, ou diante de um seu semelhante, reproduz quase que integralmente uma constelação delirante que toca o domínio do patológico, na afirmação de Frantz Fanon, como foi possível ver durante a análise. Assim, foi possível ver, e talvez entender, por qual motivo Jean-Paul Sartre afirmou, no prefácio que escreveu para a edição francesa de *Os condenados da terra*, de Fanon, que a condição colonial é uma *névrose*¹⁰⁶, uma condição nervosa, um desequilíbrio psicológico que leva ao desespero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

¹⁰⁶ Ver SARTRE, Jean-Paul, “Préface” in: FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Présentation de Gérard Chaliand. Paris: Gallimard, 1998, p.50. Na edição brasileira de 2005, pela Ed. da UFJF (na Bibliografia), lê-se: “O indigenato é uma neurose introduzida e alimentada pelo colono nos colonizados com o consentimento destes” (p.37), grifo do autor. O justamente famoso romance de estreia da também zimbabuense Tsitsi Dangarembga, *Nervous Conditions* (Condições nervosas), pela primeira vez publicado em 1988, tem seu título retirado da tradução para o inglês da palavra usada por Sartre, *névrose*, para expressar a condição do colonizado.

Então essa é a humanidade. Balanço. Para trás e para frente. Balançando através da história. Essas são as minhas pessoas. Eu sou as pessoas delas também. Crucificado de cabeça pra baixo pelos meus calcanhares. Meu Gólgota é um galinheiro. Pai! Pai! Por qual maldita merda você me concebeu? Você não tem significado. Eu não tenho significado. O significado está no balanço. E isso é ridículo.

MARECHERA, *Black Sunlight*, 1980¹⁰⁷

Sendo este o balanço da humanidade, restando-nos como nosso Gólgota um galinheiro, essa metáfora utilizada por Dambudzo Marechera leva-nos a confrontar, em sua literatura, e do modo mais desesperado e pessimistamente possível, a condição humana em sua maior precariedade: em primeiro lugar a não fixação da vida e do ser, esse estar à deriva, que ambos sugerem, sem ponto de apoio e sem estabilidade; depois, uma somatória do que foi e é, só poderá ser ou nunca será de toda e qualquer existência humana – esse passar a vida a limpo, fazer um balanço dos acontecimentos, para descobrirmos que estamos/ficamos sempre em haver ou mesmo devendo. Não temos – nunca conseguimos apreender em toda a sua extensão possível – o significado do que é ser e estar – e se não sabemos quem somos, não temos esse significado, o outro também não o têm. O significado está no balanço, ou seja, na não fixidez da existência humana.

Inserido na literatura de língua inglesa do Zimbábue, Dambudzo Marechera é considerado, dentro do seu país, um autor controverso. Vimos que em sua fortuna crítica o autor é alvo de acusações e disputas e que, por essa razão, nossa atenção se voltou para sua literatura e, conseqüentemente, para o que se discutiu ou se tentou discutir ao longo dessa dissertação, isto é, a construção da representação da realidade. Debruçamo-nos, ao longo dessas páginas, especificamente sobre seu primeiro livro, *The House of Hunger*, de 1978. Para tal, analisamos a novela homônima, “The House of Hunger”, e os contos “The Transformation of Harry”, “Burning in the Rain” e “Black Skin What Mask”. Após entendermos um pouco da história de colonização do país, assim como de sua luta libertária por sua Independência e também sua literatura, foi possível situar a acusação norteadora dessa pesquisa, que é a de que as obras produzidas por Marechera eram antirrealistas e antimiméticas configurando dessa forma uma

¹⁰⁷ So this is humankind. Swinging. Backwards and forwards. Swinging through history. These are my people. I am their people too. Crucified upside down by my heels. My Golgotha a chickenyard. Father! Father! Why the fucking shit did you conceive me? You have no meaning. I have no meaning. The meaning is in the swinging. And that is ridiculous. (MARECHERA, *Black Sunlight*, 1980).

afronta ao que se esperava da literatura zimbabuense enquanto projeto nacional de reconstrução do país após a independência.

