

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS**

**HIBRIDISMO E SIMULTANEIDADE
NO ROMANCE *THE FAMISHED ROAD*
DE BEN OKRI**

Divanize Carbonieri

**Dissertação apresentada ao Programa de Estudos
Lingüísticos e Literários em Inglês do Departamento de
Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Mestre em Letras**

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Laura Patrícia Zuntini de Izarra

**São Paulo
2006**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

**HIBRIDISMO E SIMULTANEIDADE
NO ROMANCE *THE FAMISHED ROAD*
DE BEN OKRI**

Divanize Carbonieri

São Paulo
2006

Aos meus pais, Atilio e Ivonne

AGRADECIMENTOS

Sou imensamente grata à professora Laura Patrícia Zuntini de Izarra, que me incentivou e orientou com competência e carinho.

Aos professores Benjamin Abdala Júnior e Lynn Mario Trindade Menezes de Souza pelas valiosas contribuições por ocasião do exame de qualificação.

À FAPESP, que me proporcionou o tempo e a tranqüilidade necessários através de sua bolsa de estudos.

Aos funcionários das secretarias de graduação e pós-graduação do Departamento de Letras Modernas, principalmente a Edite dos Santos Nascimento Mendez Pi.

Aos amigos da pós-graduação, sobretudo a Marília Fatima Bandeira, Michela Rosa Di Candia e Rose Yukiko Sugiyama pela leitura, sugestões e pela ajuda com a bibliografia.

A Maria Aparecida Uski, Patrícia Henna, Regiane Correa Ramos e Sandra Caselato pelo apoio e incentivo.

A José Francisco dos Santos pela paciência e companheirismo.

SUMÁRIO

Resumo	6
Abstract	7
Introdução	8
<i>Diferentes Visões do Realismo Mágico</i>	20
Capítulo I – O Terceiro Olho do Narrador	30
<i>O Olhar Duplo</i>	38
<i>A Voz do Narrador</i>	47
<i>O Olhar do Artista</i>	60
Capítulo II – Imagens da Simultaneidade no Espaço e Tempo da Narrativa	65
<i>Ressonâncias Mitológicas nos Cronotopos</i>	81
<i>Possibilidades da Simultaneidade dos Tempos</i>	93
Capítulo III – Processos de Hibridismo nas Estratégias Narrativas	102
<i>O Grotesco como Libertação</i>	105
<i>Recorrências da Oralidade</i>	114
<i>A Construção de Significados</i>	120
Capítulo IV – Considerações Finais	134
Bibliografia	138

RESUMO

No romance *The Famished Road* (1991), o autor nigeriano Ben Okri dá uma nova dimensão à figura da criança-espírito ou *abiku*, que é um motivo recorrente entre os iorubás e em diversas outras culturas da África ocidental. Como um fenômeno da crença dessas culturas, o *abiku* é um tema característico da narrativa oral africana, tendo sido usado também em várias obras da literatura africana de língua inglesa. Okri realiza, contudo, uma inovação ao transformar o *abiku* no narrador de seu romance. Uma vez que essa criatura é um *in between*, vivendo permanentemente na intersecção entre o mundo dos vivos e o dos mortos, a estrutura da obra literária é alterada pela realidade vista pelos seus olhos. A sua visão é composta pelas imagens da simultaneidade entre esses mundos. Na construção de seu romance, Okri tenta traduzir essa visão para um público leitor ocidental, utilizando ao mesmo tempo paradigmas da oralidade africana e da literatura ocidental. O romance se coloca, assim, num espaço de transição entre a cultura africana e a ocidental. São utilizados métodos e estratégias narrativas de ambas as tradições e o próprio fenômeno do *abiku* é investido por outras concepções mais ocidentais a respeito da ressurreição da alma. O objetivo desta dissertação é mostrar, de acordo com uma perspectiva crítica pós-colonial, como esse romance se constrói como uma obra híbrida entre os modos de se perceber e de se retratar a realidade característicos de cada uma dessas culturas.

Palavras-chave: literatura africana, literatura nigeriana, hibridismo, realismo mágico, Ben Okri

ABSTRACT

In the novel *The Famished Road* (1991) Nigerian author Ben Okri gives a new dimension to the spirit child or *abiku's* image, which is a recurrent motif among the Yoruba and many other cultures from West Africa. The *abiku* is a characteristic subject of the African oral narrative and is also present in some African literature in English as the *abiku* is part of the belief of those cultures. However, Okri undertakes an innovation, turning the *abiku* into the narrator of his novel. Since this creature is an *in between*, living permanently in the intersection between the world of the living and the world of the dead, the structure of the literary work is altered by the reality as it is seen through his eyes. His vision is made up by the simultaneous images of those two worlds. In the construction of his novel, Okri tries to translate this vision to a Western reading audience, using paradigms from both the African orality and Western literature. Thus, the novel is placed in a transitional space between African and Western cultures. Narrative methods and strategies from both traditions are used and the *abiku* phenomenon itself is invested by other more Western conceptions about the soul's resurrection. This dissertation aims to reveal from a postcolonial theoretical perspective how this novel is constructed as a hybrid work between the modes of perceiving and depicting reality characteristic of each one of these cultures.

Key words: African literature, Nigerian literature, hybridity, magical realism, Ben Okri

INTRODUÇÃO

O romance *The Famished Road* (1991) do nigeriano Ben Okri (1959 -) forma com *Songs of Enchantment* (1993) e *Infinite Riches* (1998) uma trilogia que narra a história de Azaro, uma criança-espírito ou *abiku*, que, na língua iorubá, quer dizer “nascido para morrer”.¹ Okri retoma, assim, um motivo da cultura iorubá e constrói os seus três romances em torno dele. O seu procedimento faz com que essas obras literárias funcionem como verdadeiras representações do encontro entre duas culturas e suas formas de narrar. Entram em conflito, de um lado, a cultura iorubá (africana), com sua longa tradição de narrativas orais, e, de outro, a cultura ocidental, representada pelo gênero do romance e pela língua inglesa em que essa trilogia é escrita. Esse encontro transforma ambas as tradições, dando ao *abiku* novos significados, alargando o seu escopo e, ao mesmo tempo, causando modificações na tessitura do romance. Pretendemos nos concentrar no primeiro volume da trilogia porque acreditamos que ele apresenta complexidades maiores do que os outros dois que lhe vêm na seqüência. Nosso objetivo é justamente demonstrar, através da análise literária de *TFR*, como esse romance se configura por ser uma obra híbrida entre os modos de percepção e representação da realidade dessas duas culturas.

Para tanto, acreditamos que se faz necessária na Introdução de nosso trabalho uma discussão acerca da importância do conceito de *abiku* para a cultura iorubá – e para várias outras culturas da África ocidental – e do modo como ele foi tratado em algumas obras literárias de autores africanos anteriores. Assim, poderemos, nos capítulos seguintes, aprofundar a nossa análise das técnicas narrativas utilizadas por Okri para conferir ao romance o seu caráter híbrido.

De acordo com Willfried F. Feuser, um *abiku* é “uma criança irrequieta que vem dar uma espreitadela ao mundo e volta para o desconhecido” (Feuser, 1978:

¹ A partir de agora, *The Famished Road* aparecerá apenas como *TFR*. Nosso trabalho se concentrará principalmente nesse primeiro volume da trilogia, mas os outros dois servirão como complemento à nossa análise.

120). Em outras palavras, é uma criança dividida entre o mundo dos vivos e o dos mortos ou não-nascidos que nasce e morre diversas vezes. Esse fenômeno não aparece apenas entre os iorubás. Ao contrário, é bastante comum em toda a África ocidental, recebendo várias denominações de acordo com as culturas em que se manifesta.² Normalmente, a criança considerada *abiku* é aquela cuja mãe sofreu vários abortos ou perdeu os filhos ainda nos primeiros meses ou anos de vida. Acredita-se que o mesmo espírito estava encarnado em todos esses bebês. Quando os pais descobrem que têm um filho *abiku*, eles realizam vários rituais para tentar mantê-lo no mundo dos vivos, chegando a lhe prometer favores e um tratamento especial. Se nenhuma dessas atitudes for eficaz, ainda são feitas escarificações especiais em seu corpo para que, numa vida futura, ele esteja coberto de marcas, podendo, assim, ser facilmente reconhecido.

O *abiku* está inserido na cosmologia iorubá, para a qual a realidade está dividida em três esferas: o mundo dos não-nascidos, o dos mortos ou ancestrais e o dos vivos, sendo que os dois primeiros constituem *orum* ou outro mundo e o último é designado por *aiê*. Esses mundos, apesar de serem distintos, não estão completamente separados. Ao contrário, eles apresentam espaços de intersecção entre si, coexistindo em franca proximidade uns com os outros, sendo que tanto os espíritos como os vivos podem transitar entre eles. Wole Soyinka chega mesmo a falar numa quarta esfera, que seria justamente o contínuo de transição entre as outras instâncias em que ocorre a transmutação do ideal em matéria e vice-versa (Soyinka, 1990 [1976]: 26). A transição, que é a jornada entre um mundo e outro, acontece nos extremos da vida – nascimento e morte – e também durante os rituais. Por sua indecisão entre os mundos, o *abiku* ocupa permanentemente esse espaço de transição e sua consciência é marcada pelo conhecimento dessas várias realidades. Como o *abiku* Azaro é o narrador de sua própria história, a realidade é vista por ele através da simultaneidade entre *aiê* e *orum*. Podemos dizer que a principal estratégia de Okri é representar a simultaneidade entre esses mundos em *TFR*, fazendo com que ela se estenda para os elementos da trama, como o espaço, o tempo e a inscrição dos personagens na esfera de múltiplas divindades. Esse

² Entre os igbos, ela é conhecida como *ogbanje*; os haúças a chamam de *damwabi*; para as culturas fanti e ishan, a sua designação é, respectivamente, *kossamah* e *erinmin*. (Feuser, 1978: 120).

procedimento acaba por transformar a construção da obra literária, contribuindo para dar forma ao hibridismo do romance.

A questão dos rituais em torno do *abiku* parece ter desempenhado um papel fundamental na literatura. Margaret Thompson Drewal afirma que os povos iorubás do sul da Nigéria concebem os rituais³ como jornadas entre um mundo e outro. Às vezes, essas jornadas são reais (representadas, por exemplo, por uma trajetória entre um ponto geográfico e outro) e, às vezes, apenas virtuais ou encenadas (Drewal, 1992: xiii). Segundo a antropóloga, tanto os funerais como os primeiros rituais executados para a criança recém-nascida na cultura iorubá se concentram na jornada metafísica do indivíduo entre duas esferas da realidade. Enquanto o funeral representa uma separação entre o indivíduo e sua comunidade e, ao mesmo tempo, um novo começo espiritual para ele, os rituais em torno do nascimento preparam o bebê para se incorporar ao mundo material. Isso porque a religião iorubá pressupõe, sempre de acordo com o que descreve Drewal, que, assim como o espírito da pessoa falecida se demora na Terra depois de sua morte, o espírito do recém-nascido está no limiar entre o mundo dos vivos e o dos não-nascidos (Drewal, 1992: 51).

Além dos primeiros rituais em torno do nascimento, a autora também nos informa que a criança iorubá passa por uma cerimônia chamada *Imori* (Conhecer a Cabeça), que deve ser realizada idealmente dentro dos primeiros três meses após o nascimento, mas que também pode ser executada mais tarde. Nesse ritual, o objetivo é conhecer a cabeça interior (*ori inu*) da criança, ou seja, a sua personalidade (Drewal, 1992: 56). É nessa cerimônia que se descobre se a criança é, por exemplo, um *abiku*. Se ela for assim identificada, os sacerdotes iniciam os inúmeros rituais necessários para que ela continue no mundo dos vivos.

A imagem da criança-espírito foi representada pela primeira vez na literatura africana de língua inglesa no romance *Things Fall Apart* (1958) do também nigeriano

³ Drewal afirma que o termo iorubá para as performances religiosas é *etutu*. Ritual é o termo mais usado nos estudos ocidentais. Contudo, a tradução não é perfeita. Nas palavras da autora, “[p]ara antropólogos e historiadores da religião, o ritual tem sido um modelo *par excellence* do retorno ao todo, de um desejo romântico por um tempo mítico e por um lugar em que a comunalidade, a coerência, a ligação, a consciência coletiva e a eficácia caracterizavam a ordem social”. Para ela, o termo reflete mais a história intelectual, os padrões conceituais e os modos de ver ocidentais do que propriamente qualquer tipo de performance africana. Contudo, apesar de propor um questionamento do termo, ela ainda continua a usá-lo (Drewal, 1992: xvi, tradução minha).

Chinua Achebe. Nessa obra, o autor retrata a vida de uma aldeia igbo antes e depois da chegada dos europeus. Ezinma, a filha favorita do herói Okonkwo, é uma *ogbanje*, que é a palavra equivalente na língua igbo para *abiku*.⁴ O livro também mostra o ritual definitivo para se interromper o ciclo de vida e morte da criança-espírito. Através dele, os pais de Ezinma tentam descobrir o lugar em que ela escondeu os objetos secretos que a ligam ao mundo dos não-nascidos para desenterrá-los. No início, ela não coopera muito, fazendo a verdadeira procissão que a seguia dar uma volta na aldeia inteira sem indicar o lugar correto. Porém, ao voltar para casa, aponta um local sob uma árvore e ali o sacerdote que a está acompanhando consegue desenterrar seus objetos. A ligação entre Ezinma e o mundo dos espíritos é, assim, quebrada. Segundo Ato Quayson, Achebe tem como projeto, nesse livro, validar a coerência das crenças igbos e a eficácia das suas estruturas contra a irrupção do irracional (Quayson, 2002 [1997]: 123). Nesse caso, o irracional estaria representado pela figura do *ogbanje*, que se recusa a fazer o ciclo completo da vida, trazendo caos para a ordem social. Para chegar a essa conclusão, Quayson parte de uma idéia de Chidi Maduka, para quem o personagem de Ezinma apresenta a dualidade típica do *ogbanje*. Se, por um lado, ela é uma criança-espírito que tenta desestabilizar a vida de sua comunidade compartilhando valores com o outro mundo, por outro, é uma mortal nutrindo estreitas relações com seus pais e encarnando os desejos de sobrevivência dos membros da coletividade. Maduka afirma que, ao fazer com que a ligação de Ezinma com o outro mundo seja quebrada, Achebe faz uma escolha pela ordem em detrimento do caos, com a reintegração completa da menina à vida da comunidade (Maduka, 1987: 21).

John P. Clark-Bekederemo e Wole Soyinka, ambos nascidos na Nigéria, sendo o primeiro da etnia ijo e o segundo da cultura iorubá, escreveram dois poemas sobre o tema da criança-espírito. No poema “Abiku”⁵ de Clark-Bekederemo, o eu-lírico se dirige num tom de súplica ao *abiku*. É provavelmente a voz do pai da

⁴ M. Ogbolu Okonji apresenta uma definição de *ogbanje* que também se aplica ao conceito de *abiku*: “um indivíduo que passa por um círculo contínuo de nascimento e morte como resultado de um juramento primitivo (*iji uwa*: juramento do mundo) feito no mundo dos espíritos na presença do criador e que se estende para o mundo dos vivos. Acredita-se que o juramento é uma obrigação para a pessoa que o fez: o indivíduo tem que viver de uma maneira particular por toda a curta extensão de sua vida. O objeto do juramento é ocultado da vista das pessoas comuns e é normalmente enterrado sob uma grande árvore, na palma da mão da pessoa ou em outros lugares impressionantes” (Okonji apud Maduka, 1987: 18, tradução minha).

⁵ Incluído no livro *A Reed in the Tide* (1965).

criança, que lhe implora para entrar e ficar, dizendo-lhe, por exemplo, que o corpo da mãe já está cansado.⁶ Há também uma referência à miséria das condições de vida da família, com a descrição do telhado da casa cheio de goteiras e beiradas pelas quais entram corujas e morcegos. Apesar disso, o pai diz que a casa tem sido o abrigo para muitos e que ainda o poderá ser para muitos mais. Quayson afirma que, nesse poema, há a sugestão de que a atitude correta e o tom adequado de se dirigir ao *abiku* – ou seja, com doçura e gentileza – podem seduzi-lo a ficar. Para o crítico, o poeta utilizou a mesma lógica dos rituais acerca do fenômeno que implicam que é possível agradar o *abiku* e interromper o seu processo cíclico (Quayson, 2002 [1997]: 123-4).

Já no poema homônimo de Soyinka,⁷ o eu-lírico é o próprio *abiku*. Com um tom zombeteiro e desafiador, ele escarnece do sofrimento das mães e dos esforços dos adultos para prendê-lo na Terra. Ainda de acordo com Quayson, ao contrário das visões de Achebe, para quem o irracional pode ser vencido pela ordem, e de Clark-Bekederemo, para quem ele pode ser pelo menos seduzido, Soyinka apresenta a noção de que o ser humano está totalmente à mercê do irracional, sendo incapaz de controlá-lo. Segundo o crítico, o importante na visão de Soyinka “é a tentativa de localizar a consciência organizadora do artefato literário na esfera do mundo dos espíritos”. Tudo é visto pelo ponto de vista do mundo dos espíritos, ou seja, pela ótica do *abiku* recalcitrante, e há uma ironia em relação aos rituais executados pelos vivos, que são vistos como inúteis (Quayson, 2002 [1997]: 124, tradução minha).

Para Quayson, Ben Okri, em sua retomada da figura do *abiku* em *TFR*, reproduz aspectos de todas as três posições (Achebe, Clark-Bekederemo e Soyinka). O crítico afirma que Okri, assim como Achebe, tem um interesse parcialmente etnográfico, fornecendo descrições copiosas sobre os rituais que cercam o *abiku*. Além disso, o mesmo tom de súplica que encontramos no poema de Clark-Bekederemo também domina o modo como os pais de Azaro se dirigem a ele. E um reflexo do poema de Soyinka pode ser encontrado no fato de todo o romance de Okri ser contado através do ponto de vista do *abiku* Azaro. Quayson conclui seu

⁶ Para Maduka, o eu-lírico desse poema assume o papel de porta-voz da humanidade ao pedir que o todo-poderoso *abiku* tenha piedade de sua mãe, que já sofreu demais (Maduka, 1987: 22).

⁷ Do livro *Idanre and Other Poems* (1967).

argumento, afirmando que existe, contudo, uma importante diferença entre Okri e os três autores anteriores, a saber, no romance (e na trilogia) do primeiro, a relação entre o mundo dos vivos e o dos espíritos não é vista como uma oposição binária - através de uma moldura e/ou -, mas o que se percebe é uma equivalência entre eles (Quayson, 2002 [1997]: 124). Porém, mais do que uma equivalência, demonstraremos que há uma simultaneidade entre esses mundos em *TFR*.

Mas há outras diferenças marcantes entre o procedimento de Okri e o dos outros autores. No romance de Achebe, a figura da criança-espírito aparece quase que na periferia da narrativa, encarnada num personagem importante como Ezinma, mas ainda assim secundário. Além disso, o realismo que Achebe escolhe para narrar sua história não permite que haja uma interpenetração entre o mundo dos vivos e o dos espíritos. Subvertendo esses procedimentos, Okri desloca a figura do *abiku* para o centro de sua narrativa e faz de Azaro seu narrador-protagonista. E Azaro, como todo *abiku*, é um *in-between*, ocupando a esfera de transição entre os mundos de que fala Soyinka. Também é interessante notar que, ao contrário de Ezinma, o ritual para a descoberta dos objetos mágicos de Azaro nunca é executado, o que significa que sua conexão com o outro mundo jamais é quebrada. Sendo assim, Okri propõe um outro tipo de realismo que dê conta dessas várias realidades que perpassam a consciência de seu narrador. Como poderíamos definir esse tipo de realismo? Mais adiante, discutiremos essa questão mais detidamente.

Apesar de ser de origem igbo e urhobo, Okri localiza sua narrativa no contexto da cultura iorubá, o que o aproxima mais de Soyinka do que de Achebe ou Clark-Bekederemo. É claro que o seu procedimento de dar plena voz ao *abiku* também pode ser considerado, como propõe Quayson, um reflexo do poema de Soyinka. Mas também há aqui uma subversão. Isso porque a atitude de Azaro é bastante diferente do escárnio pelos esforços dos pais que caracteriza o eu-lírico do poema de Soyinka. Além disso, Azaro é um *abiku* que decide interromper o seu ciclo de vida e morte e permanecer na Terra:

(...) em algum lugar no interespaço entre o mundo dos espíritos e o dos Vivos, eu escolhi ficar. (...) Não foi por causa dos sacrifícios, das oferendas incineradas de óleos, inhames e nozes de palmeira ou por causa das blandícias, das promessas breves de tratamento especial e nem mesmo por causa da tristeza que havia causado. Também não foi

por causa do meu horror ao reconhecimento. Com exceção de uma pequena marca na palma de minha mão, havia conseguido evitar ser descoberto. Talvez tenha sido simplesmente porque tivesse ficado cansado de ir e vir. É terrível permanecer para sempre no interstício. Também pode ser que quisesse experimentar esse mundo, senti-lo, sofrê-lo, conhecê-lo, amá-lo, dar a ele uma valiosa contribuição e ter aquela sublime sensação de eternidade em mim enquanto vivo a vida que está por vir. Mas às vezes penso que foi um rosto que me fez querer ficar. Eu quis fazer feliz o rosto castigado da mulher que se tornaria minha mãe (*TRF*, p. 5).⁸

Como fica claro nessa passagem, Azaro decide viver principalmente em solidariedade à sua mãe. Isso significa que ele não é insensível à dor dos vivos. É nesse sentido que se diferencia da voz do poema de Soyinka. Mas isso não faz com que se rompa definitivamente a sua ligação com o mundo dos espíritos. Sua “encarnação” no mundo material é precária; ele é uma criança doentia e quase morre diversas vezes. Além disso, é assaltado por visões que os outros vivos não são capazes de compartilhar.

A chave para se entender por que essa materialização não se dá completamente talvez esteja no modo diferente como os dois pólos da trajetória do *abiku* são retratados em *TFR*. O primeiro desses pólos recebe uma série de denominações já no primeiro capítulo: terra do início (p. 3), mundo dos sonhos puros, mundo dos espíritos, mundo dos não-nascidos, local das fontes (p. 4), outro mundo (p. 5). O que há em comum entre esses nomes é que eles parecem designar um lugar encantado. A terra do início é descrita como um lugar em que os espíritos se misturam aos não-nascidos e em que ambos podem assumir várias formas. É um espaço em que há muita festa e diversão. A tristeza que por ventura exista ali está relacionada às angústias vividas na Terra e que ainda não foram esquecidas por aqueles que acabaram de chegar. Então, o contraponto é exatamente este: enquanto o mundo dos espíritos e não-nascidos é um local de alegria e diversão, o mundo dos vivos, o segundo pólo na trajetória do *abiku*, é um lugar de tristezas, muitas das quais perduram mesmo depois da morte.