Os teóricos Platão e Aristóteles foram convocados, inicialmente, por serem os primeiros a dissertar sobre o conceito e a traçar modos através dos quais a mimesis deveria ser construída. Ambos entendiam o termo mimesis como imitação, busca por uma representação fidedigna da realidade. Explanamos, com o teórico Erich Auerbach (2013), uma concepção moderna de realismo e acreditamos ter encontrado, em suas considerações, o modo como a realidade é construída na obra ficcional inicial de Marechera. Auerbach, ao voltar seus olhos exclusivamente para o objeto literário, buscou encontrar nele traços estilísticos específicos, que expressam um conflito entre o sujeito e o meio em que ele está inserido. Vimos que sua preocupação está em extrair de determinado texto o modo pelo qual o homem é falado. Como o cerne da representação da realidade está exatamente no modo como ela é escrita, obviamente analisar os componentes da narrativa, especificadamente o narrador no *corpus* escolhido, mostraria como a representação da realidade é construída.

Assim, em “The House of Hunger” temos uma narrativa estabelecida através da utilização do fluxo de consciência, e que nos apresenta um indivíduo e um país considerados “Casas de Fome”. Um personagem que está sentado em um bar revive os acontecimentos que o levaram até esse exato momento, ele acaba de decidir deixar a Casa de Fome, seu país. Vários são os conflitos enfrentados por esse personagem que acredita não haver esperança para ele próprio, seu país e a condição em que se encontra. Sua visão sobre suas memórias são de desesperança e inutilidade diante da vida. Essa discussão nos levou ao capítulo 20 da obra *Mimesis* (2013) no qual, analisando o romance *Passeio ao farol*, de Virgínia Woolf, Auerbach fala-nos sobre como o processo narrativo moderno tem a intenção de aproximação da realidade objetiva mediante impressões subjetivas. Isso nos levou a constatar que na novela estudada essa aproximação da realidade se realiza via impressão subjetiva de um jovem negro que, através de sua consciência rememorante apresenta-nos seu país, sua família e os conflitos que o fizeram chegar até aquele momento de sua vida, que é desencadeador da construção de sua narrativa. Narrativa esta que, por sua vez, em seu desenvolvimento não linear, dependente do jogo da memória, isto é, lembranças embaralhadas, que não se encadeiam senão na medida em que são lembradas, e lembranças que só fazem sentido em sua totalidade, vão envolvendo o leitor em uma sensação de fragmentação e

precariedade, evocando ao mesmo tempo a realidade e a fantasia, ou até mesmo a possível inserção desta naquela.

No Capítulo 2 desta dissertação, analisamos os contos “The Transformation of Harry” e “Burning in the Rain”, observando como a posição do narrador sofreu alterações desde sua concepção realista até a mudança de perspectiva que desvelou o ato de narrar e a sua impossibilidade. O narrador tradicional enfocava as suas personagens logo de dentro, logo de fora, e conhecia-lhes o futuro e os passados empíricos, o que lhes permitia realçar a construção da verossimilhança, sempre com base na concepção de que o narrador, de um ponto de vista divino, pode e penetra na mente de seus personagens e dela sai quando e como quiser. Mas esse é, exatamente, o tipo de narrador (e seu modo de narrar, é claro), que Marechera põe em xeque, pois para ele, a partir de sua modernidade, esse tipo de narrador não é só impossível, mas também inoportuno. No conto “The Transformation of Harry”, o narrador procura esconder sua incapacidade de narrar sobre um indivíduo caótico e fragmentado, fruto do mundo moderno, sobre ele alterando e mudando seu ponto de vista. O efeito do real é criado por um personagem testemunha que, tendo uma “visão de fora” dos acontecimentos para narrá-los, pretende legitimar sua narrativa evidenciando sua presença constante como observador. Sua narrativa, que extrapola os limites impostos a uma testemunha, encontra sua justificativa no grau de intimidade que o narrador diz ter com e sobre o personagem, advindo daí suas observações perspicazes sobre Harry, e por último sua função de escritor. O conto quebra, rompe com o encadeamento causal, assim como todo o *corpus* analisado nessa dissertação, quando Harry enlouquece e o conto chega ao seu fim sem contudo dar aos leitores as respostas às perguntas levantadas durante seu desenrolar.