⁸ De agora em diante, todos os trechos de *TFR*, *Songs of Enchantment* e *Infinite Riches* terão tradução minha.

Além disso, essa terra do início é descrita pelo narrador como uma espécie de fraternidade. Azaro não está sozinho ali. Muito pelo contrário, ele tem como seus companheiros vários outros espíritos, com quem pode brincar:

Com nossos companheiros espíritos, aqueles com quem tínhamos uma afinidade especial, éramos felizes na maior parte do tempo porque flutuávamos no ar azul-claro do amor. Brincávamos com os faunos, as fadas e os belos seres. Sibilas ternas, espíritos benignos e as presenças serenas de nossos ancestrais estavam sempre conosco, banhando-nos no brilho de seus diversos arcos-íris (*TFR*, p. 4).

Essa fraternidade é ainda mais ressaltada pelo uso do “nós” como voz narrativa. Durante todo o tempo em que descreve a terra do início, Azaro fala através da primeira pessoa do plural. Outro elemento da fraternidade é a existência de um pacto entre os espíritos companheiros. Como a vida na Terra pressupõe muito sofrimento, nenhum deles quer nascer novamente. E o pacto que fazem é justamente este: voltar para o mundo dos espíritos na primeira oportunidade. É esse pacto que caracteriza o *abiku*, a criança-espírito. Mas nem todos os que habitam a terra do início são *abikus*. Na verdade, o *abiku* é um ser rebelde que incomoda tanto os espíritos quanto os vivos:

Nossa rebelião cíclica fazia com que os outros espíritos e ancestrais se ressentissem conosco. Não apreciados no mundo dos espíritos e marcados entre os Vivos, nossa má vontade de ficar afetava todos os tipos de equilíbrios (*TFR*, p. 5).

O *abiku* se rebela contra o ciclo de vida e morte imposto a todos os seres humanos. Ele quer interromper esse ciclo, permanecendo apenas no mundo dos espíritos entre os seus pares. Mas não pode evitar um novo nascimento, uma nova encarnação. O mundo dos espíritos e não-nascidos parece ser apenas uma pausa, uma espécie de intervalo, em que se pode brincar e se divertir. O próprio narrador sabe que, quanto mais feliz se está, mais próximo o nascimento (*TFR*, p. 4). A única coisa que o *abiku* pode fazer é tentar sair do mundo dos vivos assim que puder.

O *abiku* que quebra o pacto e, como Azaro, resolve permanecer entre os vivos, é assaltado por alucinações durante sua vida e assombrado por seus

companheiros. Para os outros vivos, ele é sempre uma criatura estranha, misteriosa. É capaz de ver aquilo que os outros não vêem. Como veremos, a visão é um fator muito importante nessa narrativa. Já no início, Azaro nos diz que todos os seres humanos nascem cegos e poucos aprendem realmente a ver (*TFR*, p. 3). Ver todas as esferas que compõem a realidade é algo que, para a maioria das pessoas, só pode ser obtido depois de um longo aprendizado. Mas, para o *abiku*, essa é uma característica inerente à sua condição. Dessa forma, podemos nos perguntar como são as imagens da realidade que esse narrador *abiku* nos oferece. Como a simultaneidade que ele enxerga é representada na narrativa através dessas imagens? Ou que tipos de imagens ou construções visuais nos são apresentados? No decorrer deste trabalho, pretendemos também tentar responder a essas perguntas.

Até agora nos referimos apenas aos significados que o *abiku* tem para a cultura e literatura africanas. Contudo, dissemos anteriormente que, em *TFR*, esses significados são alargados pelo fato de o romance se configurar como um *lócus* para o encontro entre culturas. Isso acontece porque Okri também associa o fenômeno do *abiku* a crenças próprias de outras culturas. Robert Fraser, por exemplo, afirma que Okri combina o *abiku* à idéia de reencarnação abordada de maneiras diferentes por diversas religiões do mundo e às concepções que pressupõem um estado de bênçãos eternas depois da morte e que podem ser encontradas tanto na literatura ocidental quanto na oriental (Fraser, 2002: 68).⁹ Uma ilustração desse ponto de vista pode ser encontrada num dos capítulos finais de *TFR*, quando Azaro vê as vidas passadas de seu amigo Ade, que é, como ele, uma criança *abiku*:

Vi um assassino em Roma, uma poetisa na Espanha, um falcoeiro entre os astecas, uma prostituta no Sudão, uma sacerdotisa no antigo Quênia, um capitão de navio branco e caolho que acreditava em Deus e que escreveu belos hinos e que fez a sua fortuna capturando escravos na Costa do Ouro. Vi até mesmo um famoso guerreiro samurai no Japão antigo e uma mãe de dez filhos na Grécia (*TFR*, p. 481).

⁹ Para Fraser, a doutrina da pré-existência da alma pode ser encontrada, na cultura ocidental, já nos diálogos *Fedro* e *Apologia de Sócrates* escritos por Platão. Além disso, ele também declara que a idéia de que as crianças possuem a consciência negada aos adultos de alguma felicidade pré-natal tem, no Ocidente, uma origem que vai desde o místico do século XVII Thomas Traherne à ode "Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood" de Wordsworth (Fraser, 2002: 68).

Nesse trecho, o conceito de reencarnação é apresentado de uma forma diferente daquele previsto pela religião iorubá. Drewal nos informa que há três possibilidades para a alma de um recém-nascido de acordo com a crença iorubá: ou ela vem do lado paterno da família, ou do lado materno, ou diretamente de uma divindade, sendo, nesse último caso, uma alma “livre” ou recém-criada (Drewal, 1992: 56). Dessa forma, na cultura iorubá, a reencarnação de um indivíduo só ocorre através dos corpos de seus próprios descendentes. No trecho acima, o *abiku* Ade passa por diversas vidas em sexos, raças, culturas e países diferentes pelo mundo. Esse tipo de concepção a respeito da reencarnação ultrapassa a moldura da cultura iorubá e projeta o fenômeno do renascimento do *abiku* numa esfera mundial, abarcando inclusive uma noção de reencarnação que é atualmente bastante aceita em muitos países ocidentais, principalmente depois das obras de Helena P. Blavatsky e Allan Kardec. Veremos em outros momentos que Okri também liga o *abiku* à idéia de ressurreição do cristianismo, associando a imagem de Azaro à de figuras bíblicas e, indiretamente, ao próprio Cristo. Podemos, portanto, afirmar que esses fatos contribuem para revelar o processo de hibridismo em que a narrativa de *TFR* foi construída.

Em outras palavras, Okri insere seu romance num lugar de intersecção entre as crenças e modos de percepção e representação da cultura nativa e da cultura ocidental. Sendo originalmente um fenômeno típico da cultura iorubá, o *abiku* é investido por outras concepções e acaba sendo transformado por elas. Isso acontece porque Okri transita de um sistema de valores para outro e de uma tradição literária para a outra. Tendo nascido em Minna, na Nigéria, e vivendo atualmente em Londres, ele é o que se poderia chamar de um *autor traduzido*, o que também quer dizer que a sua obra está num contínuo processo de *tradução cultural*.¹⁰ Para Stuart Hall, a tradução cultural envolve necessariamente a hibridização. Isso porque as pessoas traduzidas seriam aquelas que mantêm fortes vínculos com seus locais de origem e respectivas tradições, mas que têm que viver

¹⁰ Tradução cultural é um conceito formulado por Homi K. Bhabha, que o utiliza para sugerir que todas as formas de cultura se relacionam entre si “porque a cultura é uma atividade significativa ou simbólica. A articulação de culturas é possível não apenas em virtude da familiaridade ou similaridade de *conteúdos*, mas porque todas as culturas são práticas formadoras de símbolos e interpeladoras de sujeitos” (Bhabha, 1990: 209-10, tradução minha). Assim, no conceito de Bhabha de tradução cultural, está implícita a necessidade de negociação constante entre os valores de uma cultura em relação à outra.

numa nova cultura, com a qual devem aprender a negociar significados e valores para que não percam completamente suas identidades. Elas são obrigadas a ocupar, no mínimo, duas identidades culturais ao mesmo tempo, a falar duas línguas distintas, traduzindo e negociando entre seus diferentes sistemas de valores (Hall, 1997 [1992], pp. 86-97). No caso de um autor traduzido, essa negociação constante deve transparecer na construção de sua obra, que passa a ser uma realidade híbrida entre a sua cultura nativa e a cultura que o recebeu. Não vem ao caso inferir se Okri poderia ou não retornar à Nigéria. A impressão que temos é que, mesmo se ele o fizer fisicamente, tal retorno não irá significar uma volta pura e simples às origens, pois ele já está imbuído da tradição literária e da cultura ocidental.¹¹ Ele é um daqueles *cosmopolitas vernáculos*, termo usado por Homi K. Bhabha (2000: 139) para designar aquelas pessoas que “ocupam um espaço intersticial na cultura britânica, tendo que traduzir e negociar constantemente entre culturas e tradições (...)” (Souza, 2004: 127).¹²

Outro fato importante é que Okri escreve em inglês e não em alguma língua nativa nigeriana. De acordo com Bhabha, a tradução cultural é “um modo de imitar, mas num sentido de travessura e deslocamento – imitar um original de tal forma que a prioridade dele não seja reforçada, mas pelo simples fato de que ele *pode* ser simulado, copiado, transferido, transformado, alterado num simulacro (...)” (Bhabha, 1990: 210, tradução minha). Ao escrever um romance em inglês, Okri está imitando a tradição literária ocidental, mas desse modo descrito por Bhabha, de uma maneira que causa uma modificação tão grande que não nos interessa mais a prioridade do original. A negociação que ele faz entre os valores, crenças, modos de percepção e representação das duas culturas envolvidas em sua obra (a africana e a ocidental) pressupõe uma hibridização que transforma a obra literária num espaço de tensão entre elas, num *terceiro espaço* que “desloca as histórias que o constituem e estabelece novas estruturas de autoridade (...)” (Bhabha, 1990: 211, tradução minha). É, portanto, a nossa hipótese que o romance, um gênero herdado da literatura ocidental, é alargado, em *TFR*, por estruturas tiradas, por exemplo, da

¹¹ Fraser relata algumas visitas esporádicas de Okri à Nigéria em 1983 e 1985 (Fraser, 2002: xiv-xv).

¹² A princípio, Bhabha aponta como exemplos de cosmopolitas vernáculos os asiáticos, descendentes de imigrantes que vivem na Inglaterra, mas acreditamos que o seu conceito se aplica também a pessoas de outras etnias e nacionalidades que vivem numa metrópole estrangeira.

tradição oral africana e o resultado é uma terceira realidade, alimentada pelo hibridismo entre as duas instâncias que a originaram.

Baseando-se no caráter híbrido de *TFR*, Brenda Cooper afirma que essa obra faz parte da estética do realismo mágico. Ela afirma que:

[o] hibridismo (...) tem se revelado um aspecto fundamental da literatura do realismo mágico. Um sincretismo entre as dimensões paradoxais da vida e da morte, da realidade histórica e da magia, da ciência e da religião caracteriza os enredos, temas e estruturas narrativas dos romances do realismo mágico. Em outras palavras, o urbano e o rural, o ocidental e o indígena, o negro, o branco e o mestiço – essa cacofonia cultural, econômica e política é o anfiteatro em que as ficções do realismo mágico são encenadas. Os enredos dessas ficções lidam com questões de fronteiras, mudança, mistura e sincretismo. E eles fazem isso – e esse é um ponto crítico – para expor o que vêem como uma realidade mais profunda e verdadeira do que as técnicas realistas convencionais trariam à vista.

O realismo mágico tenta capturar a realidade através de um retrato das muitas dimensões da vida, o visto e o não-visto, o visível e o invisível, o racional e o misterioso (Cooper, 2004 [1998]: 32, tradução minha).

A definição de Cooper a respeito do realismo mágico parece se aplicar perfeitamente ao romance *TFR*. Isso porque ela o vê como um híbrido entre elementos que parecem paradoxais. Vimos que o *abiku* é exatamente um *in-between* entre a vida e a morte. Além disso, no romance, ele também é colocado entre concepções culturais diferentes a respeito do renascimento da alma. O próprio fato de a sua visão ser marcada pela simultaneidade entre as esferas da realidade, entre o mundo dos mortos e dos vivos, altera forçosamente a estrutura da narrativa. Faz-se necessário um realismo que torne possível a representação dessa realidade múltipla e complexa. Talvez devêssemos nos perguntar apenas por que Cooper classifica esse realismo de realismo mágico. Para responder a essa pergunta, consideramos que é preciso esboçar a seguir uma visão geral da história desse conceito, levantando as principais definições que lhe foram dadas por críticos e estudiosos. A partir desse apanhado das principais idéias sobre esse modo literário, tencionamos mostrar quais definições são mais apropriadas para o nosso atual estudo e assinalar os elementos e características que podem servir de instrumento crítico para a análise de *TFR*.

Diferentes Visões do Realismo Mágico

Já na década de 1920, o historiador e crítico de arte Franz Roh utilizava o termo realismo mágico para caracterizar a produção pictórica do pós-expressionismo alemão.¹³ Em seu livro *Magischer Realismus* (1925), ele afirmava que o pós-expressionismo pretendia reintegrar às artes visuais a realidade do mundo sensível, cuja representação havia sido abandonada pelo expressionismo que o antecederia.¹⁴ Dessa forma, a pintura voltava a ser o que ele chamava de “espelho da exterioridade palpável”. Porém, esse novo realismo apresentava uma grande diferença em relação aos realismos europeus anteriores.¹⁵ Em uma nota antes da introdução de seu livro, Roh declara que, com a palavra “mágico”, ele pretendia indicar o mistério que se esconde por trás dos objetos e que não é simplesmente criado pela representação deles. Assim, a função do artista, para ele, seria apenas a de tornar esse mistério visível (Roh, 1927 [1925]: 1-39). Segundo Roland Walter, o crítico italiano Massimo Bontempelli foi o primeiro a utilizar o termo realismo mágico no campo dos estudos literários. Bontempelli afirmava que a literatura tinha a tarefa de criar uma nova atmosfera na qual o mundo real e o mundo imaginário se combinassem para retratar uma realidade mais abrangente (Bontempelli apud Walter, 1993: 13). Em comum, esses dois críticos parecem ter a capacidade de entender a realidade como algo mais abrangente, algo que vai além do que pode ser apreendido pelos cinco sentidos. Para eles, a arte e a literatura teriam essa missão de tornar visível o invisível e de dar conta de todas essas dimensões do real. Como podemos ver, esses pontos de vista coincidem em parte com a visão de Cooper, que acredita que o realismo mágico captura diversos aspectos da realidade como o visível e o invisível e o racional e o misterioso. Mesmo essas concepções iniciais a respeito do

¹³ Roland Walter afirma que, já em 1923, Roh havia introduzido o termo realismo mágico num ensaio sobre as pinturas de Karl Haider, considerando-o como uma categoria estética e um modo de representar pictoricamente os mistérios da realidade (Walter, 1993: 13).

¹⁴ Sobre o expressionismo, Roh declara o seguinte: “o expressionismo, tomado em conjunto, mostra, como uma reação ao impressionismo, uma preferência por objetos fantásticos, extraterrenos, remotos” (Roh, 1927 [1925]: 35, tradução minha).

¹⁵ “A alegria de voltar a ver, de reconhecer as coisas, entra novamente em jogo. A pintura volta a ser o espelho da exterioridade palpável. Por isso, tem-se falado num novo realismo, mas sem aludir de forma alguma a essa atitude instintiva que esteve vinculada aos últimos realismos da arte européia” (Roh, 1927 [1925]: 39, tradução minha).

realismo mágico parecem sinalizar aspectos importantes para o entendimento de *TFR*, que foi construído com base numa visão mais inclusiva da realidade e que lida o tempo todo com a relação entre visibilidade e invisibilidade.

Depois dos estudos de Roh e Bontempelli, Arturo Uslar Pietri foi o primeiro crítico a usar o termo realismo mágico nos estudos literários latino-americanos em 1948. No conto venezuelano das décadas de 1930 e 1940, ele vislumbrou “a consideração do homem como um mistério em meio aos dados realistas” e “[u]ma adivinhação poética ou uma negação poética da realidade”, o que “por falta de outra palavra poder-se-ia chamar de um realismo mágico” (Pietri apud Chiampi, 1980: 23, tradução minha). Na visão de Pietri, a atitude do narrador do realismo mágico é adivinhar o mistério ou a mágica existente na realidade ou negar o seu caráter prosaico. Além disso, o próprio homem é visto como um ser essencialmente misterioso diante da realidade. Irlemar Chiampi afirma que existe, no pensamento de Pietri, uma vacilação entre uma ontologia da realidade (é misteriosa ou não?) e uma fenomenologia da percepção (é o homem que é misterioso?). Para ela, esses seriam falsos problemas que levariam a questão para fora do texto literário, vendo o real (referente) como algo necessário para a obra ou centralizando o fundamento conceitual do realismo mágico na percepção do artista (Chiampi, 1980: 23). No entanto, essa “vacilação” é, na verdade, o ponto importante do estudo de Pietri, uma vez que indica os elementos fundamentais do realismo mágico: um modo específico de perceber a realidade e de representá-la. A obra literária seria, então, o espaço perpassado por esse modo de perceber e de representar a realidade. Em *TFR*, entram em jogo, como veremos, tanto um modo específico de percepção da realidade – característico da cultura iorubá – quanto o modo de representar essa realidade num romance.

Também Angel Flores utiliza o termo realismo mágico para analisar uma determinada produção literária latino-americana. Para ele, o ponto de partida do realismo mágico na América Latina é o livro *Historia Universal de la Infamia* (1935) de Jorge Luis Borges. Flores afirma que uma certa influência foi determinante para que Borges tomasse a direção do realismo mágico: a obra de Franz Kafka, cujos contos o escritor argentino traduziu para o espanhol alguns anos antes da publicação de seu romance. Assim como na obra de Kafka existiria, segundo Flores,

uma fusão entre sonho (ou pesadelo) e realidade, no realismo mágico haveria uma amalgamação entre realismo e fantasia. Para Flores, o ponto em comum entre os escritores do realismo mágico seria uma preocupação com o estilo e uma transformação do ordinário e do cotidiano no incrível e no irreal (Flores, 1995 [1955]: 111-14).¹⁶ Já Luis Leal afirma, em 1967, que o realismo mágico não deriva da obra de Kafka. Para Leal, o realismo mágico é, acima de tudo, uma determinada atitude diante da realidade. De acordo com a sua visão, o escritor do realismo mágico não constrói mundos imaginários nos quais poderia se esconder da realidade cotidiana. Ao contrário, ele enfrenta a realidade e tenta desemaranhá-la para descobrir o que há de misterioso na vida, nos objetos e nas ações humanas. Ainda segundo Leal, em *A Metamorfose* (1913) de Kafka, os personagens tomam como natural a transformação de um homem em inseto, mas a sua atitude diante da realidade não é mágica. Eles consideram a situação intolerável e não a aceitam. Para Leal, o que caracteriza a obra de Kafka é justamente essa invenção de situações intoleráveis. Quanto ao próprio Borges, Leal acredita que a sua obra pertence à literatura do fantástico, cujo traço principal seria a criação de hierarquias infinitas. O realismo mágico, segundo ele, não pressupõe a criação de seres ou mundos imaginários, mas sim a descoberta da relação misteriosa que existe entre o homem e as suas circunstâncias. O ponto de partida para o realismo mágico, para Leal, é o real maravilhoso do escritor cubano Alejo Carpentier.

Em 1943, Carpentier visitou as ruínas da cidadela de La Ferrière no Haiti. Baseando-se nas impressões que teve nessa viagem, ele escreve o prólogo ao seu livro *El Reino de este Mundo* (1949), no qual estabelece uma oposição entre a paisagem e a história do Haiti, por um lado, e a literatura europeia que se esforçou para suscitar o maravilhoso, por outro. Para Carpentier, ao passo que o Haiti apresenta uma realidade maravilhosa, com sua história em que homens se transformam em lobos e reis cruéis exercem tiranias inimagináveis, a literatura europeia do início do século XX, representada principalmente pelo surrealismo, obtém o efeito do maravilhoso com “truques de prestidigitação, reunindo objetos sem finalidade alguma: a velha e embusteira história do encontro fortuito do guarda-chuva e da máquina de costura em cima de uma mesa de dissecação”. Segundo

¹⁶ Para Chiampi, esse procedimento seria uma “naturalização do irreal” que se relacionaria ao “modo kafkiano de tornar verossímeis os acontecimentos sobrenaturais” (Chiampi, 1980: 26).

Carpentier, o verdadeiro maravilhoso surge quando existe uma alteração da realidade (milagre), uma revelação privilegiada da realidade, um destaque incomum das riquezas da realidade ou uma ampliação das escalas e categorias da realidade (Carpentier, 1966 [1949]).¹⁷

Em uma obra posterior, Carpentier afirma que o real maravilhoso defendido por ele é o real maravilhoso da América Latina, aquele que pode ser encontrado em estado bruto, latente e onipresente em tudo o que pertence ao contexto latino-americano. Para ele, na América Latina o insólito sempre fez parte do cotidiano (Carpentier, 1987 [1984]: 125). O relevante a respeito das idéias de Carpentier, para o nosso atual estudo, é que ele continua a enfatizar a importância da constituição da realidade e do modo de se percebê-la. A sua idéia de maravilhoso não se liga à existência de seres imaginários ou sobrenaturais na narrativa, mas ao que há de extraordinário na realidade e aos modos como se pode destacá-lo na narrativa. No entanto, a sua conceituação de um real maravilhoso ficou bastante circunscrita à sua obra, não tendo sido aplicada com o mesmo nome a outros autores.¹⁸

Alguns críticos, sobretudo brasileiros, em estudos mais recentes, ligaram a palavra realismo a outros adjetivos ao invés de “mágico”. Chiampi forja, em 1980¹⁹, o termo realismo maravilhoso que, embora apresente semelhanças com o real maravilhoso de Carpentier, não é exatamente igual a ele. Isso porque, para Chiampi, o maravilhoso é um conceito com uma grande história na tradição literária européia e que não deve ser confundido com as “maravilhas” da América vislumbradas por

¹⁷ O prólogo de Carpentier ao romance *El Reino de este Mundo* não apresenta marcação de páginas na edição consultada, razão pela qual não as indicamos aqui. No trecho entre aspas, Carpentier se refere a um célebre verso do Conde de Lautréamont (1846-1870), que influenciou gerações de poetas posteriores, como os surrealistas.

¹⁸ Carpentier afirmava que o seu real maravilhoso era diferente da concepção de realismo mágico de Roh. Segundo o escritor cubano, o que Roh chamava de realismo mágico era simplesmente uma pintura em que formas reais se combinavam à realidade cotidiana de uma maneira não natural. Esse tipo de produção pictórica, de acordo com a sua visão, abrangeria apenas as manifestações da pintura expressionista que não apresentassem uma intenção política concreta. Já o seu real maravilhoso teria uma profunda concepção política de resgate da identidade latino-americana e de resistência à dominação cultural estrangeira. A sua crítica a Roh e à falta de intenção política das obras por ele analisadas talvez não se aplique a outros autores do realismo mágico, como Gabriel García Márquez, por exemplo, que também apresenta um pensamento profundamente esquerdista. Mesmo se Carpentier estiver certo a respeito dos pós-expressionistas, isso não significa que o realismo mágico é incompatível com uma intenção política.

¹⁹ O livro *O Realismo Maravilhoso* de Chiampi foi publicado pela primeira vez em 1980, mas a autora afirma em nota introdutória que ele faz parte de sua tese de doutorado defendida em 1976. De qualquer forma, preferimos manter a data da primeira publicação do livro.

Carpentier.²⁰ Além disso, o mágico, segundo ela, é um termo emprestado de outra área do conhecimento (a magia, estudada pela antropologia) e ligá-lo à palavra realismo significaria empreender uma teorização de ordem fenomenológica, relacionada à ‘atitude do narrador’, ou de ordem conteudística, apresentando a magia como tema. O maravilhoso, de acordo com a sua visão, é a intervenção na ação narrativa de seres sobrenaturais, divinos ou legendários, como deuses, anjos, demônios, gênios ou fadas. Já a magia seria a arte ou saber humano capaz de dominar os seres ou forças da natureza para produzir determinados efeitos na realidade, muitas vezes contrários às leis naturais (Chiampi, 1980: 43-9). Selma Calasans Rodrigues também considera que o termo realismo mágico não é adequado para os estudos literários. Isso porque a magia seria uma forma de interferir na realidade através de atos e palavras e com a ajuda de espíritos, gênios ou demônios. A literatura, para Rodrigues, pode utilizar uma “causalidade mágica”, ou seja, uma causalidade que se opõe à explicação lógica, científica, mas ela não seria em si mesma mágica. Ao invés de mágico e mesmo maravilhoso, Rodrigues propõe o uso do termo fantástico, que se origina do latim *phantasticu* e do grego *phantastikós*, ambos oriundos, por sua vez de *phantasia*. O fantástico, nesse caso, seria tudo aquilo que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário.²¹ Por isso, para Rodrigues, ele se aplicaria melhor à literatura, que sempre envolveria a criação de um universo ficcional (Rodrigues, 1988: 9).

²⁰ Para Chiampi, “há a razão histórica que legitima o maravilhoso como identificador da cultura americana. Sendo o novo romance hispano-americano uma expressão poética do real americano é mais justo nomeá-lo com um termo afeito, tanto à tradição literária mais recente e influente (o realismo), como ao sentido que a América impôs ao conquistador: no momento de seu ingresso na História, a estranheza e a complexidade do Novo Mundo o levaram a invocar o atributo maravilhoso para resolver o dilema da nomeação do que resistia ao código racionalista da cultura européia” (Chiampi, 1980: 50).

²¹ Para Tzvetan Todorov, a literatura fantástica se caracteriza por apresentar uma hesitação no leitor e no herói (sendo opcional neste último), que, diante de um evento não-familiar, sobrenatural, não conseguem explicá-lo e nem responder à pergunta: trata-se de uma ilusão dos sentidos ou a realidade tem leis que desconhecemos? A hesitação do leitor e a hesitação do personagem seriam as duas primeiras condições que Todorov vê como constitutivas do fantástico. Além delas, o leitor também deve escolher uma maneira de ler que não seja nem alegórica e nem poética (Todorov, 1977 [1973]: 32). Segundo Rosemary Jackson, a definição de Todorov se aplicaria apenas a uma forma literária do século XIX. Para ela, o fantástico, contudo, deve ser entendido como um modo ao invés de um gênero (como queria Todorov) e deve ser colocado entre os modos opostos do maravilhoso, de um lado, e do mimético, de outro. O fantástico seria, assim, um modo literário em que se confundiriam elementos tanto do maravilhoso quanto do modo mimético (Jackson, 2001 [1981]: 32-35). Como vimos, as idéias de Jackson parecem coincidir com a visão de literatura fantástica de Rodrigues.

Por mais respeito que tenhamos pelos trabalhos de Chiampi e Rodrigues, acreditamos que as suas definições de maravilhoso e fantástico não se aplicam ao realismo mágico africano. Isso porque o que é considerado sobrenatural ou imaginário na cultura ocidental não é visto como tal na cultura africana. Além disso, no caso de *TFR*, não há o que se pode chamar de interferência de deuses ou anjos na realidade. Na verdade, o que acontece é que a própria realidade é vista como uma esfera dinâmica que inclui tanto o mundo dos espíritos quanto o dos vivos. Da mesma forma, ao afirmar que o fantástico se refere ao que é fantasioso ou imaginário, o estudo de Rodrigues não abrange a produção africana, em que o real é visto como mais inclusivo. Chiampi e Rodrigues rejeitam o adjetivo “mágico” no realismo mágico por acreditar que ele não se relaciona à literatura, que deve ser entendida, segundo a visão dessas autoras, apenas de acordo com suas leis intrínsecas. Mas se entendermos a magia como um modo de conceber a realidade como algo mais complexo do que simplesmente aquilo que pode ser compreendido pelos sentidos físicos, não parece absurdo pensar num realismo mágico, isto é, num modo de se retratar essa mesma realidade na literatura.

Nesse sentido, a definição de realismo mágico de Walter se aproxima bastante daquela apresentada por Cooper e nos parece mais adequada ao nosso estudo:

Dois aspectos são importantes para a definição do realismo mágico. Asturias, Lorenz e Janik enfatizam o fato de que os povos da América Latina percebem a realidade de um modo especial. De acordo com eles, uma perspectiva mágico-realista a respeito da vida e do mundo é um produto tanto do visível e do tangível quanto das alucinações e sonhos, ou seja, do modo como os seres humanos percebem e interpretam o seu ambiente. O mágico, em suma, é mágico porque é percebido como tal, por um lado, e porque certas coisas são simplesmente inexplicáveis, por outro. Conseqüentemente, ele é baseado na natureza das coisas assim como na natureza dos seres humanos: tanto a ontologia da realidade quanto a fenomenologia da percepção são elementos fundamentais no processo de definição do realismo mágico (Walter, 1993:17, tradução minha).

Walter se baseia em estudos anteriores de Miguel Angel Asturias, Günter Lorenz e Dieter Janik, para quem, segundo ele, os povos da América Latina

percebem a realidade como mágica. A realidade seria, então, percebida como um produto tanto do que é visível e tangível como também da intersecção de outras instâncias ou dimensões. Talvez as palavras “alucinações” e “sonhos” não sejam as mais apropriadas para indicar essas outras dimensões do real, mas o mais importante é que existe a indicação de que a realidade é formada por algo que vai além do que é ordinariamente visível. O mágico estaria tanto nas coisas como nos seres humanos que as percebem. Se Chiampi vê a vacilação entre uma ontologia da realidade e uma fenomenologia da percepção como a principal falha das teorias a respeito do realismo mágico, Walter considera que esses dois fenômenos são fundamentais para a constituição desse modo literário. Isso equivale a dizer que a obra literária do realismo mágico questiona os limites do que é ficcional e do que é ou poderia ser real. Ela não apresenta apenas mundos e seres imaginários sem quaisquer relações com a realidade, embora também possa fazê-lo, mas registra um modo de perceber e retratar a realidade característico de um determinado contexto cultural e totalmente diferente daquele tido como realista, lógico ou científico. A obra literária não é mais vista como um universo fechado de leis intrínsecas ao qual, como quer Chiampi, não interessam as questões a respeito da percepção e da natureza da realidade. Ao contrário, ela é vista como um meio que apresenta intensas relações com o contexto cultural da sociedade em que é produzida.

Podemos dizer que o realismo mágico não é um fenômeno exclusivo da América Latina. Stephen Slemon, por exemplo, situa o realismo mágico dentro do contexto das culturas pós-coloniais como um tipo de discurso literário distinto. Para Slemon, o realismo mágico como prática literária parece estar intimamente ligado à percepção de se viver nas margens da cultura ocidental hegemônica, trazendo em seu bojo uma idéia de resistência cultural ao centro imperial e aos seus sistemas totalizantes. Slemon também afirma que o lócus para os estudos críticos a respeito do realismo mágico foi alargado de uma posição restrita à América Latina e ao Caribe para incluir as literaturas da Índia, Nigéria e Canadá, sendo que este último país é visto por Slemon como o local de desenvolvimento mais surpreendente do realismo mágico na atualidade, justamente por não fazer parte do dito Terceiro Mundo, uma condição que foi durante muito tempo julgada necessária pelos estudos

críticos a respeito do termo (Slemon, 1988: 9-10).²² A definição de realismo mágico dada por Slemon é a seguinte:

O termo “realismo mágico” é um oxímoro que sugere uma oposição binária entre o código representacional do realismo e, aproximadamente, o da fantasia. (...) Uma vez que as regras fundamentais desses dois mundos são incompatíveis, nenhum dos dois pode se realizar completamente e cada um permanece suspenso, fechado numa dialética contínua com o “outro”, uma situação que cria uma disjunção dentro de cada um dos sistemas discursivos separados, transformando-os com lacunas, ausências e silêncios. (...) Embora a maioria das obras de ficção apresente genericamente uma mistura de modos, a manobra característica da ficção do realismo mágico é que os seus dois modos narrativos separados nunca conseguem se arranjar em nenhuma espécie de hierarquia (Slemon, 1988: 10-11, tradução minha).

O importante a respeito da formulação de Slemon não é tanto o fato de que ele vê o realismo mágico como um oxímoro entre os códigos do realismo e da fantasia, mas sim que ele percebe que nenhum dos modos narrativos conflitantes que compõem qualquer obra do realismo mágico jamais se subordina ao outro de maneira definitiva.²³ Isso equivale a dizer que o texto do realismo mágico apresenta fissuras e contradições nas fronteiras entre um modo literário e outro. Embora, como bem afirma Slemon, isso também possa ocorrer com obras literárias de outras vertentes, no realismo mágico não se busca resolver ou apagar essas distensões. O resultado é uma obra complexa, composta por diversos fragmentos de métodos e técnicas narrativas de diferentes tradições literárias que coexistem o tempo todo numa contínua relação de tensão.

²² Esse ponto da exposição de Slemon parece ser uma crítica às idéias de Fredric Jameson, para quem o “realismo mágico como um modo formal é constitutivamente dependente de um tipo de matéria-prima histórica em que a disjunção está estruturalmente presente ou, para generalizar a hipótese mais bruscamente, de um conteúdo que revele a sobreposição ou coexistência de aspectos pré-capitalistas e capitalistas ou tecnológicos nascentes” (Jameson, 1992 [1986]: 138, tradução minha). Apesar de não usar em seu ensaio a expressão “países do Terceiro Mundo”, Jameson parece se referir a eles com essa definição. Na verdade, essa sua configuração de um contexto em que aspectos pré-capitalistas e capitalistas coexistem pode se aplicar a quase qualquer nação do mundo atual, fato que torna a sua definição aberta demais.

²³ Robert R. Wilson transporta essa mesma idéia para o estudo do espaço nas obras do realismo mágico. Para ele, nessas obras “[é] como se houvesse dois mundos – distintos, seguindo leis dessemelhantes – que interagem, se interpenetram e se entrelaçam, de maneira imprevisível, mas de forma natural” (Wilson, 1986: 71, tradução minha). No capítulo II, retomaremos a discussão de Wilson a respeito do espaço do realismo mágico.

No terceiro espaço ocupado pelo romance *TFR*, dá-se a coexistência entre vários modos e técnicas narrativas tanto da tradição oral africana quanto da tradição literária ocidental. A fantasia pode, por exemplo, aparecer com a representação na narrativa de “seres fantasiosos” como os faunos, as fadas e as sibilas que Azaro vê no mundo do início antes de nascer. Esses seres certamente fazem mais parte da tradição da cultura ocidental do que da africana. O fato de surgirem na narrativa indica que o maravilhoso da tradição européia também pode ser usado como um modo narrativo do realismo mágico, mas não de forma exclusiva. Ao lado desses seres maravilhosos, também estão representados em *TFR* espíritos e *abikus*. Podemos dizer que esses elementos não pertencem realmente ao modo narrativo da fantasia porque, para a cultura africana, eles fazem parte da realidade, que é vista como a intersecção de várias esferas.

Retomando o que dissemos anteriormente, o nosso objetivo principal é demonstrar que *TFR* é uma obra híbrida entre a tradição literária ocidental e a africana e que nesse romance coexistem diversos modos e métodos narrativos (e não apenas dois como quer Slemon) de maneira a tornar o romance um todo complexo e dinâmico. Para isso, pretendemos demonstrar como a representação da simultaneidade entre as esferas da realidade prevista pela cultura iorubá afeta a estrutura narrativa desse romance. Dessa forma, no Capítulo I desta dissertação, mostramos como o próprio narrador é constituído como uma voz e um olhar híbridos, dados pelas oposições entre os atributos de diversas divindades e, mais importante, entre tradições literárias diferentes. Além disso, discutimos a importância da imagem do *abiku* para a configuração de uma alegoria nacional para a Nigéria. E nos perguntamos: qual a imagem da Nigéria que é veiculada por essa obra através do *abiku*? No Capítulo II, nos dedicaremos ao estudo do espaço e tempo do romance, com o objetivo de revelar a importância que eles têm para a representação das tensões que constituem a narrativa. Serão levadas em conta as seguintes questões: como o espaço e o tempo ficcionais são construídos para dar a idéia da simultaneidade entre as esferas, como os processos de hibridismo aparecem também no tempo e espaço da narrativa e como se organizam os principais cronotopos do romance? Já em nosso Capítulo III, estudaremos algumas das estratégias narrativas do romance, buscando mostrar como o caráter híbrido se

delineia na tessitura da obra. Será estudado principalmente o modo como se dá o entrelaçamento das estratégias das narrativas orais na construção de *TFR*. Finalmente, no Capítulo IV, traremos as considerações finais de nosso estudo.

CAPÍTULO I

O Terceiro Olho do Narrador

Depois de quebrar o seu pacto com os seus companheiros espíritos, Azaro nasce e vai viver com os pais numa espécie de habitação coletiva num subúrbio de uma grande cidade nigeriana, muito provavelmente Lagos. A sua história passa a ser, então, também a história de sua pequena família. O pai de Azaro é um carregador de sacos de sal e cimento na garagem da cidade e sua mãe é uma vendedora ambulante de pequenos produtos como fósforos e espirais para mosquitos. Os nomes próprios de seu pai e sua mãe jamais aparecem.²⁴ O menino chama o pai de Pai ou de Black Tyger, que é o apelido ou codinome usado por ele em suas lutas.²⁵ A mãe é chamada apenas de Mãe. Além do pai e da mãe, Azaro ouve Black Tyger falar sobre seu avô no seguinte trecho:

_ O seu avô está completamente cego agora. Ele é o sacerdote-chefe do nosso santuário, o Sacerdote do Deus das Estradas. Qualquer um que queira um sacrifício especial para as suas viagens, empreendimentos, nascimentos, funerais, o que quer que seja, vai até ele (*TFR*, p. 70).

Os olhos que vêem as imagens dos mundos simultâneos de *TFR* são os de Azaro e é a sua voz que narra os acontecimentos do romance. Sendo neto de um sacerdote do Deus das Estradas, Azaro faz parte de uma linhagem nobre ligada diretamente à divindade Ogum, um dos orixás do panteão iorubá.²⁶ Ogum é o

²⁴ Essa ocultação dos nomes pode indicar uma concepção mágica a respeito da vida, já que “para a magia, o nome de uma coisa ou grupo de coisas é a sua alma; conhecer os seus nomes é dispor de poder sobre a alma delas” (Ogden; Richards, 1972 [1923]: 52).

²⁵ Black Tyger é um ex-lutador que, num determinado momento da narrativa, volta a competir. Outros lutadores no romance, adversários do pai de Azaro, também apresentam nomes de felinos: Green Leopard e Yellow Jaguar. Esse tipo de nomeação parece espelhar, de certa forma, o primeiro capítulo de *Things Fall Apart* de Achebe, em que a apresentação do herói Okonkwo é dada pela descrição de sua vitória quando jovem sobre Amalinze, o Gato, que era chamado dessa forma, com o nome desse animal, porque suas costas nunca tocavam a terra. O próprio fato de Black Tyger ser um lutador parece ligá-lo a Okonkwo e as suas vitórias nas lutas também espelham as desse último personagem.

²⁶ Para Andrew Apter, o termo orixá é um “agrupamento de conceitos” [*cluster concept*]: “[p]arte ancestral, parte Grande Homem ou herói cultural e também parte espírito da natureza, um *òrisà*

próprio Senhor das Estradas, pois, segundo nos conta Soyinka, foi ele quem primeiro abriu com sua espada o caminho entre a morada dos orixás e o mundo dos seres humanos. Para o crítico, esse gesto de Ogum revela a tendência geocêntrica da religião iorubá, pois foram os deuses que primeiro sentiram a necessidade de vir aos homens, buscando um alívio para o seu sentimento de incompletude e a recuperação da sua essência de totalidade há muito perdida. Ogum também é aquele que abre o caminho para a sabedoria de Ifa, o conjunto de textos sagrados dos iorubás, representando, assim, ainda de acordo com Soyinka, o instinto da busca do conhecimento, “um atributo que o coloca à parte como a única divindade que ‘buscou o caminho’ e utilizou os recursos da ciência para abrir uma passagem através do caos primordial para a reunião dos deuses com o homem” (Soyinka, 1990 [1976]: 27, tradução minha). Ao atravessar a distância que separa deuses e homens, Ogum inaugura a travessia pela esfera de transição entre *orum* e *aiê*; a sua é a primeira jornada entre esses mundos, servindo de modelo para as inúmeras jornadas subseqüentes realizadas por outras divindades e homens. Nesse sentido, a ligação de Ogum com a criança *abiku* parece imediata. E, no caso de Azaro, essa ligação é ainda mais estreita em virtude da sua ancestralidade.

Mas Ogum também é conhecido como aquele que derrama o sangue dos homens. Soyinka nos informa, por exemplo, que esse orixá foi coroado rei de Ire logo depois de ter aberto o caminho entre o mundo dos deuses e dos homens, ajudando os habitantes dessa cidade numa batalha contra os seus inimigos. Porém, segundo o crítico, Ogum se embriagou com vinho de palmeira e passou a derramar o sangue tanto de aliados quanto de inimigos (Soyinka, 1990 [1976]: 29). Na sua fúria embriagada, esse orixá não pôde distinguir uns dos outros. Podemos dizer que a embriaguez funcionou, nesse caso, como uma espécie de cegueira, um embaralhamento da visão. Essa relação com a visão talvez seja uma das razões por que Okri escolheu essa divindade para associar à sua narrativa. Isso porque inúmeras inter-relações entre ver e não ver permeiam toda a narrativa de *TFR* e se

constitui o que os filósofos da linguagem chamam de um *agrupamento de conceitos* (...). O significado de um agrupamento de conceitos é dado pela reunião de atributos, dos quais apenas alguns, não todos, precisam ser compartilhados pelos membros da sua classe. (...) Se um *òrisà* possui mais propriedades de ancestral e menos de Grande Homem (herói cultural) ou de espírito da natureza, enquanto um outro é caracterizado exatamente da outra forma (mais como um Grande Homem ou espírito da natureza e menos como um ancestral), nenhum dos dois deixa de ser um *òrisà*” (Apter, 2001 [1992]: 152, tradução minha).

constituem em pontos fundamentais para se compreender a construção do personagem do narrador.

Azaro é aquele que vê aquilo que os outros à sua volta não vêem. Ele tem olhos que captam as imagens simultâneas de *aiê* e *orum* e se liga, através dessa visão diferenciada, ao seu avô, o Sacerdote do Deus das Estradas. Isso pode parecer estranho porque seu avô é, afinal, cego, mas essa cegueira é, na verdade, um indício de que ele tem uma outra espécie de visão, uma visão espiritual. Esse não ver implica que o avô de Azaro é capaz de ter uma visão do invisível. É por isso que ele é o sacerdote-chefe do santuário e as pessoas da aldeia o procuram para realizar os seus sacrifícios. Entre Azaro e seu avô, está o seu pai, Black Tyger, que, a princípio é capaz apenas de ver os fenômenos do mundo dos vivos. Assim, os dons do menino dão continuidade à visão espiritual de seu avô, mas, não sendo cego como este último, Azaro também tem a capacidade de ver o mundo físico dos vivos como seu pai. Seu avô, por ser um velho sacerdote e viver na aldeia, parece funcionar como uma imagem do passado da cultura africana ancestral. Já o seu pai, por ser jovem e viver na grande cidade, parece estar ligado ao presente mais ocidentalizado da cultura. Azaro ocupa esse espaço de transição, esse terceiro espaço entre os dois. Ele é o portador de uma visão híbrida, reunindo em si as visões do avô e do pai, do passado e do presente da cultura. Cooper afirma mesmo que o objetivo de Okri (e também a sua esperança) em *TFR* é ver com um novo “terceiro olho”. Para ela, esse terceiro olho sinaliza a possibilidade de se enxergar os paradoxos, conexões, sincretismos e contradições próprias do realismo mágico (Cooper, 2004 [1998]: 67). Portanto, podemos dizer que a visão híbrida de Azaro é dada por esse terceiro olho que focaliza a intersecção entre dois modos diferentes de ver a realidade. E a visão da simultaneidade entre as esferas da realidade influencia obviamente a sua narração.

Orixá, na língua iorubá, quer dizer exatamente “protetor da cabeça”. O conceito de cabeça para essa cultura é bastante complexo. De acordo com Segun Gbadegesin, a cabeça ou *ori* é um dos componentes estruturais do ser humano, seguindo a noção de pessoa que os iorubás mantêm.²⁷ Segundo ele, o termo *ori*

²⁷ Para Gbadegesin, na cultura iorubá, a pessoa humana (*èniyàn*) apresenta os seguintes componentes estruturais: *ara*, a parte física e material; *okan*, a parte representada pelo coração e responsável pela circulação do sangue (coração físico), pelas emoções (coração como fonte das

designa simultaneamente a cabeça física do corpo humano, a sede da personalidade da pessoa e também o órgão portador do seu destino. Ainda de acordo com Gbadegesin, vários são os mitos a respeito da escolha do destino de um indivíduo. Alguns relatos contam que o ser humano, antes de nascer, se ajoelha diante de Olodumaré, o supremo orixá, e ouve dele a declaração de como será a sua vida; outras narrativas, por outro lado, revelam que é o próprio indivíduo quem faz a declaração (Gbadegesin, 1991: 36-7). Em *TFR*, a escolha do destino de Azaro aparece evidenciada da primeira forma, quando o rei dos espíritos lhe diz um pouco antes de nascer:

Você é um traquinas. Causará problemas sem fim. Terá que viajar por muitas estradas até encontrar o rio do seu destino. Essa sua vida será cheia de enigmas. Você será protegido e nunca ficará sozinho (*TFR*, p. 6).