No segundo conto do capítulo, “Burning in the Rain”, a representação da realidade se constrói através da representação de personagens quaisquer da vida cotidiana no Zimbábue, no caso específico, dois jovens negros. O nível de representação literária é quebrado quando eles têm suas vidas representadas através de um narrador que prefere se introduzir na narrativa como portador de uma onisciência neutra (ao menos, na maior parte da narrativa), contribuindo assim, contra a tentativa de despersonalização dos próprios personagens. O narrador limita-se a contar o que vê, preferindo não ter acesso à mente dos personagens (ou assim querendo que o leitor acredite, já que ele acaba por contar, incipientemente, alguns momentos de introspecção

no desenrolar dos acontecimentos) e não tecendo muitos comentários sobre eles, pondo em evidência sua intenção de apenas contar sobre o que supostamente “vê” desses personagens e seus conflitos, o suficiente para particulariza-los, e evidenciando, através de sua narração, a relação antagônica desses personagens, assim como consigo mesmos e com o mundo em que vivem. No conto em questão, esse conflito é materializado através de uma imagem no espelho, que confronta o personagem-protagonista a imagem de um macaco, forma como o personagem protagonista se vê refletido. A situação colonial, que permeia todo o nosso *corpus*, talvez seja, neste conto, um dos pontos que marca com clareza a tensão entre o sujeito e o contexto histórico, revelando a consciência histórica dos personagens e do texto literário, que aqui é exatamente o que consideramos como a representação da realidade, como a construção da identidade do colonizado será sempre ameaçada pela visão que o colonizador dele tem. De acordo com a metáfora utilizada por Marechera ao final do conto, mesmo que se quebre essa visão do colonizador em mil pedaços, cada um deles continuará sendo um pequeno espelho em si mesmo – estilhaçado, mas não totalmente separados. Por essa razão, no capítulo seguinte desta dissertação detivemo-nos nessa relação de alteridade entre o homem negro e o homem branco, o colonizador e o colonizado e as variadas questões que envolvem essa relação.

Assim, para o Capítulo 3 convocamos a ajuda teórica de Frantz Fanon e de Homi Bhabha, a fim de discutir como essa identidade pós-colonial tenta ganhar forma em meio às incertezas do mundo moderno e à necessidade de o homem negro encontrar a sua própria voz. No conto “Black Skin What Mask”, estudado nesse capítulo, deparamo-nos com uma analogia entre o título do conto (e sua totalidade, diga-se) e a obra *Pele negra máscaras brancas*, de Fanon, e na qual Dambudzo Marechera se baseia para dar vida a um personagem que luta, com todas as suas armas, para se tornar parte do mundo branco e de todos os privilégios que ele acredita poder adquirir ou ter acesso, se conseguir se desassociar da imagem do homem negro, construída dentro do plano de colonização, tornando-se o que ele acredita ser sua única saída, tornar-se, “ser” um homem branco. A representação da realidade surge em meio à relação conflituosa que o personagem-testemunha narra, ao contar-nos sobre a tensão e o total deslocamento vividos por seu colega de quarto, que não se reconhece em sua cultura nativa nem é capaz de se fazer reconhecer (e ser aceito, evidentemente) como parte do mundo branco, a despeito de todos os esforços que faz para isso: falar como branco, vestir-se como

branco, comer como um branco, até desprezar outros negros como um branco. O personagem, que desde o começo da narrativa, em jogo proléptico, já sabemos, cortará seus pulsos e terminará em um manicômio, defronta-se com a impossibilidade de esconder sua negrura, cruelmente vindo a entender que o convite à “civilização” (ir para Oxford para estudar) jamais o legitimará como súdito inglês e branco. É nesse capítulo terceiro que nos deparamos com a inevitabilidade da discussão da situação colonial, que se configura como o modo como esses homens negros são falados e falam de si mesmos, como pensam o que são quando confrontados com o que pensam que eles sejam. A novela e os contos analisados são frutos da relação entre o mundo e a ficção e, nesse exercício, a construção da realidade encontra seu êxito.

Durante as análises feitas ao longo desta dissertação, sem dúvida alguma, o que encontramos foram perguntas, questionamentos e “curtos-circuitos”, como Marechera uma vez afirmou, sem encontrarmos nenhuma resposta fácil ou até mesmo, talvez, por causa das formas às vezes inconclusivas utilizadas nos contos pelo escritor, inexistentes – talvez porque elas ainda estejam por ser respondidas. O que pudemos ver diante aos olhos de nossa leitura foi o homem negro tornando-se pessoa (tendo sua experiência individual contada, sendo humanizado) e o objeto literário, representando esse processo tanto no estilo através do qual Marechera narra, aqui especificadamente analisado no papel do narrador, quanto como nos indivíduos (os personagens) fraturados que surgiram através deste processo narrativo criativo do escritor.