Essa declaração feita pelo rei dos espíritos traz elementos importantes para se compreender como o personagem se constrói e quais são as suas ligações com as divindades. Tendo que viajar por muitas estradas, o destino de Azaro se liga indubitavelmente a Ogum e a afirmação de que ele será protegido parece significar que poderá contar sempre com a proteção desse orixá. Nesse sentido, podemos dizer que Ogum é o protetor da cabeça de Azaro. É Gbadegesin quem nos lembra que a cabeça é o local dos olhos, que, para os iorubás, são os reis do corpo (*oba-ara*), apresentando também uma dimensão espiritual, como a própria cabeça (Gbadegesin, 1991: 47). Isso significa que os olhos de Azaro são regidos por Ogum. Veremos o que isso significa mais adiante.

Agora talvez seja mais importante tratarmos de uma outra divindade que também aparece sutilmente delineada no destino de Azaro tal como é proferido pelo rei dos espíritos. Sendo profetizado como um traquinas andarilho que terá como missão errar pelas estradas do mundo, causar problemas sem fim e viver uma vida cheia de enigmas, o menino também parece manter ligações com Exu. De acordo

emoções) e pelas atividades mentais; *èmi*, a parte não física, relacionada com o sopro investido em cada ser humano pela divindade suprema, Olodumaré; e *ori*, que apresenta, ao mesmo tempo, um caráter físico (cabeça do corpo humano) e não físico (portadora da personalidade e do destino do indivíduo) (Gbadegesin, 1991: 36).

com o sociólogo Reginaldo Prandi, Exu é o orixá que tem o encargo de transportar as oferendas dos homens até as divindades e de propiciar a comunicação entre eles, levando as mensagens de um mundo para outro (Prandi, 2001: 49). Henry Louis Gates Jr. também enfatiza que Exu é o único mensageiro dos deuses, sendo aquele que interpreta o desejo deles para os homens e que leva os pedidos desses últimos para os primeiros (Gates, 1988: 6). Nesse sentido, Exu se relaciona com a interpretação dos textos sagrados que surgem na adivinhação oracular (daí a sua relação com os enigmas). É ele que permite (ou não) que o sacerdote e o consulente consigam interpretar como esses textos se aplicam à consulta feita. Fazendo a comunicação entre um mundo e outro, Exu é ainda o guardião das encruzilhadas, que, por sua vez, funcionam como uma imagem da ligação entre *aiê* e *orum*. Como nem sempre é fácil interpretar o que dizem os deuses, Exu é tido como um orixá travesso, brincalhão, que gosta de enganar os homens, fazendo-os tomarem a direção errada, por exemplo.²⁸ Porém, na maioria das vezes, os homens se perdem porque não compreendem os desígnios das divindades.

Por ser um andarilho, Azaro se relaciona com esse orixá travesso. Em suas primeiras andanças, o menino se perde pelos caminhos do mundo:

Passei por uma árvore com um tecido azul pendurado num dos ramos e estava prestes a pegar o tecido quando um cachorro latiu para mim. (...) Senti, por alguma razão, que conhecia o cachorro de algum lugar. Quando ele viu que eu não estava com medo, retrocedeu e trotou para a floresta e eu segui a sua cauda levantada. (...) Era um caminho perfeitamente direto do bar de Madame Koto até a nossa casa, mas o cachorro havia me confundido e todos os caminhos haviam se fraturado. Segui por um caminho e ele me levou para a floresta. Voltei por ele e cheguei a um lugar que nunca havia visto na minha vida (TFR, p. 65).

²⁸ Gates afirma que a figura dessa divindade travessa, que ele chama de *trickster*, aparece sob inúmeras formas em diversas culturas negras pelo mundo: “[p]orque vejo esses *tricksters* individuais como partes relacionadas de uma figura unificada maior, referirei-me a eles coletivamente como Exu ou como Exu-Elegbara. Essas variações de Exu-Elegbara falam eloqüentemente de um arco ininterrupto de pressuposição metafísica e de um padrão de figuração compartilhado através do tempo e espaço entre certas culturas negras da África ocidental, América do Sul, Caribe e Estados Unidos. Essas figuras de *tricksters*, todos aspectos ou *topoi* de Exu, são termos fundamentais, divinos de mediação: como *tricksters*, eles são mediadores e as suas mediações são truques [*tricks*]” (Gates, 1988: 5-6, tradução minha).

Ou ainda:

As estradas me pareciam, então, ter uma imaginação cruel e infinita. Todas as estradas se multiplicavam, reproduzindo-se, subdividindo-se, contorcendo-se como cobras, com as caudas em suas bocas, dobrando-se em labirintos. (...) A estrada se tornou o meu tormento, minha peregrinação errante e encontrei-me caminhando apenas para descobrir aonde todas as estradas levavam, onde acabavam.

E, então, cheguei a um lugar onde as estradas terminavam. (...) Vi um cachorro de duas patas surgir da floresta. (...) Fiquei tão impressionado de ver o cachorro em pé sob apenas duas patas que me esqueci da fome e da dor. (...)

O cachorro de duas patas me guiou pela floresta. Era um cachorro magro, com olhos intensos e uma cauda sensível e orelhas cheias de moscas. (...) O cachorro mancou para dentro da floresta. Eu o observei ir e ele parou apenas uma vez para me olhar (*TFR*, p. 114-5).

Em ambos os trechos, alguns elementos se repetem. Azaro se perde pelos caminhos, que se bifurcam, multiplicam e fraturam. Um cachorro tenta levá-lo mais para dentro da floresta. Como bem nos lembra Soyinka, o cachorro é o animal favorito de Ogum, sendo sacrificado em seus festivais (Soyinka, 1990 [1976]: 31).²⁹ Nesses dois trechos, o fato de Azaro encontrar um cachorro pode simbolizar a sua ligação com esse orixá. Porém, os cães que o menino encontra numa e noutra situação parecem também encarnar atributos de Exu. No último caso, isso é ainda mais evidente em virtude da deformidade física do animal, que é manco. Segundo Gates, os iorubás acreditam que Exu manca ao caminhar, justamente por sua função de mediador entre um mundo e outro. Ele teria, assim, pernas de diferentes tamanhos porque uma estaria ancorada na esfera dos deuses e a outra no mundo dos homens (Gates, 1988: 6). Mesmo no primeiro exemplo, em que uma deformidade semelhante não é relatada, pode-se dizer que há a indicação desse andar diferenciado, já que o cachorro “trotou” para a floresta. Além disso, a multiplicação ou fratura dos caminhos parece ser mais um sinal das maquinações do orixá travesso, confundindo Azaro sobre qual caminho a seguir. Mas em ambas as

²⁹ Em seu livro, Apter apresenta duas fotos do sacrifício de um cachorro para Ogum. Enquanto dois homens seguram o animal, um terceiro lhe decepa a cabeça diante de um carro novo, adquirido por um gerente de hotel. O objetivo, segundo Apter, é proteger o veículo de prováveis ladrões, já que o carro antigo do proprietário havia sido roubado (Apter, 2001 [1992]: lâminas 16 e 17, sem marcação de páginas). Já Baba Ifa Karade nos informa que, por ser o senhor das estradas, Ogum também se tornou o protetor dos veículos que trafegam nelas (Karade, 1994: 29).

situações e em todas as outras que aparecem no romance, o menino acaba encontrando, de uma maneira ou de outra, o caminho de casa. Às vezes ele é salvo por alguém, às vezes encontra o caminho sozinho, como irá acontecer na seqüência do segundo trecho, ocasião em que volta para casa pela primeira vez sem necessitar do auxílio de ninguém, isto é, se desconsiderarmos obviamente a proteção divina de Ogum, representado aí pelo cachorro.

O fato de estar associado a mais de uma divindade é mais um indício da simultaneidade em que vive esse personagem. Ele está simultaneamente ligado a Ogum e a Exu, apresentando ou vivenciando ao mesmo tempo atributos de ambos os orixás. Além disso, experimenta simultaneamente situações em que se perde e se encontra e em que é protegido e confundido pelas divindades. Quayson afirma ainda que essa inscrição dos personagens na esfera de múltiplas divindades ajuda a marcar o sentido de hibridismo da narrativa em *TFR* (Quayson, 2002 [1997]: 141). O personagem não é visto apenas como um feixe de atributos ligados a uma única divindade, mas como a intersecção de diversas características. Além disso, a própria narrativa é construída, como veremos neste Capítulo e também no Capítulo III, de acordo com elementos que lembram ora um orixá, ora outro. Prandi nos informa que os próprios orixás são divindades múltiplas, isto é, “são reconhecidos e venerados através de diferentes invocações, qualidades ou avatares, cada qual referido a um aspecto mítico do orixá, a uma sua função específica no patronato do mundo, a um acidente geográfico (...), etc” (Prandi, 2001: 53). O hibridismo também se configura no procedimento de Okri de ter transportado essa concepção da crença iorubá diretamente para a construção de seus personagens e de sua narrativa no romance *TFR*.

A ligação com essas divindades pode aproximar Azaro dos heróis épicos típicos de determinadas narrativas da tradição oral. Ao comparar o protagonista de *TFR* a dois outros personagens de romances, a saber, Saleem de *Midnight's Children* (1980) de Salman Rushdie e Askar de *Maps* (1999) de Nuruddin Farah, Jacqueline Bardolph enfatiza que esses três heróis têm todas as características épicas: os três encarnam a identidade de todo um povo, representam as esperanças de uma nova entidade política e possuem dons de seres humanos predestinados que funcionam como promessas para o futuro. Contudo, segundo a crítica, é exatamente

em relação a esses dons que começa a haver uma divergência nessas narrativas em relação ao gênero épico. Na sua visão, os dons desses protagonistas são poderes bastante ambivalentes que não podem ser completamente controlados e que trazem tanta dor quanto benefícios (Bardolph, 1992: 46). Priya Joshi, ao analisar *Midnight's Children*, também vê no narrador Saleem uma forte influência da épica indiana. Para ela, o gênero épico acaba reunindo comentários, aquisições e contribuições daqueles que o contam de acordo com as necessidades de cada narrador (contador) no momento em que a história é contada. Ainda segundo a crítica, a forma oral da épica tradicional permite, diferentemente do que acontece com o registro escrito, que o narrador cometa mais “erros”, imprecisões ou falácias. Joshi afirma que Rushdie vai incorporar em seu romance justamente esse narrador passível de mudança e erro e propenso a introduzir os seus próprios comentários na narração (Joshi, 2002: 239-40).

O Azaro de *TFR* é, sem dúvida, um ser humano com dons especiais que o diferenciam das pessoas que estão ao seu redor. Entre os personagens do romance, apenas ele é capaz de enxergar a simultaneidade entre as esferas da realidade e de trafegar entre elas. Mas também é verdade que os seus dons são ambivalentes, trazendo-lhe problemas juntamente com uma visão diferenciada. Além disso, como Askar e Saleem, a sua figura se confunde com uma imagem alegórica da nação. Isso porque os anos de sua infância são também os últimos anos do governo colonial na Nigéria, que se prepara para a independência. Fraser chega mesmo a propor uma moldura temporal para a ação do romance: um período compreendido entre o final de 1959 (ano de nascimento do próprio Okri) e o Dia da Independência em 1.º de outubro de 1960 (Fraser, 2002: 68).³⁰ Nesse momento, a nação se prepara para uma eleição que vai dar um novo governo à Nigéria. No romance, ou melhor, em toda a trilogia, também há a expectativa por essa eleição, cujo dia só vai chegar no final de *Infinite Riches*, o último dos três romances. Nesse sentido, a história do menino Azaro é também a história da nação nigeriana, que

³⁰ A crítica que fazemos a essa marcação temporal proposta por Fraser é que o romance não retrata diretamente o momento da independência. A trilogia como um todo tampouco o faz. Na verdade, a independência nunca chega a acontecer na narrativa. No penúltimo capítulo de *Infinite Riches*, Azaro e a sua comunidade acordam no dia das eleições de 1959 (e não no Dia da Independência em 1960). Trata-se efetivamente do último capítulo da ação, pois o último capítulo do livro traz um poema que não se relaciona de maneira direta ao enredo. Contudo, o conhecimento da independência e de diversos outros futuros ronda a narrativa como um fantasma.

está prestes a dar os seus primeiros passos. Ainda que não faça tantos comentários como Saleem, a narração de Azaro também se confunde com o momento inicial da história nacional e, também como ele, o menino *abiku* vai narrar os eventos de sua vida sem a preocupação de apresentar uma ordenação cronológica precisa, como veremos no Capítulo II.

O Olhar Duplo

A relação alegórica entre a criança *abiku* e a nação nigeriana pós-colonial parece ser evidente. Assim como Azaro não nasce de uma maneira firme, não se encarna definitivamente, a Nigéria também tem um início precário. Se Azaro é marcado por uma identidade fragmentada, caracterizada pelo seu trânsito entre o mundo dos vivos e o dos não-nascidos, o mesmo acontece com a nova nação, fraturada desde o começo pelos enormes antagonismos entre os grupos étnicos que habitavam a região. Esses antagonismos vão culminar na guerra civil de 1967 a 1970³¹, também conhecida como Guerra de Biafra. A trilogia retrata um momento anterior à guerra, mas Azaro, como bom *abiku*, tem conhecimento do que está por vir e esse futuro sombrio está presente em muitos momentos da narrativa. A analogia entre o *abiku* e a nação pós-colonial também funciona em outro nível: assim como o nascimento e a encarnação são impostos aos espíritos, a nação, com suas fronteiras geográficas e aparato de estado, também foi imposta pelas potências imperiais aos povos africanos. Para Felicia Oka Moh, a Nigéria nunca escolheu ser uma nação, sendo que esse status foi imposto sobre as tribos divergentes da região. Mas uma vez tendo se tornado “uma nação, ela resistiu a qualquer tentativa de secessão” (Moh, 2001: 80, tradução minha). Azaro não escolheu nascer, mas escolheu continuar entre os vivos. As diferentes etnias que viviam na região que deu origem à Nigéria também não escolheram se tornar uma única nação. O poder imperial as forçou a isso. Mas, tendo passado pelo governo colonial e com a independência que se avizinha, os “nigerianos” escolhem manter as fronteiras e a

³¹ O ano de 1967 é considerado o início da guerra civil por ser o momento em que o território de Biafra proclamou a sua independência e em que a luta armada efetivamente começou. Porém, em 1966, houve vários massacres de trabalhadores migrantes igbos no norte do país e o seu retorno em massa para o leste.

estrutura nacional que lhe foram impostas. Tanto é assim que as tentativas de separação realizadas por grupos minoritários, como os igbo-biafrenses, serão violentamente rechaçadas na história posterior do país.

Podemos mesmo dizer que a alegoria do *abiku* funciona, em *TFR*, como uma auto-imagem da Nigéria. Segundo a crítica literária Celeste H. M. Ribeiro de Sousa, a imagologia é a área de pesquisa que estuda as imagens de países criadas e veiculadas pela literatura, sendo que essas podem ser auto-imagens (imagens que um país faz de si mesmo) ou hetero-imagens (imagens que um país faz de outro). Para ela, um dos objetivos da imagologia é estudar o papel das imagens de nações no encontro de culturas (Sousa, 2004: 21-30). Não é o nosso objetivo aqui fazer uma análise imagológica completa do romance *TFR*, pois isso ultrapassaria os limites de nosso trabalho. Porém, acreditamos que se faz necessária a discussão, ainda que breve, da imagem da nação criada e veiculada nesse romance. Que imagem da Nigéria pode ser divisada na alegoria do *abiku*? E qual a imagem da cultura iorubá ou do continente africano que pode ser apreendida nessa narrativa?

Para Cooper, um dos paradigmas de *TFR* é o da impossibilidade da mudança real para a nação. Segundo ela, a única esperança do romance é Azaro conseguir repudiar o *abiku* dentro de si mesmo e negar a inevitabilidade do ciclo de repetição que também governa a história e a política da nação, vista similarmente como um *abiku* (Cooper, 2004 [1998]: 91-2). Isso porque, assim como o *abiku* seria visto como uma criatura recalcitrante que não passa pelo ciclo natural da vida, a Nigéria também seria considerada uma entidade política que passou por diversos ciclos, com guerras e inúmeros golpes, sem nunca ter amadurecido como uma nação. De acordo com essa visão, o *abiku* é considerado um elemento essencialmente negativo, assim como o próprio conceito de repetição. Retomando a afirmação de Jacques Derrida de que a repetição é por definição uma re-apresentação [*re-presentation*], Drewal sugere que a repetição representa (re-apresenta) um segmento anterior do tempo, incorporando em si mesma a criatividade, pois o repetido nunca é exatamente igual ao original (Drewal, 1992: 1). Dessa forma, a visão de Drewal nos parece mais acertada em relação ao procedimento de Okri de eleger o *abiku* como elemento central da narrativa. O objetivo não é fazer com que o *abiku* quebre definitivamente seus laços com o outro mundo para que se instaure a

ordem, mas enfatizar o conhecimento de todas as esferas da realidade que a sua condição permite. A repetição de suas reencarnações não precisa ser vista como um fator restritivo, mas como uma oportunidade de inserção do novo, trazendo uma nova visão sobre a realidade, inclusive sobre a realidade da própria nação. A nação que ele enxerga é aquela que abarca a simultaneidade entre as esferas da realidade. Assim, acreditamos que a narrativa do *abiku* Azaro funciona como uma grande alegoria nacional para a Nigéria, não apenas porque esse país é “mal encarnado” e fragmentário, mas principalmente porque é um contexto cultural que possibilita o entendimento de uma realidade que inclui tanto o mundo fenomênico dos vivos como o dos ancestrais ou espíritos.

Para Angus Fletcher, a alegoria diz uma coisa para significar outra, destruindo a expectativa normal que temos de que nossas palavras “signifiquem o que dizem” (Fletcher, 1990 [1964]: 2). Isso indica que a alegoria tem pelo menos dois níveis de significado: um literal e um duplo ou propriamente alegórico. No caso de *TFR*, o significado literal se relaciona com a narração dos eventos da vida de Azaro e sua família. Já o significado duplo é dado pela visão da nação pós-colonial recém-independente como um *abiku*. Um ponto importante é que a alegoria em *TFR* apresenta muitas facetas. No romance, há vários tipos de *abikus* e cada um deles representa, a nosso ver, uma visão específica da nação. Poderíamos dizer que isso se liga à concepção dos antigos retóricos, como Cícero e Quintiliano, que, segundo Fletcher, viam a alegoria como uma seqüência de submetáforas que se reúnem em torno de uma única metáfora estendida. Porém, Fletcher acredita que a alegoria é diferente da metáfora. Ele parte das idéias expressas na *Poética* de Aristóteles, em que a metáfora é vista como algo que confere vivacidade à obra e que possui a capacidade de surpreender o leitor. Isso porque a metáfora não pode ser completamente desvendada. Para Fletcher, a alegoria, ao contrário, exige que o leitor remova a surpresa e diminua o inesperado. Ela pressupõe um movimento da obscuridade em direção à clareza forjado por uma leitura exegética capaz de desvendar os vários níveis de significados envolvidos. Assim, ao invés de pensar na alegoria como uma seqüência de metáforas, Fletcher a relaciona à idéia de figura em oposição à de tropo. Enquanto o tropo é um jogo de palavras únicas, a figura é um jogo de grupos inteiros de palavras, sentenças e parágrafos (Fletcher, 1990

[1964]: 70-84). Nesse sentido, podemos dizer que a alegoria é, então, a reunião de várias narrativas ou fragmentos de narrativas dentro de uma narrativa maior. Em *TFR*, cada personagem *abiku* dá conta de uma determinada versão, de um determinado discurso em relação à nação.

Fletcher ainda se refere à personificação presente nas alegorias, cujos agentes (personagens) representam idéias abstratas ou pessoas reais, históricas, sendo que o primeiro caso é bem mais comum.³² Para ele, os personagens da alegoria geram outros personagens que reagem contra ou com eles. É como se os personagens da alegoria criassem os mundos ao seu redor, como as pessoas da vida real, que projetam traços de sua personalidade nas pessoas com quem convivem. O importante para Fletcher é que o herói da alegoria é um gerador de outras personalidades secundárias que são aspectos parciais dele mesmo (Fletcher, 1990 [1964]: 26-36). A presença de diversos *abikus* em *TFR* pode ser entendida, levando-se em consideração essa questão da geração de subpersonagens. O personagem central dessa alegoria é mesmo Azaro, que, com o transcorrer de sua narração, vai revelando essas outras imagens de *abikus*, que podem, por sua vez, ser relacionadas a lados específicos do todo da nação.

Seu amigo Ade, por exemplo, também é uma criança-espírito do mesmo tipo. Porém, há diferenças significativas entre eles. A mais importante delas é que Ade deseja morrer logo, voltar ao mundo dos espíritos, enquanto Azaro quer permanecer na Terra. A criança *abiku* é sempre doentia, justamente por estar dividida entre os dois mundos. O próprio Azaro quase morre várias vezes. Mas Ade é ainda mais débil, marcado por surtos de epilepsia e por um intenso desejo de morrer. Outra diferença é que Ade, ao contrário de Azaro, não se comove com o sofrimento dos próprios pais:

Havia algo cruel a respeito do espírito de meu amigo [Ade] e eu entendi por que as crianças-espírito são tão temidas. Sempre diante das canções e fragrâncias de um outro mundo, um mundo além da morte, onde o ar é iluminado, onde os companheiros espíritos sabem os segredos dos nossos desejos e podem realizar esses desejos um

³² Walter Benjamin afirma que a alegoria representa a primazia das coisas sobre as pessoas, do fragmentário sobre o total, e que a tarefa da personificação alegórica “não era a de personificar o mundo das coisas, e sim a de dar a essas coisas uma forma mais imponente, caracterizando-as como pessoas” (Benjamin, 1984 [1928]: 209).

por um, as crianças-espírito não se importam muito com as coisas limitadas do mundo. Ade não queria mais ficar, não gostava do peso do mundo, do terror do tempo da Terra. O amor e a angústia dos pais o tocavam apenas ligeiramente, pois, além dos olhares, ameaças e surras que eles lhe davam, ele sabia que a custódia de seus pais era temporária. Ele sempre tivera um lar maior (*TFR*, p. 486).