O que se pode afirmar sobre Dambudzo Marechera e a sua obra *The House of Hunger*, especificadamente, é que ela, apesar de ter sido produzida dentro de um contexto em que a estética do Realismo do século XIX ou do Realismo Socialista do século XX predominavam, causou estranheza por abandonar a chamada que pretendia representar homens íntegros em uma sociedade fixa e considerada digna de ser representada, isto é, mesmo em se tratando da sociedade zimbabuense antes, durante e depois da independência do país, ela fosse já uma sociedade estabelecida. A obra de Marechera parece já vislumbrar ou reconhecer o mundo moderno e as mudanças de perspectivas que ele vinha sofrendo. Para ele, o Zimbábue estava ainda longe de sua completude – e ainda está. Marechera, em *The House of Hunger*, dá-nos a conhecer principalmente indivíduos e não lugares, sujeitos fragmentados que se tornam o centro de suas narrativas. A descrição do espaço físico é dispensada ou aparece mais como uma tentativa de definição desses indivíduos. Seus personagens principais não têm

nomes, não ganham descrições físicas que vão além da definição do que “é negro” ou a afirmação de que esta negrura se impõe e configura parte da identidade fluida dessas personagens.

Personagens tentam se mover, ir avante, mas o que prevalece em suas vidas é a angústia do ambiente opressor. Na novela “The House of Hunger”, o narrador decide abandonar a sua Casa de Fome, no entanto, ao se sentar num bar, não faz mais do que voltar a esta casa, tornar-se a casa de fome, através de memórias que o fazem mergulhar em si mesmo e nos eventos que social e historicamente o envolveram. Harry, em “The Transformation of Harry”, tenta obter sua transformação orgânica assim como tenta fugir do que ele chama de fracasso, no entanto, entra em colapso sentado também ele num bar. Em “Burning in the Rain”, o personagem-protagonista sente a tirania do macaco no espelho. A imagem, sua imagem, seu reflexo cruel e a ele imposto, o angustia e ele tenta se livrar dessa opressão cobrindo seu corpo. Tanto o protagonista como sua namorada, Margareth, não se sentem confortáveis com o espelho, todavia, ele os domina – quebra-lo não resolve o problema, pois cada caco de espelho partido continua com sua capacidade de refletir aquela mesma imagem, a mesma imagem do macaco – e o conto chega ao seu fim sem resolver o conflito que o permeou. O fato de o conto chegar ao fim com o personagem e Margareth se abraçando fortemente pode significar que eles preferem, apesar de tudo e contra todos, ficar juntos, lutar juntos, mas isso não é garantia de que vencerão, não serão destruídos. Em “Black Skin What Mask”, o narrador, que é colega de quarto do personagem-protagonista, lista todas as atitudes deslocadas do amigo para tentar entender o que o levou a cometer suicídio, sem encontrar nelas a resposta para tal atitude. O personagem principal busca incansavelmente seu reconhecimento pelo colonizador e não encontra; seu amigo e narrador busca resposta e também não as encontra. Em *The House of Hunger*, os personagens são o resultado da tentativa da literatura moderna praticada por Marechera de apresentar uma nova visão do homem e da realidade zimbabuense, na tentativa de redefinir a situação do homem negro, em meio à precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno, ao que parece, para fazer materializar na condição nervosa que esses indivíduos experimentam como resultado do colonialismo.

A acusação principal sofrida por Marechera, de que suas obras eram antirrealistas ou antimiméticas, tem sua justificativa se entendermos as circunstâncias em que essa acusação foi feita. Definitivamente, o *corpus* aqui analisado contraria a estética realista