Ade não é solidário com os vivos. Para ele, tudo o que se relaciona à Terra, à vida, é limitado, restrito, ao passo que no “mundo além da morte”, não existem limitações, todos os desejos são adivinhados e realizados. Azaro escolhe continuar vivo por amor. Mas, para Ade, o amor imperfeito dos vivos nada significa, pois ele está voltado para o seu “lar maior”, para a perfeição do mundo dos espíritos. Sua rebelião de *abiku* é infrutífera, já que não transformará nada na vida, no mundo terreno. Pode-se dizer que Ade é a imagem daquele *abiku* negativo vislumbrado por Cooper, enquanto Azaro, apesar de decidir permanecer na Terra, nunca deixará de ser um *abiku*, mas isso é o mesmo que dizer que ele se torna, assim, um ser humano especial, dotado de uma facilidade maior para fazer a transição entre as esferas da realidade. Na figura de Ade, o *abiku* que deseja morrer, parecem se encarnar, dessa forma, aquelas tendências essencialistas que não aceitam a realidade da nação e que desejam voltar para um passado africano mítico, de raízes essenciais. Ade parece representar o passado dos grupos étnicos, e a sua resistência à vida reflete a luta deles contra a dominação imperial. Em certa medida, também se pode ver nele os desejos tribais de separação e fragmentação que se opõem à unificação nacional. Mas Ade, apesar de ser ainda mais sábio do que Azaro - em muitos momentos depois de sua morte, ele aparecerá para o amigo para lhe dar conselhos e transmitir as mensagens dos espíritos -, está destinado a morrer e a não presenciar o fortalecimento da nação nigeriana, como ele mesmo declara (*TFR*, p. 478). Nesse sentido, pode-se dizer que, com a morte de Ade, Okri parece estar criticando as vertentes separatistas e defendendo a unidade nacional.

Contudo, Ade não é o pior tipo de *abiku* do romance e da trilogia. Ele não é um vilão, mas apenas um desistente. Outros dois personagens desempenham mais plenamente esse papel. Madame Koto é a dona do bar – mais tarde bordel – do

subúrbio em que Azaro mora. Ela se alia aos políticos do Partido dos Ricos³³ e enriquece enquanto os outros moradores da área ficam cada vez mais miseráveis, desfrutando mesmo de facilidades inacessíveis aos outros, como a eletricidade e os automóveis, por exemplo. Madame Koto, nesse sentido, é uma imagem dos políticos corruptos nigerianos. Sua obesidade monstruosa é um reflexo da ambição desmedida desse grupo. Além disso, para aumentar ainda mais o seu tamanho descomunal, ela fica grávida de trigêmeos. Azaro consegue ver as crianças dentro de seu útero:

E vi que Madame Koto estava grávida de três estranhas crianças. Duas delas estavam sentadas, eretas, e a terceira estava de cabeça para baixo em seu útero. Uma delas tinha uma pequena barba, a segunda tinha dentes completamente formados e a terceira tinha olhos perversos. Elas eram todas malévolas, chutavam e puxavam seus cordões, eram o pior tipo de crianças-espírito e não tinham a menor intenção de nascer (*TFR*, p. 464).

Os filhos de Madame Koto são *abikus* da pior espécie, sem nenhuma intenção de nascer. O fato de serem três crianças também pode ser visto como uma alegoria das três etnias principais que compõem a nação nigeriana: os igbos, os haúças e os iorubás. Nesse caso, Madame Koto seria a imagem da grande mãe ancestral africana ou da própria nação. Há outros momentos, dentro da trilogia, em que isso se torna ainda mais claro:

Vi que ela [Madame Koto] havia dado à luz três bebês Mascaradas em seu sonho, crianças que passaram suas vidas divididas, guerreando umas contra as outras, lutando pelo leite de sua mãe, atacando seus seios e a dilacerando numa fúria bizarra, incestuosa e gulosa – enquanto Madame Koto, a nova Mãe das Imagens, ressonava gentilmente, adormecida, em sua poderosa cama de bronze (*Songs of Enchantment*, p. 142-3).

³³ Na narrativa, dois são os partidos que disputam a eleição que está por vir: o Partido dos Ricos e o Partido dos Pobres. Segundo Robert Fraser, essa representação de um cenário político não tem nenhuma semelhança com a Nigéria do final da década de 1950, quando os três principais partidos políticos estavam divididos por região e não por critérios econômicos (Fraser, 2002: 70).

Nessa passagem, Azaro está vendo um sonho de Madame Koto. Esse sonho funciona como uma espécie de antevisão do futuro, mostrando que os três bebês Mascaradas³⁴ passarão a vida divididos, guerreando entre si, exatamente como os três grupos étnicos de que falamos acima farão logo depois da independência. A sua gula ao brigar pelo leite da mãe simboliza a ganância desses povos ao se aproveitar das riquezas naturais da Nigéria, tentando tomá-las exclusivamente para si.³⁵ Assim, o que deveria alimentar a todos, promovendo a sua riqueza e bem-estar acaba sendo a causa da morte de muitos. A morte de Madame Koto, no final do terceiro livro da trilogia e antes de dar à luz, funciona como um prenúncio dessa fatalidade que irá recair sobre a nação.

Além de Madame Koto, um outro personagem ainda mais terrível desempenha o papel de vilão: o velho cego. Se em Madame Koto ainda é possível encontrar indícios de bondade e de solidariedade com as outras pessoas do gueto, no velho cego só há maldade:

E vi a tristeza dele em ter que deixar um dia essa esfera para trás, pois ele era uma criança-espírito demoníaca do pior tipo, do tipo que havia desenvolvido todo o seu potencial para a maldade em seu mais alto grau, que havia religado as velhas forças que corriam nas veias de antigas sociedades e cabalas secretas, alimentadas por uma abundância de energias espirituais (*Songs of Enchantment*, p. 146).

O velho cego também é uma imagem da elite nigeriana. Por fora, parece um perfeito cavalheiro, mas, na verdade, só pensa em dominar as outras pessoas, sugando toda a sua energia. Ele também se alia ao Partido dos Ricos e a todas as forças do mal para realizar seus intentos maléficos.³⁶ Apesar de parecer defender a unificação nacional, a entidade mesma da nação, Okri não se identifica com os grupos dominantes nigerianos e a prova disso é que faz dessas figuras os vilões de sua história. Ele está interessado em um outro tipo de nação, baseada no mesmo

³⁴ Segundo Feuser, a Mascarada, uma espécie de dança de máscaras em homenagem aos *abikus*, faz parte do festival Egungun, o festival iorubá em honra aos mortos (Feuser, 1978: 120).

³⁵ Um dos motivos para a terrível guerra civil que assolou o país de 1967 a 1970 é que a região leste do país – justamente a região que foi chamada de Biafra, o cenário do conflito – é muito rica em petróleo. Nesse caso, os irmãos seriam os povos que se envolveram no conflito e o leite da mãe estaria representado pela riqueza natural do petróleo.

³⁶ O personagem do velho cego começa a ganhar mais força na narrativa a partir do segundo livro da trilogia, *Songs of Enchantment*.

tipo de amor solidário entre os diversos grupos que Azaro sente pelos vivos e que o faz decidir pela vida. O conceito de nação que ele parece defender é alargado pela existência das três esferas da realidade; é uma nação espiritual em que os vivos estão ligados a espíritos ancestrais:

Eu fiquei ali e uma grande escuridão, povoada por seres poderosos, invadiu minha mente. Vi os seres invisíveis e me maravilhei de que ainda existissem gigantes em nosso mundo. Os grandes espíritos eram inumeráveis. (...) Observei-os até que a sua importante procissão desaparecesse no horizonte da escuridão azul. Depois deles, vieram os brilhantes representantes de nossos deuses esquecidos, nossos ancestrais transformadores, vestidos com roupas deslumbrantes de prata e ouro. (...)

Atrás da segunda procissão, vieram os representantes do nosso mundo dos espíritos, ancestrais ilustres com caravanas de sabedoria, velhas almas que haviam renascido muitas vezes nas profundezas mágicas do continente e que haviam vivido os segredos e mistérios do Modo Africano – O Modo da compaixão e do fogo e da serenidade: O Modo da liberdade e do poder e da vida imaginativa; O Modo que mantém a mente aberta para as existências além da nossa esfera terrena, que mantém o espírito puro e preparado para todas as ricas possibilidades da vida... (*Songs of Enchantment*, p. 159-60).

Esse Modo Africano nada mais é do que uma afirmação da cultura africana, construída por aqueles “ancestrais ilustres” que renasceram muitas vezes nas “profundezas mágicas do continente”. A sabedoria que eles trazem está representada pelo conhecimento de que existem coisas além da nossa esfera terrestre, ou seja, de que existem outras esferas de realidade além daquela configurada pelos sentidos. Como se torna claro nesse trecho, essa sabedoria seria uma contribuição da cultura africana para o mundo. E nisso o autor sai do contexto específico da cultura iorubá ou da Nigéria para abranger o continente como um todo. Na verdade, é essa imagem de uma grande nação africana espiritual que Okri parece estar defendendo. Além disso, a alegoria nacional que enxergamos em *TFR* deve ser entendida como uma alegorização de uma coletividade que transcende os limites da nação-estado e que talvez possa ser mais bem entendida por *abikuhood* ou nação *abiku*:

A criança-espírito é um aventureiro involuntário através do caos e da luz do sol, através dos sonhos dos vivos e dos mortos. As coisas que não estão prontas, que não querem nascer, as coisas para as quais os preparativos adequados ainda não foram feitos (...), todas elas continuam ocorrendo, continuam voltando e, em si mesmas, partilham da condição da criança-espírito. Elas continuam indo e vindo até que seu tempo esteja certo. A própria história demonstra claramente como as coisas do mundo partilham da condição da criança-espírito. Há muitos que são dessa condição e não o sabem. Há muitas nações, civilizações, idéias, semidescobertas, revoluções, amores, formas de arte, experimentos e eventos históricos que são dessa condição e não o sabem (*TFR*, p. 487).

Nesse caso, há mais um alargamento da idéia de nação. O fenômeno do *abiku* é projetado numa esfera mundial para abranger pessoas, nações, idéias, revoluções, amores, eventos históricos, etc. De uma auto-imagem, ele passa a ser uma imagem coletiva porque o que parece estar implícito nesse trecho é que a própria vida apresenta um caráter cíclico.³⁷ As coisas do mundo partilham da condição da criança-espírito e os eventos históricos não se dão num padrão linear, mas eles se repetem, nunca completamente da mesma forma e sim trazendo sempre algo novo com eles. O importante é que Okri toma mais uma vez um conceito característico da cultura iorubá e o aplica a uma realidade muito mais ampla, transformando-o.

Dissemos anteriormente que a ligação de Azaro com as divindades confere a ele um aspecto épico, mas é preciso que se diga que a sua narração em primeira pessoa não é um elemento característico do gênero épico da tradição oral. Segundo Mikhail Bakhtin, o tempo da épica é um “passado absoluto”³⁸ e a posição autorial que a constitui, ou seja, a posição da pessoa que a narra, é a de alguém que fala sobre esse passado, mantendo “o ponto de vista reverente de um descendente” (Bakhtin, 1990a [1975]: 13). Com certeza, esse não é o ponto de vista de Azaro, por mais que a organização temporal em *TFR* seja uma entidade híbrida em que diversos tempos irrompem e se entrelaçam uns aos outros, inclusive com um passado mitológico que se confunde com as origens imemoriais da estrada e da

³⁷ Numa entrevista concedida a Jane Wilkinson, Okri se pergunta: “[n]ão é possível que sejamos todos *abikus*? (...) [Uma vez que] não há realmente divisões na vida, apenas um fluxo constante, formando e reformando...” (Wilkinson apud Hawley, 1995: 36, tradução minha).

³⁸ Bakhtin empresta essa expressão da terminologia de Goethe e Schiller (Bakhtin, 1990a [1975]: 13).

nação.³⁹ Azaro não é um narrador debruçado numa janela voltada apenas para o passado e nem assume a posição de um descendente a contar os feitos dos remotos antepassados de sua comunidade. Ao invés disso, ele conta a história de sua vida e não de toda a sua vida, mas apenas de alguns anos significativos. Contudo, como vimos anteriormente, esse período de sua infância coincide com a fase inicial da nação, justamente o momento imediatamente anterior à independência. Na sua vida individual, entrelaça-se, dessa forma, a história da nação e o seu ponto de vista é o de alguém que olha também para esse passado coletivo. E, para a configuração desse seu posicionamento, encaixam-se duas hipóteses: a de que ele é um adulto narrando a sua história em retrocesso e a de que ele conhece todos os tempos por ser um *abiku*. De qualquer forma, é o ponto de vista de alguém que se centra na narração de sua infância (ou de alguns anos de sua infância), que, por sua vez, se confunde com o campo mais amplo da vida da nação.

A Voz do Narrador

O fato de *TFR* ser uma narrativa de infância aproxima o seu narrador em primeira pessoa mais da tradição do romance ocidental do que da épica da tradição oral, uma vez que as raízes desse tipo de ficção parecem mesmo se encontrar na obra de alguns romancistas como Charles Dickens e Mark Twain. Contudo, tanto as qualidades épicas que caracterizam Azaro quanto o seu relacionamento com o passado nacional indicam mais uma fissura própria de uma narrativa do realismo mágico. Na constituição desse narrador, articulam-se dois modos distintos de se relacionar com a matéria a ser narrada. Há a visão dada por uma voz que conta a história de um indivíduo e simultaneamente há a implicação de que esse indivíduo é uma alegoria da nação. É claro que não queremos afirmar aqui que todas as obras em que os protagonistas funcionam como alegorias de uma determinada coletividade pertençam necessariamente à estética do realismo mágico. Mas em

³⁹ “No início, havia um rio. O rio se tornou uma estrada e a estrada se ramificou para o mundo inteiro” (*TFR*, p. 3). No Capítulo II, trataremos mais especificamente da construção do tempo ficcional em *TFR*.

TFR esse é mais um dos fatores a demonstrar o entrelaçamento de gêneros ou modos distintos e as fraturas entre eles presentes na construção do romance.

Um outro indício de que a constituição do narrador de *TFR* ajuda a inscrever o romance no contexto do realismo mágico, tal como é entendido por Cooper e Walter, cujas idéias foram discutidas na Introdução deste trabalho, é o fato de ele ser o único personagem a poder se comunicar com os espíritos:

Freqüentemente, de noite ou de dia, vozes falavam comigo. Cheguei a perceber que eram as vozes dos meus companheiros espíritos.

_ O que você está fazendo aqui? – um deles perguntava.

_ Vivendo – eu respondia.

_ Vivendo para quê?

_ Não sei.

(...)

_ Volte para nós – eles diziam. – Sentimos a sua falta do lado do rio. Você nos abandonou. Se não voltar, tornaremos a sua vida insuportável.

Eu começava a gritar, provocando-os para que fizessem o pior que pudessem. Numa dessas ocasiões, a Mãe entrou no quarto e ficou me observando. Quando percebi sua presença, fiquei quieto. Os olhos dela brilhavam. Ela se aproximou, me bateu na cabeça e disse:

_ Com quem você está falando?

_ Com ninguém – respondi.

Ela me deu um longo olhar (*TFR*, p. 7-8).

Azaro também é o único que percebe a simultaneidade entre as esferas da realidade:

Não muito tempo depois vi o Pai surgir da floresta com um grande saco no ombro. Parecia exausto, como se houvesse lutado com demônios.⁴⁰ Quando chegou ao lugar em que eu estava parado, ele disse:

(...)

_ Você viu algo acontecer?

_ Uma mulher saiu de uma árvore. Uma coruja caiu e se transformou em ar. Água se juntou a meus pés.

_ Excelente – ele disse. – Vamos embora.

Partimos. (...) Perguntei ao Pai:

_ Por que a mulher arrancou a vara da terra?

⁴⁰ Nesse momento, Black Tyger volta do coração da floresta, onde havia ido caçar um porco selvagem para a festa de boas-vindas de Azaro (depois de o menino ter sido resgatado da casa dos fantasmas, episódio que discutiremos mais adiante). É interessante notar que o menino relaciona o cansaço do pai pela luta com o animal à exaustão provocada pela luta com demônios na floresta.

- _ Que vara?
- _ Aquela que estava ali.
- _ Onde?
- _ Ali.
- _ Não havia nenhuma vara ali – ele disse.
- Eu não falei nada por um momento. Então, disse:
- _ Uma cobra saiu das raízes da vara e mordeu a mulher.
- _ Isso é bom. A vida é cheia de enigmas que apenas os mortos podem responder – foi a resposta do Pai (*TFR*, p. 39-40).

Nos trechos acima, torna-se claro que os pais de Azaro não compartilham os seus dons. Eles também não são capazes de compreendê-los, o que acaba causando um distanciamento entre pais e filho. Há também a presença de uma ironia sutil, principalmente na segunda passagem, em que o pai do menino parece tomar tudo o que ele fala apenas como mais uma conversa sem sentido de criança, sem perceber a sua curiosidade e angústia. Apenas no final do diálogo, quando a insistência do menino já parece ter de alguma forma impressionado o pai, ele lhe dá uma resposta que é mais um dos lemas que se repetem inúmeras vezes no romance: “A vida é cheia de enigmas que apenas os mortos podem responder”. Pode haver vários significados para essa frase: que apenas os mortos têm as respostas para os mistérios da vida; que apenas eles, que já perderam a vida, podem saber o que ela significa; que apenas eles têm conhecimento da simultaneidade entre as esferas da realidade, etc. Mas o irônico é que essa frase contradiz a situação de Azaro e do *abiku* de modo geral. Afinal, ele não está morto e mesmo assim é capaz de acessar aquilo que só os mortos poderiam conhecer.

Para Cooper, o ponto de vista do autor do realismo mágico é sempre irônico. Isso porque os autores do realismo mágico seriam intelectuais cosmopolitas, oriundos do que ela chama de países do Terceiro Mundo, mas vivendo nos grandes centros metropolitanos do mundo desenvolvido na condição de pessoas privilegiadas, muito distantes, portanto, das suas comunidades de origem. Segundo ela, esse distanciamento, que não é apenas físico, mas também cultural, acarretaria uma distância irônica em relação ao que se está narrando. Cooper acredita que o autor precisa mesmo manter uma distância irônica em relação à “visão mágica” do povo de sua comunidade de origem porque só assim o realismo de sua ficção não ficaria comprometido. Apesar disso, a crítica também enfatiza que o escritor

necessita, ao mesmo tempo, ter um profundo respeito pelo “mágico”, que deve ser retratado com dignidade e sem paternalismo para que possa existir um verdadeiro sincretismo entre a crença folclórica e o realismo (Cooper, 2004 [1998]: 29-33). Também James Higgins, ao analisar o romance *Cem Anos de Solidão* (1967) de Gabriel García Márquez, vai ressaltar a posição irônica do autor do realismo mágico. Para ele, García Márquez, ao mesmo tempo em que incorpora elementos da história popular oral em seu romance e enfatiza a visão de mundo da população da América Latina, mantém sempre um distanciamento irônico da história que está narrando. Higgins dá como exemplo o momento em que a personagem Remédios, a bela, ascende aos céus, episódio esse que é narrado pelo autor de uma maneira direta, mas que seria minada pela insinuação sutil de que haveria uma explicação mais racional e prosaica para os fatos (Higgins, 1990: 147).⁴¹

Ao estudar as idéias de Bhabha a respeito do hibridismo, Lynn Mario T. Menezes de Souza afirma que a ironia é uma experiência vivenciada por uma sociedade que passou pela situação de ter sido colonizada. Nesse caso, a ironia se daria, segundo Souza, quando um membro da elite local colonizada percebia que estava numa situação superior em relação às camadas mais populares da sociedade colonizada e, ao mesmo tempo, numa posição inferior em relação aos colonizadores. Isso significava que ele vivia num contexto em que dois sistemas de valores diferentes coexistiam: de um lado, o sistema da cultura local colonizada e, de outro, o da cultura colonizadora. Para o estudioso, é essa experiência da ironia que leva Bhabha e outros críticos pós-coloniais à necessidade de pensar o hibridismo (Souza, 2004: 114). Essa idéia a respeito da ironia é bastante diferente daquela apresentada por Cooper e Higgins. Para esses últimos autores, a ironia é essencialmente um distanciamento do autor cosmopolita em relação à sua cultura de origem e uma maior aproximação sua em relação à cultura ocidental ou

⁴¹ Higgins se refere ao seguinte trecho do romance: “(...) Fernanda sentiu que um delicado vento de luz lhe arrancava os lençóis das mãos e os desdobrava em toda a sua amplitude. Amaranta sentiu um tremor misterioso nas rendas de sua combinação e tratou de se agarrar ao lençol para não cair, no instante em que Remédios, a bela, começava a se elevar. Úrsula, já quase cega, foi a única que teve serenidade para identificar a natureza daquele vento irreparável e deixou os lençóis à mercê da luz, vendo Remédios, a bela, que lhe dizia adeus com as mãos, por entre a deslumbrante agitação dos lençóis que subiam com ela (...) e se perderam com ela para sempre nos altos ares em que a não podiam alcançar nem os mais altos pássaros da memória.

Os forasteiros, por certo, pensaram que Remédios, a bela, havia sucumbido finalmente ao irrevogável destino de abelha rainha e que sua família tratava de salvar a honra com a farsa da levitação” (García Márquez, 1969 [1967]: 205, tradução minha).

internacional. Na discussão de Souza, contudo, a ironia parece se configurar como o estado mental daquelas pessoas que vivem no espaço intersticial entre duas (ou mais) culturas. Além disso, Souza afirma que os cosmopolitas vernáculos referidos por Bhabha – e aqui devemos recordar que foi dessa maneira que nos referimos ao próprio Okri em nossa Introdução – vivenciam um cosmopolitismo diferente daquele cosmopolitismo tradicional de elite. Enquanto esse último se caracteriza pela concepção universalista de um pensamento humanista, os cosmopolitas vernáculos praticam a tradição cultural, a negociação entre diferentes contextos culturais, como um ato de sobrevivência. Assim, “suas histórias específicas e locais, muitas vezes ameaçadas e reprimidas, são inseridas nas ‘entrelinhas’ das práticas culturais dominantes, forçando a visibilidade do hibridismo tanto da cultura britânica quanto de suas culturas locais de origem” (Souza, 2004: 127).

Em *TFR*, a questão da ironia parece se dar mais de acordo com a visão de Bhabha e Souza do que de Cooper e Higgins. Okri elege um narrador *abiku* para contar a sua história, mas, ao mesmo tempo, faz com que ele seja o único personagem em *TFR* a perceber a simultaneidade entre as esferas da realidade. A maneira com que o autor retrata os dons especiais de Azaro não parece ser apenas uma atitude de respeito para com uma visão mágica que não seria a sua. E nem são dadas outras explicações possíveis para eles. Não há em nenhum momento da narrativa alguma insinuação de que Azaro não esteja vendo o que está vendo e nem esteja ouvindo o que está ouvindo. Ao leitor tudo é apresentado como perfeitamente plausível. Ao representar as visões do *abiku* lado a lado com a estranheza que elas despertam nos pais do menino, Okri apresenta, na verdade, duas concepções a respeito da realidade: uma noção que veria a realidade apenas como aquilo que pode ser apreendido pelos sentidos físicos e outra marcada pela simultaneidade entre as esferas da realidade. Às vezes ele se aproxima e às vezes se afasta mais de uma do que de outra. O romance é construído, tomando-se o tempo todo a necessidade de se negociar entre elas.

Também é importante no segundo trecho do romance selecionado acima o fato de Azaro tentar comunicar ao pai aquilo que vê e extrair dele uma resposta para suas dúvidas. Vimos que, com a mãe, ele não tem o mesmo procedimento. De modo geral, essa atitude se repete por todo o romance e também no restante da trilogia.