e a realidade pretendida como representada nele. A construção da realidade se realiza no *corpus* através de maneiras diversas da proposta pelo realismo tradicional. O uso do fluxo de consciência, em primeiro lugar, para mostrar o narrador instável que põe à prova a confiabilidade do leitor; em segundo lugar, a centralidade na narrativa em jovens quaisquer, pessoas ou seres comuns, em processo de construção de suas identidades, em busca de liberdade e de reconhecimento. Por fim, a representação desses personagens fragmentados e caóticos, o que faz com que essa obra possa ser inserida no processo moderno de representação da realidade. Na data de publicação de *The House of Hunger*, 1978, o que se buscava, em meio à e para a sociedade colonizada do Zimbábue, por escritores negros nativos das etnias *shona* ou *ndebele*, que escreviam em inglês, era uma literatura que exaltava o povo nativo e os seus heróis negros e incorruptíveis. A memória e a tradição oral eram exaltados em detrimento do projeto de reconstrução do país e, conseqüentemente, do seu povo. A necessidade de se escrever sobre os antepassados que lutaram contra a dominação do colonizador visava trazer à memória um passado glorioso e digno de ser representado – todas essas observações podem ser confirmadas na breve discussão sobre a Literatura em língua inglesa do Zimbábue na premissa dessa dissertação. As obras de Dambudzo Marechera, assim, acabam por conter técnicas que rejeitam essa cultura da memória tradicional e dos heróis que se consideravam dignos de ter suas histórias e memórias escritas. A memória evocada por Marechera é a memória recente do Zimbábue, e a história centra-se em indivíduos do agora zimbabuense. A percepção linear da história também é desafiada quando o autor rompe, em sua obra, com as noções de causalidade.

Dessa forma, o que essa pesquisa buscou foi reavaliar a acusação norteadora que permearam o estudo da obra de Dambudzo Marechera e propor uma diferente leitura dessa obra. Outra questão levantada neste trabalho, e que preferimos julgar que realizamos com êxito, foi a proposta de analisar o objeto literário por si mesmo buscando nos desvencilhar da tendência observada em outras análises da obra de Dambudzo Marechera, aquela de ligar sua ficção à sua biografia, acreditando na ideia de que a obra é um espelhamento da vida do escritor. A biografia do autor foi usada aqui apenas para que os leitores deste trabalho conhecessem um pouco sobre ele e compreendessem melhor as acusações que permearam sua fortuna crítica e nada mais. Não houve, em nenhum momento, a tentativa de justificar sua ficção e personagens tomando como exemplo ou confirmação fatos documentados da vida do autor.

As principais dificuldades encontradas, no entanto, foram as já mencionadas neste trabalho: romper histórias únicas sobre o continente africano e encontrar uma bibliografia que falasse especificadamente sobre a literatura em inglês do Zimbábue, assim como da história do país. Este trabalho, como já mencionado, pretende contribuir para a fortuna crítica do autor na Língua Portuguesa, possibilitando que mais leitores e pessoas possam estudar a literatura em inglês do Zimbábue. Vale ressaltar que a originalidade dessa dissertação não foi, de modo algum, discutir o termo mimesis e as variadas facetas desse termo e conceito que ele carrega, mas, através das contribuições de Erich Auerbach e outros teóricos, propor uma leitura na qual tudo que fosse afirmado pudesse ser encontrado no texto literário. Para trabalhos futuros nossos, o que se pretende é propor uma tradução comentada para o português do livro *The House of Hunger*, dando continuidade, assim, à nossa contribuição em ampliar os estudos sobre Dambudzo Marechera no Brasil.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. Trad. e apresentação: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

Africultures: <<http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=10589#>>

Africa Research Institute: <<http://www.africaresearchinstitute.org/tag/zimbabwe/#>>

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

AUERBACH, E. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

-----, *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. vários tradutores. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BALL, Mieke. *Teoría de la narrativa* (Uma introducción a la narratología). 8.ed. Trad. Javier Franco. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

-----, *Narratology – Introduction to the Theory of Narrative*. 3.ed. Trad. Christine Van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

BARBIERI, Cláudia. Arquitetura Literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, O. e BARBOSA, S. (Org.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos, SP: Claraluz, 2009. p.105-126.

BARBOSA, Muryatan. Homi Bhabha leitor de Frantz Fanon: Acerca da Prerrogativa Pós-colonial. *Revista Crítica Histórica* Ano III, Nº 5, Julho/2012 ISSN 2177-9961. p.217-230.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BOEHMER, Elleke. *Colonial & Postcolonial Literature*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1995.

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

BRANDÃO, Luís Alberto. *Teoria do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva/FAPEMIG, 2013.

BROOKS, Cleanth & WARREN, Robert Penn, Eds. *Understanding Fiction*. 3.ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall, 1979.