Há uma identificação entre ele e o pai e, como vimos, esse último é o único que consegue pelo menos vislumbrar que há um enigma por trás daquilo que o menino fala. Esse relacionamento entre Azaro e o pai pode ser mais bem entendido se levamos em conta o conceito de romance familiar na literatura. “Romance familiar” foi a expressão criada por Sigmund Freud para designar as fantasias pelas quais o indivíduo, no período anterior à puberdade, modifica imaginariamente seus laços com os pais. Nessa fantasia, a criança se imagina filha de outros pais que sejam superiores, de alguma forma, aos pais verdadeiros. Para Freud, essa superioridade se baseia principalmente num status social mais elevado. Ainda de acordo com ele, todo esse esforço de imaginação que a criança faz para substituir os pais verdadeiros por outros que lhe pareçam melhores nada mais é do que a expressão da saudade que ela tem da época em que o pai e a mãe lhe pareciam perfeitos e o seu amor por eles era incondicional. Contudo, o resultado é que a criança, com a ajuda dessa fantasia, vai se tornando cada vez mais independente dos pais e livre para dirigir os seus afetos para outros objetos (Freud, 1976 [1908]: 239-47).

Em seu estudo sobre *Midnight's Children* de Rushdie, Joshi afirma que essa obra pode ser analisada de acordo com o conceito de romance familiar de Freud, principalmente em virtude da importância dessa noção para as narrativas pós-coloniais.⁴² Para ela, o romance familiar é uma narrativa de libertação particular do fraco que resolve a crise do desenvolvimento humano, já que, através dele, a criança reescreve não apenas seus pais, mas também seu passado, toda a sua história. Transportando esse conceito do campo da psique individual para o universo político e literário, Joshi afirma que, como uma narrativa de libertação e reescrita da

⁴² Joshi entende o conceito de romance familiar aproximadamente da mesma forma que Lynn Hunt em *The Family Romance of the French Revolution* (1992). Nesse livro, Hunt usa esse termo para se referir não à psique do indivíduo, mas às imagens coletivas e inconscientes de ordem familiar que constituíram o que chama de inconsciente político da Revolução Francesa. Hunt está interessada nas narrativas de relações familiares que estruturaram a política revolucionária desse período. Isso porque os franceses da época desejaram, segundo ela, ver-se livres dos seus pais políticos (o rei e a rainha) sem imaginar substituí-los por pais melhores, mas sim por um outro tipo de família em que os filhos, na qualidade de irmãos, pudessem agir com autonomia (Hunt, 1992: xiv). Françoise Vêrges é outra estudiosa que, em *Monsters and Revolutionaries – Colonial Family Romance and Métissage* (1999), tentou entender o contexto colonial e suas narrativas com a ajuda do conceito de romance familiar, mas dessa vez de uma maneira totalmente diferente da de Joshi. Para Vêrges, o romance familiar colonial (francês) foi uma invenção dos homens que estavam construindo uma imagem da França como uma mescla de pai e mãe para os povos colonizados por esse país. Essa ficção empregada pelo colonizador serviria, segundo ela, para controlar ideológica e politicamente os colonizados (Vêrges, 1999: 5).

história, o romance familiar teria, assim, uma relevância fundamental para o contexto colonial. Ela o vê como uma narrativa elaborada pelos colonizados contra o estado colonial e seu aparato cultural e ideológico através da qual os colonizados buscam seu próprio destino e autonomia – assim como a criança busca a independência de seus pais. Para essa autora, o romance familiar que o colonizado imagina é uma crítica e uma substituição de um mundo inadequado e opressivo por um mundo mais condizente com as suas necessidades. Segundo ela, um dos espaços privilegiados em que essa narrativa libertadora se deu na Índia de Rushdie foi exatamente o romance, principalmente aquele escrito em inglês. E o livro *Midnight's Children* foi o iniciador dessa forma no país. Além disso, Joshi afirma que os romances familiares desse tipo, apesar de narrarem a história da nação, não são obras nacionalistas porque trazem, na verdade, uma crítica incansável da nação-estado moderna através de uma série de questionamentos filosóficos, políticos, históricos, etc (Joshi, 2002: 228-62).

Bardolph, por sua vez, afirma que Okri trata, em *TFR*, da questão da conexão simbólica entre a representação do romance familiar, tal como é visto pela criança, e os problemas mais amplos da ordem política da nação (Bardolph, 1992: 48). Esse romance, assim como *Midnight's Children*, relaciona a história de um país colonizado prestes a se tornar uma nação independente com a história de uma família. Quem conta a história é justamente o filho dessa família, o pequeno *abiku* Azaro. Da mesma forma que a nação se prepara para a independência, ele também se prepara para se tornar cada vez mais independente dos pais. No início da narrativa, ele ainda precisa muito deles:

Naquela noite, no escuro, com meus olhos bem fechados e com toda a fúria do meu estômago vazio, concentrei-me na imagem de minha mãe. Quando a vi muito claramente, falei com ela, implorando-lhe para vir me salvar. Depois que falei com ela, adormeci, certo de que ela havia me ouvido (*TFR*, p. 24).

Nesse momento, Azaro está preso na casa dos fantasmas, isto é, na casa do policial que executa rituais de magia negra e é responsável pela morte de várias pessoas cujos fantasmas infestam a sua casa. Jamais sabemos ao certo se o policial e sua esposa desejam adotar Azaro, fazendo com que ele tome o lugar de

seu filho morto⁴³, ou se querem sacrificá-lo em mais um de seus rituais. De qualquer forma, o menino sente que pode ser envenenado e recusa a comida que o casal lhe oferece. Sem conseguir se libertar sozinho, ele invoca a ajuda da mãe e ela vem em seu auxílio:

Havia uma mulher parada na porta, com o cabelo ensopado e pingando, os olhos aturdidos, o pescoço esticado, os pés descalços. A chuva se derramava inexoravelmente sobre ela. Havia baratas mortas sobre os seus pés. Vi uma corda ao redor do seu pescoço, ligando-a ao céu. A corda se transformou num fio de luz. Por um momento, pensei que a havia conhecido em outra vida ou no mundo dos espíritos. Passei pelo policial. Fiquei no limiar da porta. Então, com uma luz na cabeça e a fome na voz, gritei:

_ Mãe!

À princípio ela não se mexeu. Não pareceu me reconhecer. Olhou para mim com olhos vazios. Depois de um curto silêncio, ela de repente derrubou todas as coisas que estava carregando e me abraçou, sem pronunciar nenhum som. Então, me ergueu no ar e me segurou apertado contra o seu corpo quente e molhado (*TFR*, p. 27).

Essa mãe que chega vencendo as intempéries e tendo uma corda a ligá-la ao céu não parece a mãe humana e factível que Azaro tem em casa. Ela parece estar ligada às divindades e ser capaz de grandes façanhas, inclusive de encontrar o menino sem a ajuda de ninguém. Para voltar para casa, Azaro ainda precisa da ajuda dessa mãe muito maior do que ele, capaz de erguê-lo no ar e abraçá-lo contra o seu corpo quente. De certa forma, ele ainda é o seu bebê, uma criança indefesa que precisa ser resgatada do perigo por uma mãe toda poderosa ligada ao céu. Mas essa harmonia não durará para sempre. Quando ele se perde numa outra ocasião e consegue pela primeira vez encontrar sozinho o caminho de casa, tem que se haver com o pai, que o aguarda, furioso com o seu sumiço:

Ele veio até mim; a Mãe ficou entre nós; o Pai a empurrou para o lado e agarrou meu pescoço com sua mão poderosa, me dobrou e me açoitou. Não chorei alto. Ele me açoitou e eu o chutei e fugi de suas garras e ele me seguiu e açoitou as minhas pernas e as minhas costas e o meu pescoço. Corri pela sala, dando topadas nas coisas em minha fuga e o Pai continuava me batendo com a vara. A Mãe tentou detê-lo,

⁴³ Também não se torna claro para o leitor se o filho do policial morreu em virtude de um acidente ou se também foi sacrificado num ritual.

conter a sua fúria, mas o Pai continuou me açoitando e a açoitou também e a Mãe chorou. Eu não havia pronunciado nenhum som e o Pai estava tão enfurecido que continuou me surrando cada vez mais forte até que saí correndo da sala em direção ao complexo (*TFR*, p.117).

Aquela imagem de amor materno incondicional do primeiro trecho é substituída pela fúria do pai, que surra implacavelmente o menino pelo seu desaparecimento. O que o pai não sabe – e o menino insiste em não lhe contar mesmo apanhando muito – é que ele havia sido seqüestrado por dois albinos que pretendiam levá-lo para longe. O menino se salva por pouco, mas, ao voltar para casa, não encontra proteção e nem alegria pelo seu retorno, mas apenas castigo e violência. O fato de manter tudo isso em segredo revela um desejo de se tornar independente. Porém, apesar de ser cada vez mais capaz de voltar sozinho para casa de suas andanças, Azaro nunca se torna totalmente independente dos pais. O seu romance familiar se frustra, dessa forma, porque o menino não atinge uma autonomia completa. Ele não chega a tomar plenamente as rédeas de sua vida. Isso, sem dúvida, tem conseqüências para o seu papel de narrador. Aos poucos ele vai permitindo que seu pai, Black Tyger, assuma o papel de protagonista da história, posicionando-se como um mero observador das suas ações.

O crescimento da importância de Black Tyger para o enredo coincide com a intensificação da atividade política na área do gueto em que a família mora. Black Tyger é o único morador que se coloca abertamente como um opositor do Partido dos Ricos. A força física e o desejo de justiça social são os principais atributos desse vingador popular. Vimos que a linhagem de Black Tyger liga-o a Ogum, o Deus das Estradas, mas ele não se torna um sacerdote como seu pai justamente por ser um lutador. De acordo com Quayson, várias referências no romance parecem ligar o personagem a uma outra divindade: Xangô, o orixá dos raios e trovões e também o defensor da justiça (Quayson, 2002 [1997]: 140-41).⁴⁴ No trecho abaixo, por exemplo, a fúria de Black Tyger é comparada ao trovão:

⁴⁴ Também para Soyinka, Xangô é invocado “como a agência do raio, o raio, por sua vez, sendo o instrumento cósmico de uma justiça rápida e equitativa” (Soyinka, 1990 [1976]: 8, tradução minha).

Ele rosou como um leão enfurecido, levantou-se até atingir toda a sua altura titânica, precipitou-se para fora da sala e começou a gritar na passagem tão alto que parecia que o trovão havia descido sobre nós (TFR, p. 96).

Segundo Quayson, a “altura titânica” de Black Tyger também o diferencia de Azaro. Para o crítico, há um redirecionamento da energia heróica do menino para o pai. Enquanto Azaro tem a sua estatura heróica diminuída por não poder controlar seus dons e nem fazer a transição entre o mundo dos vivos e o dos mortos de uma maneira consciente, Black Tyger seria retratado de uma maneira que o relacionaria mais intensamente ao papel de um herói épico. Ainda de acordo com Quayson, o personagem de Black Tyger passaria por três fases durante a narrativa que constituiriam um verdadeiro rito de passagem. A primeira dessas fases envolveria a sua luta para assegurar a sobrevivência de sua família com o seu envolvimento em diversos tipos de emprego, como o trabalho de carregar pesados sacos de sal e cimento na garagem e o de *night soil man*, atividade que consiste em recolher das casas sem saneamento do gueto os baldes de dejetos humanos. A segunda fase, para Quayson, envolveria a definição do relacionamento de Black Tyger com os políticos sempre num posicionamento contrário ao Partido dos Ricos, enfrentando todas as conseqüências que advêm disso. Já a terceira fase daria conta de suas lutas coroadas por vitórias legendárias (Quayson, 2002 [1997]: 141-2).

Acreditamos que Quayson tem razão ao afirmar que o potencial heróico passa de Azaro para o seu pai. Vimos que Black Tyger assume gradualmente o papel de protagonista do romance. Porém, ele não nos parece um herói mais perfeito do que Azaro. Se o menino tem falhas humanas, o mesmo acontece com o pai. Black Tyger não consegue articular uma oposição realmente efetiva contra o Partido dos Ricos⁴⁵ e nem mesmo as suas vitórias nas lutas fazem com que ele

⁴⁵ Quando, por exemplo, Black Tyger reúne os mendigos da área para recolher o lixo das ruas e fazer melhorias nas casas, o resultado é totalmente o contrário do que ele esperava: “[à] noite, o Pai apareceu com os mendigos que haviam vindo ao nosso cômodo na outra noite. Com as energias abundantes de um homem que entra num novo destino, o Pai os guiou para cima e para baixo na estrada. Ele tentou organizá-los para que limpassem o lixo, varressem a estrada, pintassem as barracas, plantassem flores nas sarjetas. (...) [O] Pai foi de casa em casa pedindo às pessoas que votassem nele. Ele delineou seus planos para uma escola, sugeriu às pessoas que contribuíssem para o sustento dos mendigos e em todos os lugares que ele ia as pessoas o amaldiçoavam por trazer mais problemas para suas vidas. Os mendigos limpavam o lixo numa extremidade da estrada e o depositavam na outra. Pisavam nas flores que tentavam plantar. E porque o Pai não podia comprar

consiga alterar a realidade de sua família e de sua comunidade. Não parece haver sentido, portanto, em se falar em rito de passagem porque o personagem não passa de uma situação a outra, nem mesmo em termos de um alargamento maior da consciência. Mesmo no final do romance, quando Black Tyger “sonha novamente” o mundo, isso não se constitui numa mudança efetiva; o que parece acontecer é que ele apenas passa em revista as realidades do mundo – realidades que ele inclusive já conhece:

O Pai estava sonhando novamente o mundo enquanto dormia. Ele viu o esquema das coisas e não gostou dele. Viu o mundo em que as pessoas negras sempre sofriam e não gostou dele. Viu um mundo em que os seres humanos sofriam tão desnecessariamente (...) e não gostou dele também. Viu nosso povo se afundando em pobreza, fome, seca, divisão e o sangue da guerra. Viu nosso povo sempre aprisionado por outras potências, manipulado pelo mundo ocidental, nossa história e nossas realizações sendo riscadas da existência. Viu os ricos de nosso país, viu o grupo dos políticos, como eram corruptíveis, como eram cegos para o nosso futuro, como se tornaram gananciosos, surdos para o clamor do povo, como seus corações eram duros, como os seus sonhos de poder eram de curta visão (*TFR*, p. 492).

Diante dessas realidades, ele sente um desejo de mudança, mas esse desejo se expressa apenas através de perguntas:

Ele queria justiça agora. Queria a verdade agora. Queria o equilíbrio mundial agora. (...) Ele levantava perguntas impenetráveis. Continuava perguntando: POR QUÊ? (...) O QUE DEVEMOS FAZER? E, então, ele perguntava: COMO FAZEMOS? (...) QUAL É O MELHOR CAMINHO? E, com um pouco mais de serenidade (...), perguntava: QUAL É O PRIMEIRO PASSO?

A única mudança que se efetua é que a ênfase da narrativa recai agora sobre ele. Mas isso pode ser interpretado como uma falha do autor, que não consegue realizar uma narração em primeira pessoa realmente plena, uma narração que mostre, por exemplo, todos os desdobramentos de uma consciência individual em

tinta suficiente para dar cor ao monótono marrom das barracas e aos vermelhos, azuis e amarelos desbotados das casas, os mendigos ficavam por ali na maior parte do tempo com pincéis inúteis nas mãos” (*TFR*, p. 448).

relação aos eventos de sua vida. Ao invés disso, ele faz de seu narrador apenas um observador dos movimentos de um outro personagem. Segundo Bardolph, *TFR* se relaciona com o gênero do *Bildungsroman* ou romance de formação ou educação. Para a crítica, o leitor se sente compelido a reconhecer a sua própria infância na infância de Azaro. Isso porque, segundo ela, os dons especiais do menino nos fariam recuperar a memória do nosso próprio passado infantil, com toda a sua vida imaginária, criatividade e onipotência ilusória. Ela afirma que esse romance nos ajuda a recriar a passagem das delícias da nossa primeira infância para os estágios gradualmente mais difíceis do nosso crescimento, a reconstruir o caminho “dos dons mágicos para uma avaliação mais prosaica dos limites” (Bardolph, 1992: 46-7). Porém, o fato de o narrador ceder o papel de protagonista da história para outro personagem torna complicada a conceituação da obra como um romance de formação. Temos, no início, uma criança dotada de capacidades especiais que narra a história de sua própria vida. Mas, com o decorrer da narrativa, o foco de atenção deixa de ser a sua experiência para se concentrar no desenrolar do destino de outros personagens.

Bakhtin declara que o romance de formação apresenta a imagem do homem em devir e que, nesse tipo de narrativa, o que importa para o enredo são as mudanças por que passa o herói no decorrer do tempo. Nesse tipo de romance, o que vai importar, portanto, é a transformação dinâmica do personagem (Bakhtin, 1997 [1979]: 237). No início da narrativa de *TFR*, há a esperança de uma transformação quando Azaro começa a fazer suas andanças, encontrando sozinho o caminho de casa. O leitor espera que ele seja capaz de tráfegar melhor pelos mundos a que tem acesso e que possa encontrar um sentido para sua própria vida. Aliás, esse é o desejo do próprio Azaro, que decide ficar no mundo dos vivos para tentar dar uma contribuição a ele. Mas esse desejo se frustra de alguma forma porque é o pai do menino que passa a ter relevância para o enredo. Nesse romance familiar, a criança não se torna independente do pai e todos os afetos são concentrados nesse objeto e não em um outro que pudesse dar um novo direcionamento à história. Dessa forma, aquela transformação que esperávamos não se concretiza. Azaro não se torna independente dos pais e nem se transforma no andarilho pleno que deveria ser o seu destino. Ao invés disso, ele parece se

configurar numa espécie de personagem secundário, um satélite a girar em torno de seu pai. Isso se torna ainda mais evidente no segundo romance da trilogia, *Songs of Enchantment*, em que a centralidade de Black Tyger como personagem principal jamais é contestada. Quando ocorre uma separação entre o casal, Azaro até decide ficar com o pai e acompanhá-lo em sua luta maniqueísta contra os políticos da área.⁴⁶

Podemos nos perguntar quais as conseqüências disso para o desenvolvimento do romance familiar em sua relação com o contexto (pós-)colonial. O predomínio do pai e a incapacidade de Azaro de se tornar independente dele podem significar que o fim da opressão colonial não trouxe a independência nem a liberdade desejadas para a Nigéria. De acordo com Bardolph, a continuidade da dependência em relação ao pai na narrativa é problemática porque a substituição dos valores e conhecimentos que se tornaram irrelevantes ou obsoletos por outros mais condizes com a situação corrente não pode acontecer. Porém, isso parece ser uma contradição com seu próprio argumento, já que ela vê o desvio do foco da obra para Black Tyger como um fato positivo. Para ela, isso significa que Azaro descobre os seus pais, o que implicaria um retorno à vida porque eles lhe ofereceriam uma face da realidade com mais poder do que o apelo do mundo dos mortos. De acordo com a sua visão, o pai, que ela vê como uma imagem do povo africano, indicaria a Azaro uma direção a seguir, mas apenas isso e não o verdadeiro caminho para uma vitória duradoura diante da violência e da corrupção política (Bardolph, 1992: 50). Mas talvez o retorno para os pais e para a “realidade” que eles representam seja justamente o fator problemático. Se o objetivo da obra é reafirmar a sabedoria da cultura africana em seu entendimento de uma realidade múltipla, por que não permitir que o *abiku* domine toda a narrativa do começo ao fim, por que essa necessidade de mudar a ênfase para um outro personagem com inclinações mais políticas?

⁴⁶ Para Quayson, toda a ambivalência que impede que *TFR* se torne uma narrativa totalmente maniqueísta é removida em *Songs of Enchantment*, cujo conflito central é entre as forças do Bem defendidas por Black Tyger e as do Mal, representadas por Madame Koto e pela Mascarada com cabeça de chacal (Quayson, 2002 [1997]: 146). Também Cooper acredita que *Songs of Enchantment* seja bem mais conservador e menos audacioso do que *TFR*, resvalando completamente no mito e apresentando um retrato muito negativo das mulheres (Cooper, 2004 [1998]: 110-11).

Bardolph ainda chega a afirmar que o romance perde tensão no final. Para ela, os últimos capítulos do livro de Okri parecem estáticos, amorfos e repetitivos, o que não se deveria apenas a uma evolução na linha da história, mas a uma perda da intensidade narrativa e do senso de direção. Contudo, Bardolph vê nisso uma característica das narrativas escritas por “artistas do Terceiro Mundo”. Essa impossibilidade de resolução estética, ou seja, essa incapacidade de encontrar alguma resolução para o enredo se relacionaria, segundo ela, com uma dificuldade que esses artistas teriam de definir a fonte real do poder e também com um forte sentimento de impotência política para mudar a realidade (Bardolph, 1992: 46-50). John C. Hawley, por sua vez, vai afirmar que o objetivo de Okri não é mostrar a substituição de um sistema de governo por outro e nem investigar a psique de Azaro à maneira dos romances realistas tradicionais, mas reconhecer e celebrar um modo distinto de perceber e descrever a realidade. Para o crítico, o objetivo de Okri seria estético e não político ou psicológico (Hawley, 1995: 32). Apesar de concordarmos que a transformação desejada pelo autor não seja exatamente uma mudança política, mas sim de percepção da realidade, acreditamos que esse seu objetivo se frustra, de alguma forma, justamente pela desistência de manter a narração centrada no *abiku* e suas experiências e pela ênfase dada a um personagem dado a rompantes de revolucionário que jamais se realizam.

O Olhar do Artista

No início deste Capítulo, afirmamos que os olhos de Azaro são regidos por Ogum. Isso também o liga à tradição dos heróis de Soyinka. Para Soyinka, Ogum, além de ser o primeiro orixá a ligar *aiê* e *orum*, é a essência da destruição (por ser o deus do ferro e da guerra), mas também da criatividade (por ser um mestre artesão e artista) (Soyinka, 1990 [1976]: 27). De acordo com Isidore Okpewho, Soyinka encontra em Ogum a figura representativa das potencialidades duais do ser humano (destruição versus criação) e também da energia que faz com que a sociedade avance para a sua auto-realização. O artista seria para Soyinka, ainda segundo Okpewho, um substituto dessa divindade na terra, com a obrigação de liderar o seu povo para a liberdade e transformação. Essa energia de Ogum é distribuída, então,

entre os seus personagens, sobretudo os protagonistas. Okpewho ainda ressalta que uma verdadeira personalidade de Ogum deve apresentar, nas obras de Soyinka, um devido equilíbrio entre elementos destrutivos e criativos (Okpewho, 1983: 188-97).

Soyinka estabelece uma oposição entre Ogum e Oxalá, sendo o último considerado também o orixá da criatividade, já que foi o primeiro a criar as formas humanas.⁴⁷ Para Soyinka, Oxalá se relaciona com as qualidades de acomodação individual e social, ou seja, com a paciência, o sofrimento, a passividade e todos os imperativos da harmonia universal. Esse orixá, para o crítico, representa a essência da quietude e resignação, ligando-se, portanto, à “estética do santo” (Soyinka, 1990 [1976]: 13). Segundo Opekwho, entre a incansável energia de Ogum e a calma sofredora de Oxalá, a simpatia de Soyinka recai, sem dúvida, sobre a primeira. Opekwho ainda afirma que, para Soyinka, a salvação da humanidade está nas mãos daquela figura capaz de “correr todos os riscos, quebrar todas as barreiras e causar algum dano no processo de criar uma nova ordem” (Opekwho, 1983: 194, tradução minha).

Em *TFR*, temos também um equilíbrio entre Ogum e Oxalá, mas Okri parece não estabelecer uma preferência por nenhum dos dois orixás. Em nosso Capítulo III, trataremos mais especificamente dos aspectos de Oxalá presentes na construção da narrativa de *TFR*. Por enquanto, basta afirmarmos que, assim como Soyinka, Okri parece acreditar que o artista tem um papel importante para o avanço e transformação da sociedade. Mesmo num de seus primeiros romances, *The Landscapes Within* (1981), Okri mostra um jovem artista, Omovo, tentando encontrar um significado para sua vida e para a de sua comunidade. Robert Bennett afirma que, nesse romance, o autor retoma o gênero do *Künstlerroman* europeu, que é o romance de formação que mostra o desenvolvimento de um jovem artista, e o adapta ao seu contexto pós-colonial. Isso porque, segundo o crítico, Okri não está preocupado em descrever alguma teoria abstrata de beleza artística, mas em produzir reflexões sobre a arte que enfatizem as dimensões políticas da produção artística numa nação recém-independente (Bennett, 1998: 364-73). Há também no

⁴⁷ “Ele [Oxalá] é o escultor criativo que forma o corpo embriônico dos bebês dentro do útero. Foi Oxalá quem primeiro formou a humanidade a partir do barro da terra” (Karade, 1994: 24-5, tradução minha).

pequeno Azaro o prenúncio de uma vocação artística. No último livro da trilogia, *Infinite Riches*, Black Tyger vaticina o destino de artista do filho:

_ Sabe, Azaro, quando eu era criança como você, os espíritos costumavam ler para mim livros invisíveis compostos pelos nossos ancestrais. Eu não os entendia na época. Um dia, meu filho, você vai tornar alguns desses livros invisíveis visíveis (*Infinite Riches*, p. 149).

Azaro está predestinado, assim, a ser um escritor. E nisso podemos perceber que Okri talvez veja nele uma espécie de *alter ego* seu. Além disso, é importante, nesse trecho, o fato de o pai de Azaro confessar que também via e ouvia espíritos quando era criança. Em *TFR*, apenas Azaro tem esses poderes, mas, nos dois outros livros da trilogia, esses dons também são compartilhados por outros personagens, o que acaba enfraquecendo a tensão da narrativa, inclusive no que se refere à constituição de um texto do realismo mágico. *Songs of Enchantment* e *Infinite Riches* parecem estar mais próximos das crenças nativas ou do mito, apresentando muito menos fraturas textuais do que *TFR*. Outro ponto importante é que, se os outros personagens também compartilham a visão diferenciada de Azaro, o seu potencial de ser humano especial e artista está comprometido. Mesmo em *TFR*, em que apenas ele tem esses dons, quem ocupa esse papel de artista não é Azaro, mas outra pessoa, o fotógrafo Jeremiah. E mais uma vez o narrador cede o foco da atenção para um outro personagem. A câmera de Jeremiah funciona também como uma espécie de olho ou passagem para o mundo dos espíritos:

Quando a câmera deu o flash, seguido por uma estranha explosão, fantasmas surgiram da luz e se desfizeram aturdidos aos seus pés [do fotógrafo]. Gritei. A multidão riu. O fotógrafo tirou cinco fotos no total e os fantasmas continuavam caindo aos seus pés, confusos pelo flash. Quando ele foi para o seu estúdio para descarregar a câmera, os fantasmas o seguiram (*TFR*, p. 45).

Quando as fotos ficam prontas, a realidade que elas registram chocam o narrador:

Quando olhei mais detidamente para as fotos, todos nós parecíamos estranhos. As fotos estavam granuladas, havia riscos sobre os nossos rostos, manchas em toda parte. Parecia que o Pai tinha um tapa-olho, a Mãe tinha os dois olhos borrados, as crianças pareciam esquilos e eu parecia um coelho. Todos nós parecíamos refugiados celebrantes. Estávamos amontoados e famintos e nossos sorrisos eram fixos. A sala parecia ser construída de lixo e, juntos, parecíamos um povo que nunca havia conhecido a felicidade. Aqueles de nós que sorriam tinham os rostos contorcidos em caretas, como pessoas que foram derrotadas, mas que sorriem quando a câmera é mirada nelas (*TFR*, p. 91).

Ao descrever as fotos, Azaro parece espelhar aquela atitude de Roland Barthes diante da fotografia. Barthes se refere ao acesso a um “infra-saber” possibilitado pelas imagens fotográficas, que nos fornecem uma série de objetos parciais sobre os quais nos demoramos numa contemplação de certo modo fetichista, coisa que a olho nu não teríamos condição de fazer (Barthes, 1984 [1980]: 51). Também para Azaro as fotos parecem dar acesso a um “infra-saber”. Elas permitem que ele se detenha nos detalhes das figuras que vislumbra nelas. Cada objeto parcial dessas imagens ganha relevância em sua narração. E a visão do todo das imagens só é dada através da descrição desses detalhes. Na figura de seu pai, por exemplo, só interessa a Azaro o fato de ele aparentar estar portando um tapa-olho. Na imagem de sua mãe, só o que chama a sua atenção são os olhos borrados. O mais importante é que esses detalhes não são desprezíveis, mas, ao contrário, podem suscitar significados fundamentais para a compreensão da narrativa. Tudo se passa como se a câmera do fotógrafo registrasse muito mais do que os olhos físicos podem ver. As figuras do pai com um tapa-olho e da mãe com os olhos borrados não podem ser mera coincidência nesse romance que dá tanta importância para as imagens relacionadas com a visão. De alguma forma, a câmera registra que a visão dessas pessoas é alterada – e a visão do pai é alterada de uma maneira diferente da visão da mãe. Talvez isso indique a maior proximidade do pai de Azaro em relação ao mundo dos espíritos, o fato de que ele pode ou está prestes a ver a simultaneidade das esferas da realidade. As imagens das crianças como esquilos talvez sirvam para sinalizar que as crianças estão sempre mais próximas do outro mundo do que deste. Pode ser que o fato de Azaro se parecer com um animal diferente tenha a ver com a sua condição diferenciada. O importante é que a câmera

de Jeremiah funciona de acordo com a visão daquele terceiro olho que Cooper afirma ser o objetivo de Okri em *TFR*. Como tal, ela registra, por um lado, a dura realidade dessas pessoas, com a pobreza extrema que faz com que pareçam refugiados em celebração, e, por outro, as imagens que revelam a sua dimensão espiritual. Também é relevante assinalar que a câmera é um instrumento próprio da cultura e tecnologia ocidentais, mas ainda assim consegue registrar a simultaneidade entre os mundos prevista pela cultura iorubá. Nesse sentido, ela é uma metáfora para os processos de hibridismo envolvidos no realismo mágico.

O fato de que esse instrumento tão importante não está nas mãos de Azaro, mas nas do fotógrafo, faz com que este último passe a desempenhar o papel de artista do romance. Além disso, sua perseguição pela polícia e a importância de sua cabine para que as pessoas do gueto acompanhem os eventos políticos o tornam um representante daquela essência artística contestadora que Soyinka enxerga em Ogum. Assim, além de ceder o papel de protagonista para Black Tyger, Azaro também cede o de artista para o fotógrafo. A sua importância como narrador acaba, em consequência disso, se enfraquecendo bastante. Ao colocar Azaro como um mero observador desses outros personagens, o autor compromete em parte a realização de sua intenção de representar uma realidade transformada pela percepção diferenciada do *abiku*. Ele mesmo parece abandonar essa intenção para se concentrar nas tentativas de transformação política da nação realizadas por Black Tyger. Nesse deslocamento de papéis, Azaro parece perder uma parte da sua qualidade de portador de uma visão híbrida. Porém, também temos que admitir que ele não a perde completamente. No próximo Capítulo, veremos como ele visualiza a simultaneidade entre as esferas da realidade nos espaços em que transita e como a sua experiência do mundo se dá, na verdade, no contínuo movimento entre o mundo dos vivos e o dos mortos.

CAPÍTULO II

Imagens da Simultaneidade no Espaço e Tempo da Narrativa

A experiência que o narrador *abiku* tem do espaço em *TFR* é a de um lugar marcado pela interpenetração das esferas da realidade. Isso equivale a dizer que ele vive sempre num espaço de intersecção, numa realidade que reúne elementos tanto do mundo fenomênico dos vivos como do mundo mais sutil dos espíritos. Essa realidade mais ampla se relaciona com o mundo híbrido do realismo mágico, do qual tratamos na Introdução. Na verdade, esse espaço de intersecção entre os mundos pode ser entendido como mais um exemplo daquele terceiro espaço descrito por Bhabha como sendo o resultado dos processos de hibridismo em que o que ocorre não é simplesmente uma fusão ou síntese entre duas instâncias originais anteriores com a conseqüente assimilação ou apagamento das suas diferenças constitutivas, mas sim o estabelecimento de uma permanente tensão entre elas (Bhabha, 1990: 211). O espaço de *TFR* apresenta essa tensão constante entre *aiê* e *orum*, os dois mundos da cosmologia iorubá, sem que haja uma completa indiferenciação entre eles. Na verdade, as inter-relações entre esses mundos não são retratadas nem percebidas pelo narrador sempre da mesma maneira, mas apresentam um caráter cambiante e dinâmico.

Quayson se refere à “desneutralização” do espaço nas obras de Okri quando tece uma comparação entre ele e B. Koko Laing, um outro escritor africano aproximadamente da mesma geração e que também faz experimentos com as narrativas não-realistas.⁴⁸ Segundo o crítico, no romance *Search Sweet Country* (1986), Laing constrói uma narrativa em que a linguagem usada pelo narrador para descrever os ambientes, personagens e eventos confere a eles uma qualidade surreal.⁴⁹ Uma vez que a linguagem afeta a descrição do espaço, ele também se torna surreal e algo humanizado. Porém, Quayson afirma que o espaço é retratado

⁴⁸ B. Koko Laing nasceu em Gana em 1946, sendo, portanto, treze anos mais velho do que Okri.

⁴⁹ *Search Sweet Country* é narrado em terceira pessoa por um narrador que não se confunde com nenhum outro personagem do romance.

por Laing de uma maneira neutra, sem que ele participe do curso da ação. Já nas obras de Okri, o espaço assume, para o crítico, um “potencial alucinatório” que tem um impacto direto na estrutura dos eventos narrados e no modo como o narrador os percebe (Quayson, 1998 [1995]: 147-9). Contudo, o adjetivo “alucinatório” talvez não seja o mais indicado para descrever a percepção que o narrador *abiku* tem do espaço, pois implica uma idéia de anormalidade, de doença mental. O *abiku* Azaro não tem uma doença mental, nem está tendo alucinações; ele apenas está mais preparado do que os outros para perceber a simultaneidade que existe entre as esferas da realidade tal como prevê a cosmologia iorubá. No trecho abaixo, essa simultaneidade é representada da seguinte forma:

Os bebês espíritos foram para a borda da clareira onde havia uma fenda na terra. Enquanto eu olhava para dentro da fenda, ouvi um barulho agudo, como de algo se quebrando e fechei meus olhos de horror e, quando os abri, encontrei-me em um outro lugar. Os espíritos haviam desaparecido. Comecei a gritar. Minha voz reverberava no ar sombrio. Depois de um tempo, notei uma tartaruga gigante ao meu lado. Ela ergueu uma cabeça preguiçosa, olhou para mim como se eu tivesse perturbado o seu sono e disse:

_ Por que você está gritando?

_ Estou perdido.

(...)

_ Você está embaixo da estrada.

_ Onde é isso?

_ No estômago da estrada.

(...)

Eu me deitei na terra branca daquele lugar e chorei até dormir. Quando acordei, encontrei-me num buraco do qual fora escavada areia para a construção da estrada. Escalei-o para fora e fugi pela floresta (*TFR*, p. 16-17).

Ao olhar para a fenda na terra, Azaro imediatamente cai no “estômago da estrada”, onde uma tartaruga gigante fala com ele. Por suas características, esse local é uma configuração de uma outra realidade. Em seguida, o menino dorme e, ao acordar, percebe que está dentro de um buraco na areia. Nesse momento, ele volta à realidade apreendida pelos sentidos. Em todo esse trecho, o personagem experimenta a passagem entre o mundo fenomênico dos vivos e o outro mundo, entrando num espaço que ocupa ora um plano, ora outro.

Num ensaio posterior, Quayson afirma que, nessa troca entre um mundo e outro, a narrativa sugere que Azaro e toda a natureza estão num espaço em alteração contínua e à mercê de mudanças arbitrárias. Para o crítico, a mudança ocorre independentemente da vontade de Azaro e o mundo dos vivos e o mundo dos espíritos (ou outro mundo) se relacionam de uma maneira caleidoscópica “em que o mesmo fenômeno assume diferentes acentos e matizes, dependendo de sua localização no eixo realidade-plano esotérico em cada momento” (Quayson, 2002 [1997]: 134, tradução minha). A análise de Quayson, apesar de bastante precisa, peca, a nosso ver, por classificar o outro mundo de “esotérico”. Esse termo se relaciona mais às concepções ocidentais a respeito do que é considerado sobrenatural, ao ocultismo ou misticismo, do que às crenças iorubás na interpenetração das esferas da realidade. Mas ele acerta ao apresentar a dinâmica entre as esferas como o movimento de um caleidoscópio. No trecho acima, vimos que é exatamente assim que as coisas se dão. Porém, há também momentos em que os dois mundos são percebidos pelo narrador como justapostos e em que ele vê espíritos e vivos coexistindo no mesmo espaço. Num trecho imediatamente anterior ao referido acima, Azaro narra pela primeira vez uma ida sua ao mercado:

Eu observei as multidões de pessoas afluírem ao mercado. Observei os movimentos caóticos e as trocas selvagens e os carregadores de peso cambaleando sob os sacos. Parecia que todo o mundo estava lá. Vi pessoas de todas as formas e tamanhos, mulheres montanhosas com rostos de iroko, anões com rostos de pedra, mulheres magrinhas com gêmeos amarrados às suas costas, homens atarracados com os músculos dos ombros salientes. Depois de um tempo, senti uma espécie de vertigem só de olhar para qualquer coisa que se movesse. (...) Fechei meus olhos e, quando os abri novamente, vi pessoas que andavam para trás, um duende que andava sobre dois dedos, homens de cabeça para baixo com cestos de peixe sobre os pés, mulheres que tinham os seios nas costas, bebês amarrados aos seus peitos e belas crianças de três braços. (...) Foi a primeira vez que percebi que não eram apenas os seres humanos que vinham aos mercados do mundo. Os espíritos e outros seres também vêm a eles. Eles compram e vendem, passeiam e investigam. Vagueiam entre os frutos da terra e do mar (*TFR*, p. 15-16).

Nesse momento, ele percebe que o mercado é um lugar para onde vão os seres humanos, os espíritos e outros seres não-humanos. Um mesmo local, um local

do cotidiano do personagem, pode ser ocupado, ao mesmo tempo, por todas as esferas da realidade. A simultaneidade entre elas se inscreve, dessa forma, no espaço ficcional.⁵⁰

Nos dois trechos analisados, vimos que o personagem fecha e abre os olhos (ou dorme e acorda) e isso marca a mudança do lugar ou da percepção que tem dele. É como se, nesse simples gesto, estivesse guardada a chave que possibilita a “passagem” de um mundo a outro. De alguma forma, o abrir e fechar de olhos altera a visão, fazendo com que o personagem seja capaz de visualizar o que antes não estava vendo. Isso acontece também num momento posterior, quando Azaro é mantido cativo na casa do policial e sua esposa, depois de se ter perdido de sua mãe durante um tumulto nas ruas:

Pela primeira vez, entendi a atmosfera da casa, entendi por que o espírito havia entrado em mim. Quando pisquei, vi fantasmas em torno do policial e de sua esposa. Eles estavam por toda a sala. Os fantasmas eram altos e quietos e alguns tinham barbas ralas. Um íncubo com asas brancas voava perto da janela. Pisquei de novo e vi um espírito com oito dedos e um único olho que abria e fechava. Um outro, num uniforme de policial, tinha um pé amputado. Ele comia a comida com as mãos sujas de sangue um momento antes que o policial a comesse. Um fantasma, existindo apenas como um par de pernas brancas como leite, balançava-se na cabeça da mulher. Um homúnculo que se parecia com uma planta amarela dançava na comida (*TFR*, p. 25).

O procedimento da “piscadela” ou do abrir e fechar de olhos para assinalar o movimento entre um mundo e outro – ou a percepção de sua justaposição – parece predominar no início do livro, mas não permanece por toda a narrativa. Mais adiante, ele é abandonado:

(...) olhei em volta do bar e percebi rastros verdes no chão. Não podia entender de onde eles tinham vindo. Bebi mais vinho de palmeira. A consciência alarmante de que os rastros verdes eram as manchas da urina do homem louco estava começando a me ocorrer quando as luzes mudaram no bar e o homem bêbado praguejou e do chão se

⁵⁰ Parece importante inscrever aqui um provérbio iorubá que diz: “o mundo é um mercado; o mundo dos espíritos é o lar” (Karade, 1994: 111). Okri parece subverter esse provérbio, confundindo o mercado (mundo dos vivos) com o mundo dos espíritos e criando uma relação simultânea entre eles.

ergueu uma horda de espíritos verdes. Eles se ergueram e cresceram até que suas cabeças tocassem o teto e, então, encolheram-se até que não ficassem mais altos do que uma galinha média (*TFR*, p. 88).

Nesse momento, o abrir e fechar de olhos é substituído pela ingestão de uma certa quantidade de vinho de palmeira e pela mudança das luzes no bar. Como acontecia com a piscadela, isso também se dá no começo da narrativa, ainda na sua primeira seção.⁵¹ Parece haver nesse início uma certa dificuldade do autor em representar a simultaneidade entre o mundo dos espíritos e o dos vivos. Ele parece precisar justificar de alguma forma esse movimento entre um mundo e outro, utilizando recursos externos, como a piscadela e a ingestão de bebida ou a mudança das luzes. Precisa, de alguma forma, deixar claro para o leitor que houve uma mudança, que um mundo irrompeu ou se sobrepôs ao outro. Talvez ele sinta necessidade disso por ter em mente principalmente o leitor ocidental ou um público internacional, uma vez que escreve em inglês e publica seus livros na Inglaterra, onde também vive. Na verdade, esse é mais um exemplo das negociações entre uma cultura e outra que essa obra encerra, pois ao mesmo tempo em que está tentando representar algo que é ou pode ser real para a cultura iorubá, Okri esbarra numa dificuldade de expressá-lo para um outro público, com o qual ele também compartilha valores e crenças. Com o decorrer da leitura, percebemos que o autor vai abandonando esses recursos e a simultaneidade entre as esferas da realidade vai se tornando mais instantânea. É interessante notar também que o trânsito de Azaro entre elas se torna mais consistente quando ele começa a freqüentar o bar de Madame Koto, do qual trataremos mais adiante.

Nesse sentido, podemos dizer que não é propriamente a tensão entre *aiê* e *orum* que torna *TFR* e o seu espaço ficcional híbridos. Como vimos, a relação entre esses dois mundos faz parte da crença iorubá indígena. Mas esse romance não se concentra apenas nessas crenças. A dificuldade do autor em retratar a simultaneidade entre essas esferas chama a nossa atenção para o fato de que, nessa obra, dois outros mundos também estão em conflito: aquele das narrativas africanas tradicionais e o do romance ocidental. O procedimento de transportar uma figura característica da crença e, portanto, da narrativa oral africana para o centro do

⁵¹ O romance *TFR* está dividido em 8 livros (conjuntos de capítulos), distribuídos em três seções.

romance causa fissuras que transparecem na tessitura da obra e também na construção do espaço ficcional. E essa seria a razão da dificuldade em se representar num romance – um gênero herdado da tradição ocidental – um fenômeno da crença nativa e da visão que a cultura iorubá tem da realidade. Para incluir essa visão em seu romance, o autor parece precisar mostrar que o personagem mudou de alguma forma o seu modo de ver.

Robert R. Wilson afirma que o espaço do realismo mágico é intrinsecamente híbrido, pois propriedades e axiomas opostos e conflitantes estão sempre “co-presentes”. Segundo a sua hipótese, o mundo ficcional das obras desse modo literário pede uma comparação com o mundo extratextual, real, podendo mesmo funcionar, à maneira dos textos do realismo tradicional, como uma janela através da qual a realidade é percebida. Porém, o crítico alerta que a natureza híbrida desse espaço se revela quando se observa a maneira fácil e natural com que ocorrem eventos “anormais”, experimentados como impossíveis ou que não podem ser verificados empiricamente na realidade cotidiana do mundo físico. Nesse sentido, existem no realismo mágico dois mundos distintos e com leis dessemelhantes que interagem um com o outro, interpenetram-se e entrelaçam-se. Para Wilson, o entrelaçamento entre esses dois mundos ocorre justamente quando um deles, carregando consigo as suas próprias leis, aparece ou irrompe no outro mundo. Nesse momento, entrelaçam-se dois sistemas de possibilidade, dois tipos de causa e efeito, duas espécies de organismo, duas formas de consequência e, obviamente, duas experiências de tempo e espaço. Nas suas próprias palavras, “realismo mágico é o nome que se dá atualmente para o espaço ficcional criado pela inscrição dual de geometrias incompatíveis” (Wilson, 1986: 70-72, tradução minha).

Em *TFR*, essas geometrias incompatíveis delineiam, por exemplo, tanto o espaço da floresta ancestral africana, presente nas narrativas orais e também nos primeiros romances iorubás escritos na língua nativa ou em inglês, como o da cidade pós-colonial já bastante ocidentalizada. Nesses espaços e na articulação entre eles, duas tradições literárias se entrelaçam, produzindo uma obra híbrida própria do realismo mágico. A teoria de Wilson nos é útil nesse caso justamente por descrever um tipo de entrelaçamento em que dois sistemas de possibilidade irrompem um no outro, sem que se apaguem definitivamente as suas diferenças e

contradições. Porém, devemos ter em mente que Wilson entende o realismo mágico basicamente como um híbrido entre a fantasia e o modo mimético. Os eventos que ele chama de “anormais” seriam aqueles característicos da fantasia que irromperiam no mundo regulado pelas leis físicas da narrativa realista. O que ocorre em *TFR* não deve ser entendido, a nosso ver, como fantasia – pelo menos não em sua maior parte –, pois a interpenetração das esferas e a interação entre espíritos e vivos fazem parte das crenças iorubás e do modo como esse grupo enxerga a realidade. Ainda assim, entendemos que esse romance pode ser considerado uma obra do realismo mágico porque ele não se resume, como dissemos, apenas a essas crenças e aos elementos da cultura iorubá, mas também se filia à tradição literária e à cultura ocidental.