CABRAL, Amílcar. *A arma da teoria: a cultura nacional*. Portugal: Avante, 1984.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco Narrativo e fluxo de consciência: Questões de teoria literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CAIRNIE, Julie and PUCHEROVA, Eds. *Moving Spirit – The Legacy of Dambudzo Marechera in the 21st Century*. Saarbrücken, Deutschland: Lit Verlag, 2009. Inclui um DVD com vários filmes documentários em que aparece Dambudzo Marechera em entrevistas e depoimentos e a adaptação cinematográfica de *The House of Hunger*.

CHENEY, Patricia. *The Land and People of Zimbabwe*. New York: Lippincott, 1990.

CHINULA, T. e TALBOT, V. *Zimbabwe*. 4.ed. London: Lonely Planet, 2002.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis – desafio ao pensamento*. 2.ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.

-----, *Mímesis e modernidade*. Formas das sombras. 2.ed. São Paulo: Graal, 2003.

CURREY, James. *Africa Writes Back: The African Writes Series & the Launch of Africa Literature*. Oxford: James Currey Ltda/Johannesburg: Wits University Press, Athens, Ohio: Ohio University Press/Avondale-Harare: Weaver Press/Nairobi: East African Educational Publishing Ltda/Ibadan: HERBN Ltd/ Dar es Salam: Mkuki na Nyota, 2008.

DANGAREMBGA, Tsitsi. *Nervous Conditions*. Emeryville, CA, 2004.

DESAI, Gaurav, Ed. *Teaching the African Novel*. New York: The Modern Language Association of America, 2009.

Fact Monster – Zimbabwe History: <<http://www.factmonster.com/country/zimbabwe.html>>

FANON, Franz. *The Wretched of the Earth*. Trad. Richard Philcox. New York: Grove, 1963.

-----, *Os condenados da terra*. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

-----, *Os condenados da terra*. Trad. Eunice Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

-----, *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FLUDERNIK, Monika. *An Introduction to Narratology*. Trad. Patricia Häusler-Greenfield e Monika Fludernik. London: Routledge, 2009.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n.53, p.166-182, março/maio 2002.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa – Ensaio de método*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GODOY, Heleno. *Leituras de ficção e outras leituras*. Goiânia: Editora Kelps, 2011.

GRANHAM, James. *Land and Nationalism in Fictions from Southern Africa*. New York: Routledge, 2009.

HABILA, Helon. On Dambudzo Marechera: The Life and Times of an African Writer. Disponível em: <<http://www.vqronline.org/essay/dambudzo-marechera-life-and-times-african-writer1>>. Acesso em: 10 Jun. 2014.

HAMILTON, Grant, Ed. *Reading Marechera*. New York: James Currey, 2013.

HERNANDEZ, Leila L. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw Hill do Brasil Ltda., 1976.

JAMES, William. Princípios de Psicologia. In *O significado da verdade*. Trad. Pablo Rubém Miraconda. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

Infoplease/Zimbawe: <<http://www.infoplease.com/country/zimbabwe.html>>

KILLAM, Douglas. *Literature of Africa*. Westport-CON/London? Greenwood Press, 2004.

KHORANA, Meena. *Critical Perspectives on Postcolonial African Children's and Young Adult Literature*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1998.

MALABA, M. Z, and DAVIS, G., Eds. *Zimbabwean Transitions – Essays on Zimbabwean Literature in English, Ndebele and Shona*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007.

MARECHERA, Dambudzo. *The House of Hunger*. Oxford: Heinemann, 1978.

-----, *Black Sunlight*. Oxford: Heinemann, 1980.

-----, *Mindblast or The Definitive Buddy*. Harare: The College Press, 1989

-----, *The Black Insider*. Compiled and edited by Flora Veit-Wild. Trenton, NJ-Asmara, Eritrea: Africa World Press, 1999.

-----, *Cemetery of the Mind*. Compiled and edited by Flora Veit-Wild. Trenton, NJ-Asmara, Eritrea: Africa World Press, 1999.

-----, *Scrapiron Blues*. Compiled and edited by Flora Veit-Wild. Trenton, NJ-Asmara, Eritrea: Africa World Press, 1999.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2007.

MUCHEMWA, Kizito and MUPONDE, Robert (Eds.). *Manning the Nation: Father Figures in Zimbabwean Literature and Society*. Harare: Weaver Press, 2007.

MUPONDE, R.; PRIMORAC, R. (Eds.) *Versions of Zimbabwe: New Approaches to Literature and Culture*. Harare: Weaver Press, 2005.

MUPONDE, Robert. *Literature in Zimbabwe*, 2004. Disponível em: <http://www.nai.uu.se/research/finalized_projects/cultural_images_in_and_of/zimbabwe/literature/>. Acesso em: 16 Jun. 2015.

MURRAY, Penelope. (Ed.). *Plato on Poetry*. New York-Melbourne: Cambridge University Press, 1996.

MWANGI, Evan Maina. *Africa Writes Back to Self – Metafiction, Gender, Sexuality*. Albany, NY: SUNY [State University of New York] Press, 2009.

Nordiska Afrikainstitutet: <<http://www.nai.uu.se/>>

NYONI, Mika. *A Psychoanalytic Interpretation of Dambudzo Marechera's Selected Works – House of Hunger, The Black Insider & Mindbast*. Saarbrücken, Deutschland: LAP Lambert Academic Publishing, 2011.

O'BRIEN, Sara Talis and SCHATTERMAN, Renée. *Voices from the Continent: A Curriculum Guide to Selected Southern African Literature*

OKONKWO, Juliet. 'A Review of the House of Hunger'. *Okike: An African Journal of New Writing* (June 1981): 87-91.

OLANIYAN, T. and QUAYSON, A. (Eds.) *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*. Singapore: Blackwell Publishing, 2007.

OWOMOYELA, O. (Ed.) *History of Twentieth-Century African Literatures*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993.

-----, *Culture and Customs of Zimbabwe*. Westport-CON/London: Greenwood Press, 2002.

PATTISON, David. *No Room for Cowardice: A View of the Life and Times of Dambudzo Marechera*. Trenton, NJ-Asmara, Eritrea: Africa World Press, 2001.

PLATÃO. Livros II, III, X. In: ----, *A república*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

Postcolonial Studies @ Emory: <<https://scholarblogs.emory.edu/postcolonialstudies/>>

PostColonial Web: <<http://www.postcolonialweb.org/>>

Poetry International Web: <<http://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/home/index>>

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

PRIMORAC, Ranka. *The Place of Tears – The Novel and Politics in Modern Zimbabwe*. London/New York: Tauris Academic Studies, 2006.

ROSCOE, A. *The Columbia Guide to Central African Literature in English Since 1945*. New York: Columbia University Press, 2008.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SARTRE, J. P. Prefácio à edição de 1961. In: FANON, F. *Os condenados da terra*. Trad. Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

SOFIELD, Heather. *Postcolonial Identity and the Position of English in African Literature*. Disponível em: <<http://www.postcolonialweb.org/zimbabwe/sofield/7.html>>. Acesso em: 11 Jan. 2015.

TAPURETA, Beaven. Zimbabwean writing in English: 35 years on. Disponível em: <<http://www.herald.co.zw/zimbabwean-writing-in-english-35-years-on/>>. Acesso em: 22 Ago. 2014.

Timelines of History – Timeline Zimbabwe: <<http://www.timelines.ws/countries/ZIMBABWE.HTML>>;

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R., GREIMAS, A. J., *et al.* Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto e Milton José Pinto. 2.ed. In: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972.

VEIT-WILD, Flora. *Teachers, Preachers Non-Believers: A Social History of Zimbabwean Literature*. Harare: Baobab Books, 1993.

-----, *Dambudzo Marechera – A Source Book on His Life and Work*. Compiled and edited by Flora Veit-Wild. Trenton, NJ-Asmara, Eritrea: Africa World Press, 2004.

-----, *Writing Madness: Bordelines of the Body in African Literature*. Harare: Weaver Press, 2006.

VIET-WILD, Flora and CHENNELLS, Anthony. (Eds.). *Emerging Perspectives in Dambudzo Marechera*. Trenton, NJ-Asmara, Eritrea: Africa World Press, 1999.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: *A ascensão do romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WILLIAMS, Angela A. *Mother Tongue: Interviews with Musaemura B. Zimunya and Solomon Mutswairo*. Disponível em: <<http://www.unc.edu/~ottotwo/mothertongue.html>>. Acesso em: 22 Ago. 2014.

WOOLF, Virginia. *Passeio ao farol*. Trad. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ZHUWARARA, Rino. *An introduction to Zimbabwean Fiction in English*. Disponível em: <<http://www.postcolonialweb.org/zimbabwe/miscauthors/rz1.html>>. Acesso em: 20 Abr. 2015.

Zimbabwe Profile – Timeline: <<http://www.bbc.com/news/world-africa-14113618>>