Quayson ainda afirma que a cidade tem uma importância especial na obra de Okri, sendo remapeada para portar uma carga de “potencial alucinatório” (Quayson, 1998 [1995]: 149). Ela aparece em quase todos os seus livros, principalmente como um reflexo da grande cidade nigeriana por excelência, ou seja, Lagos.⁵² Em *TFR*, essa cidade nunca é nomeada, mas isso realmente não se faz necessário, uma vez que, por seu caráter monstruoso e caótico, a identificação com Lagos já é imediata para o leitor mais acostumado à literatura nigeriana. Lagos funciona, nesse romance, como um macrocosmo para a ação, composto por diversos microcosmos que ajudam a formar mais uma vez uma imagem caleidoscópica do espaço. Mas a Lagos de *TFR* não é apenas uma grande cidade; ela é principalmente uma cidade africana pós-colonial. Essa cidade pós-colonial de *TFR* é certamente um espaço híbrido porque nela estão sempre em tensão o passado ancestral africano, representado na narrativa pela floresta dos espíritos, e o presente da urbanização ocidentalizada. Além disso, também entram em choque nessa configuração o passado da colonização e o presente da cidade africana independente. Esses mundos, que nunca se anulam uns aos outros, compõem uma realidade múltipla, dinâmica e fragmentária.

⁵² Chamada pela população local de Eko, Lagos começou a se formar no século XV como um entreposto português na costa oeste do território atual da Nigéria para o comércio de marfim, especiarias e escravos. Passou posteriormente para as mãos dos britânicos e, com a independência da Nigéria em 1960, tornou-se a capital do país, posição que ocupou até 1976, quando foi substituída por Abuja, numa tentativa do governo federal de conter o seu crescimento populacional desordenado. Ainda assim, Lagos figura até hoje como a cidade mais populosa do país. Nações Unidas, 2005 (<http://www.um.org/Pubs/CyberSchoolBus/spanish/cities/elagos.htm>).

Segundo Bakhtin, o cronotopo é a fusão entre as relações de tempo e espaço dentro da narrativa. Para o crítico, o cronotopo tem um significado fundamental para os gêneros da literatura. Isso porque cada gênero possuiria seu próprio espaço e tempo (Bakhtin, 1990b [1975]: 211). Em *TFR*, o cronotopo principal parece ser mesmo a cidade pós-colonial. Isso significa que a cidade reúne em si, a um só tempo, um espaço e um tempo: um espaço múltiplo, apresentando diversas configurações, e um tempo simultâneo entre passado, presente e futuro. Essa cidade pós-colonial também pressupõe a completa ou quase completa desarticulação da aldeia. Se em romances africanos anteriores, como *Things Fall Apart*, a aldeia ainda se apresentava como o cronotopo principal, em *TFR* e outras obras pós-coloniais, ela tem a sua importância no espaço ficcional bastante reduzida.⁵³

No entanto, ainda há momentos em que a aldeia faz a sua aparição dentro de uma função especial. No conto “Incidents at the Shrine” do livro homônimo de 1986, Okri retrata a oposição cidade versus aldeia. O protagonista Anderson é um jovem que vive há sete anos numa grande cidade, provavelmente Lagos, sem nunca ter retornado, nesse intervalo, à sua aldeia natal. Ele se sente impotente e frustrado porque, depois de todo esse período, não conseguiu nenhuma projeção na vida, não faz parte de nenhuma sociedade importante e, o que é pior, acaba de ser despedido. Regressando à sua aldeia, encontra tudo mudado. Pelo caminho, depara-se com vários elementos inóspitos: o calor feroz, cães que o seguem, insetos que o picam, lembranças da guerra civil que emergem e, por fim, figuras mascaradas que o assustam. Já na aldeia, Anderson demora para reconhecer os anciãos que restaram ali, inclusive seu próprio tio. Nem a aldeia, nem Anderson são mais os mesmos. Isso reflete, de certa forma, a realidade da África pós-colonial, em que os grandes centros urbanos superpovoados já existem há décadas, o que alterou para sempre a organização social, antes baseada na vida nas aldeias. A aldeia de Anderson é a única que aparece no livro *Incidents at the Shrine*. Todos os demais contos se passam em cidades, algumas notadamente grandes. Pelo seu caráter único, essa

⁵³ Segundo a socióloga Wendy Griswold, “[a]penas cerca de um quarto dos romances [nigerianos] publicados durante as décadas de 1950 e 1960 tinha um cenário urbano. Mas na década de 1970, mais da metade dos romances nigerianos eram baseados na cidade; na década de 1980, a proporção urbana subiu para cerca de sete entre dez [romances], posição em que parecia permanecer na década de 1990” (Griswold, 2000: 151, tradução minha).

aldeia parece servir de referência e contraponto às outras organizações espaciais. Já bastante esvaziada, ela funciona ainda como um reservatório de energia para o sujeito pós-colonial. A prova disso é que Anderson regressa à sua aldeia para se refazer. Ele é conduzido até o santuário local e ali passa por um ritual de purificação, após o qual já está pronto para voltar para sua vida na cidade. Para Thomas Bonnici, é justamente a volta para o lar que dá ao personagem condições de recuperar a sua identidade e autodeterminação. Segundo o crítico, nesse conto, Okri parece retratar a exaustão do escritor africano causada por uma teoria e uma crítica literária influenciadas pela cultura ocidental, sendo que o retorno à aldeia funcionaria como uma metáfora do retorno à cultura nativa como um antídoto para a colonização da mente (Bonnici, 2000: 221-4).

Em *TFR*, não há esse regresso real à aldeia natal, mas ela existe na memória dos personagens como um lugar mais agradável do que a cidade. Quando o pai de Azaro pensa em voltar a ser um lutador, a mãe do menino lhe conta por que o marido decidiu vir para a cidade:

_ Seu pai costumava boxear e lutar na aldeia. Costumavam chamá-lo de Black Tyger. Ele derrotava todos os rapazes. Um dia, antes de uma luta, deu um soco na parede de um inimigo do pai dele e abriu um grande buraco nela.

(...)

_ O inimigo jogou uma maldição sobre ele. Então, as pessoas começaram a dizer que, se o seu pai lutasse de novo, seria derrotado. Disseram que ele ficaria louco por uma semana. Seu pai parou de lutar. As pessoas da aldeia deram o seu título para outra pessoa. Mas os seus fãs continuavam vindo para fazê-lo lutar e tomar de volta o seu título como o campeão da aldeia. Todos apostavam pesadamente nele. No início, seu pai recusou e, então, por orgulho, acabou aceitando. O homem, um homenzinho, derrubou seu pai no último assalto. Seu pai perdeu.

_ Mas não fiquei louco por uma semana. Isso era conversa fiada da aldeia.

_ Mas você veio para a cidade.

_ É, eu vim para a cidade.

Os dois ficaram quietos. Quase parecia que eles haviam vindo para o inferno (*TFR*, p. 69-70).

Nesse trecho, há a sugestão de que Black Tyger, o pai de Azaro, veio para a cidade em virtude de seu orgulho ferido por ter perdido a luta. Mas, qualquer que

seja o motivo, na verdade, a aldeia não é mais lugar para os jovens. Assim como na aldeia de Anderson só restaram os anciãos, na aldeia do pai de Azaro apenas os mais velhos preservam os costumes e tradições. O que se estabelece é o desaparecimento de um velho sistema e o surgimento de um novo, não necessariamente melhor. Sobre o seu pai, Black Tyger afirma:

_ (...) Ele está cego agora, usa óculos escuros e vagueia pela aldeia e pelo mundo sem qualquer bengala e sem precisar de ajuda. Nossos velhos são muito poderosos em espírito. Eles têm todas as espécies de poderes.

(...)

_ Nós estamos esquecendo esses poderes. Agora, todo o poder que as pessoas têm é egoísmo, dinheiro e política (*TFR*, p. 70).

No mundo da aldeia, onde só restaram os velhos, as pessoas ainda têm todas as espécies de poderes. Mas, na cidade pós-colonial superpovoada, as pessoas são movidas por egoísmo, dinheiro e política. Assim, a aldeia é o espaço em que ainda se articula a cultura ancestral nativa, africana. E a cidade, por sua vez, é o lugar em que os valores ocidentais se impõem. Isso não quer dizer que exista no romance, ou mesmo em toda a obra de Okri, uma sugestão de que um retorno à antiga ordem é ainda possível. Ao contrário, os personagens de *TFR* e de outras obras do autor vivem numa Nigéria já bastante urbanizada e ocidentalizada. Para eles, a experiência da grande cidade é algo inevitável. Porém, há uma reflexão a respeito do que se perdeu e talvez a indicação de que, mesmo na cidade grande, ainda seja possível acessar esses antigos poderes se as pessoas deixarem de se preocupar tanto com os valores ocidentais e se voltarem novamente para a cultura nativa.

Mas como se constitui essa cidade pós-colonial? Seria ela igual a qualquer metrópole ocidental? Na verdade, a cidade pós-colonial se caracteriza por ter sido antes uma cidade colonial. Para Frantz Fanon, o mundo colonial era um mundo dividido em dois compartimentos. A cidade colonial, segundo ele, estava cortada em duas: de um lado, a cidade do colonizador, uma cidade limpa, bem alimentada, tranqüila, com sua “barriga cheia de coisas boas”, uma cidade de brancos e estrangeiros; de outro, a cidade do colonizado, uma “cidade agachada, de joelhos”, suja e infecta, cheia de negros e árabes. Fanon via essas duas cidades como

totalmente separadas, sendo que as fronteiras entre uma e outra eram marcadas por quartéis e delegacias de polícia (Fanon, 1990 [1963]: 29).

De acordo com Alessandro Triulzi, a cidade africana contemporânea é o “local da memória” da colonização. Para ele, assim como para Fanon, a cidade colonial (do colonizador) foi concebida em oposição à cidade nativa e cresceu separada dela. A cidade africana contemporânea, ainda segundo Triulzi, preserva as divisões e os remanescentes visíveis do período colonial (prédios, plantas da cidade, estátuas), mas apresenta também uma síntese entre a tradição e a modernidade. Para Triulzi, a cidade pós-colonial oferece novas possibilidades de ação política; ela é o local para o desafio ao poder e, “ao mesmo tempo, a localidade para a negociação e o acordo onde novas liberdades, novos serviços, espaços autônomos e a delegação de poderes anteriormente centralizados podem ser obtidos”. Nesse sentido, podemos dizer que a visão que Triulzi tem da cidade pós-colonial não é negativa. Ele a vê também como o espaço para a migração e o refúgio daqueles que foram banidos pela fome ou pelo desmantelamento da produção agrícola numa economia rural que já não pode mais sustentar a população em crescimento. Os africanos urbanos do período pós-colonial não são mais, segundo ele, “estranhos na cidade”, não são mais camponeses assustados num ambiente alheio. Ao contrário, a maioria deles já nasceu na grande cidade ou já se adaptou a ela, redefinindo seu papel no contexto urbano e elaborando novas formas de sobrevivência (Triulzi, 1996: 81, tradução minha). Embora não se refira ao termo hibridismo, é inegável que Triulzi vê a cidade pós-colonial como um espaço em que o velho e o novo, o tradicional e o moderno entram em negociação, dando origem a novas identidades e novos posicionamentos.⁵⁴

É essa cidade pós-colonial, habitada por essas novas identidades urbanas e caracterizada por novas estratégias de sobrevivência, que é retratada em *TFR*. O fato de a ação do romance se passar ainda durante o período colonial (1959) não faz com que o espaço experimentado pelos personagens seja aquele da cidade

⁵⁴ Também Bhabha ressalta a importância da cidade como espaço híbrido de negociação: “(...) é para a cidade que os migrantes, as minorias e os diaspóricos vêm para mudar a história da nação. Se sugeri que o povo emerge na finitude da nação, marcando a liminaridade da identidade cultural, produzindo o discurso de dois gumes de territórios e temporalidades sociais, então no Ocidente, e de modo crescente também em outras partes, é a cidade que oferece o espaço no qual identidades emergentes e novos movimentos sociais do povo são encenados. É lá que, em nosso tempo, a perplexidade dos vivos é mais intensamente experimentada” (Bhabha, 2001 [1998]: 237-8).

colonial descrita por Fanon. Não há referências no romance ao que seria o outro compartimento, a cidade do colonizador, dos brancos. Apenas no último livro da trilogia, surge a menção à casa do Governador-geral, “um inglês com um pólipó na ponta do nariz” (*Infinite Riches*, p. 125), que vive numa casa branca com ventiladores elétricos no Bairro do Governo. Mas, de modo geral, essa cidade colonial não aparece no romance. O que nos é mostrado é a grande cidade africana pós-colonial, com todo o seu caos e seus espaços significativos: o mercado, a garagem onde o pai de Azaro trabalha, as ruas por onde sua mãe vende seus produtos e o gueto onde a família mora. Podemos dizer que uma coisa semelhante à geração de subpersonagens causada a partir do protagonista acontece na configuração do espaço em que a grande cidade gera vários outros espaços e todos eles ajudam a compor essa grande alegoria da nação. Cada espaço representa um fragmento dessa grande imagem.

O gueto funciona como um subúrbio ou cidade dormitório. É possível que já tenha sido simplesmente uma aldeia na zona rural, que, com o crescimento da cidade, tenha se tornado apenas o lugar de moradia dos trabalhadores. Agora, uma estrada o liga à cidade onde as pessoas trabalham. Nesse gueto, Azaro mora com sua família em um pequeno quarto de uma habitação coletiva. Essa habitação coletiva, que é uma estrutura horizontal e não vertical, é composta aparentemente por vários quartos similares em que moram outras famílias, um pátio central no qual as mulheres preparam a comida e onde ficam o local para banho e as latrinas coletivas e uma fachada com uma plataforma de cimento em que as pessoas se reúnem. Os moradores não são os proprietários dos imóveis, que pertencem a um só senhorio que pode aumentar o preço do aluguel sempre que desejar. O gueto é composto por várias habitações como essa. É nesse local que se passa a maior parte da ação do romance e é nele que Azaro vivencia grande parte dos episódios de sua vida. Na verdade, o gueto é o local principal do cotidiano de Azaro. Assim, dentro do grande espaço da cidade pós-colonial – e também da nação pós-colonial – surge a dimensão do local. Se é verdade que “[c]ada lugar é, à sua maneira, o mundo”, como nos lembra Milton Santos (1996: 252), podemos dizer que o gueto de Azaro é também um reflexo do mundo pós-colonial. Na aparente modorra cotidiana, uma miríade de pequenos eventos preenche o dia:

O complexo ficava quieto às tardes. A luz do sol caía pesadamente sobre todas as coisas e tornava difícil os sons trafegarem e deixava o ar sonolento. Na frente do complexo, as mulheres que haviam feito todo o serviço de casa tiravam uma soneca na plataforma de cimento. (...) Os cães dormiam com um olho aberto, suas caudas atormentadas pelas moscas. As criancinhas brincavam distraidamente na areia. As crianças mais velhas que haviam voltado da escola trocavam de roupa e vinham para fora, seus rostos escurecidos pela luz do sol e pela poeira, exceto onde o suor escorria. Suas mães as mandavam em pequenas missões. Trespasado pela luz do sol, eu ouvia a música dos rádios distantes e o chamado vibrante do *muezzin* para a prece (TFR, p. 141).

A vida no complexo, na habitação coletiva, é descrita através de prosopopéias: o complexo ficava quieto às tardes enquanto a luz do sol caía sobre todas as coisas. Isso indica que o espaço tem uma vida própria, interferindo na experiência que o narrador tem desse momento. Também há uma espécie de sinestesia, uma mistura da percepção entre luz e sons, com a luz dificultando a emissão dos sons. Na verdade, a luz é sentida como um meio denso que preenche os espaços vazios. E tem-se a impressão que os sons, quando conseguem trafegar por esse meio, chegam ao narrador como fragmentos, trechos das músicas dos rádios distantes e do chamado do *muezzin*. Todo o trecho parece um mosaico em que a nossa atenção é chamada para vários pedacinhos da realidade ligados ou imersos na energia representada por essa luz.

Essa composição em mosaico também aparece na representação dos outros espaços da cidade pós-colonial. Em um dos momentos em que vai ao mercado, o local de maior agitação urbana, Azaro nos fornece a seguinte descrição:

Eu andei por um longo tempo, com a rua queimando as solas dos meus pés, minha garganta seca, minha cabeça zumbindo, até que cheguei ao mercado. Havia barracas de produtos por toda a parte. E enchendo o ar havia os cheiros e aromas do mercado, as verduras apodrecendo, as frutas frescas, a carne crua, a carne assada, os peixes fedorentos, as plumas de pássaros selvagens e os papagaios empalhados, os odores flutuantes de milho assado e tecidos recém-tingidos, estrume de vaca, perfume do Sahel e borrifadas de pimenta que ardiam os olhos e coçavam as narinas. E assim como havia muitos aromas, havia também muitas vozes, vozes altas e conflitantes, que eram indistinguíveis da fecundidade profana dos objetos. Mulheres com bandejas de grandes tomates suculentos, bacias de garri ou milho

ou sementes de melão, mulheres que vendiam bijuterias e baldes de plástico e tecidos tingidos, homens que vendiam amuletos de coral e pentes de madeira e pombos e túnicas de linha e calças de algodão e chinelos, mulheres que vendiam espirais para mosquitos e espelhos mágicos do amor e lâmpadas de furacão e folhas de tabaco, com barracas de tecidos estampados próximas às dos comerciantes de peixe fresco, acotovelavam-se por toda a parte, enchiam os lados da estrada, espalhavam-se numa confusão fantástica (*TFR*, p. 161).

A imagem caótica do mercado é dada pela enumeração dos objetos que o constituem. Cheiros e cores, alimentos e bijuterias, homens e mulheres, tudo brota dessa “fecundidade profana dos objetos”. Ao mesmo tempo em que cada elemento está ligado aos outros nessa agitação sem fim do mercado, eles também aparecem destacados, recortados do todo. Cada coisa tem uma força em si mesma, atraindo a atenção do narrador e a nossa também durante o breve momento em que é vislumbrada. Mas todas elas também pertencem a esse todo maior que é o mercado; todas elas dançam no movimento dessa “confusão fantástica”.

Esse modo de retratar a realidade se relaciona com o conceito iorubá de poder ou energia conhecido como *axé*.⁵⁵ Segundo Drewal, o *axé* não tem conotações morais, não é, em si mesmo, nem bom, nem mal. Mas é “uma força ou potencial gerativo presente em todas as coisas – pedras, colinas, rios, montanhas, plantas, animais, ancestrais, divindades – e nas declarações – orações, canções, maldições e até mesmo na fala cotidiana” (Drewal, 1992: 27, tradução minha). Okri descreve os objetos que compõem a realidade como se eles fossem todos possuidores desse *axé*. Foi essa característica da prosa de Okri que fez com que Garuba cunhasse um novo termo para classificá-la: realismo animista (Garuba, 1993).

Segundo Quayson, o animismo é a crença numa vitalidade espiritual que estaria por trás de todos os objetos naturais. Mas, prossegue o crítico, esse conceito formou a base das concepções de cultura africana dos primeiros antropólogos ocidentais e, sendo assim, foi alvo de ataques por parte de filósofos e estudiosos africanistas contemporâneos, como Valentin Mudimbe, que, em *The Invention of Africa* (1988), fez avaliações críticas a esse tipo de antropologia. Apesar disso,

⁵⁵ Em iorubá, *ase*.

Quayson acredita que essa terminologia se aproxima bastante do procedimento de Okri, que deve ser interpretado, segundo ele, como uma intensificação de certas crenças indígenas com o propósito de problematizar a relação entre a realidade e o outro mundo na literatura (Quayson, 2002 [1997]: 148-149). Para nós, o importante é observar como Okri utiliza um elemento da crença e da visão de mundo iorubá para criar o seu espaço ficcional em *TFR*.

Também é relevante no gueto a existência da cabine de vidro do fotógrafo, que faz a ligação entre esse microcosmo, esse espaço local, e o mundo exterior, global. Ela funciona mesmo como uma espécie de janela para esse mundo. É nela que os moradores do gueto vão ver as imagens dos pequenos e grandes acontecimentos que marcam as suas vidas – e também a vida da nação – como os tumultos e as manifestações políticas:

Às vezes ele [o fotógrafo] pendurava as fotografias que havia lavado na cabine de vidro do lado de fora de seu estúdio. Nós sempre íamos olhar as fotos de casamento de pessoas que eram completas estranhas para nós. Ele afixou algumas das fotos da celebração da minha festa de boas-vindas. Além delas, havia as fotografias líridas do caos descontrolado quando os políticos vieram com o seu leite estragado. O resto da cabine estava tomado de imagens de mulheres desafiadoras, pilhas de leite, moradores da rua jogando fora o leite contra um pano de fundo granulado de pobreza. (...)

A cabine do lado de fora do estúdio se tornou a nossa primeira galeria pública. Todas as tardes, depois que as aulas acabavam, íamos ali para ver que novos temas ele tinha à mostra, que novos funerais, que paradas, como os capangas estavam perseguindo as mulheres comerciantes nos mercados, que bebê recém-nascido ele havia capturado chorando diante do mundo. Ele foi também o nosso primeiro jornal local (*TFR*, p. 141-2).

Vemos que também na cabine do fotógrafo predomina, de certa forma, a mesma “confusão fantástica” que percebemos na descrição do mercado. Fotos de casamentos e de festas de boas-vindas colocam-se ao lado das fotos dos eventos políticos e de denúncia a respeito de suas conseqüências. Todas essas imagens são amontoadas, sem que haja ordenação alguma entre elas. Tudo está exposto simultaneamente ao olhar do narrador, que também não busca estabelecer nenhuma hierarquia e enumera mais uma vez os itens que vai distinguindo. Mas ele

parece deixar escapar o que todas essas imagens têm em comum: são fotos de pessoas pobres. Não poderia mesmo ser de outra forma, já que o próprio fotógrafo também é pobre, morador do mesmo gueto; todas as imagens que ele captura estão recortadas contra “um pano de fundo granulado de pobreza”. O episódio da distribuição de leite estragado pelos correligionários do Partido dos Ricos também foi registrado pelo fotógrafo com sua câmera. Esse registro desagrade os políticos porque eles tentam posteriormente responsabilizar seus oponentes do Partido dos Pobres pelo feito. O tempo e uma segunda distribuição pelos mesmos políticos, dessa vez de garri, fazem com que a população bastante carente do gueto acabe se esquecendo do que se passou anteriormente. Nesse sentido, a pequena cabine de vidro também funciona como um espaço de crítica aos políticos e de memória. É um espaço de liberdade que, num regime opressor, está fadado a ter uma vida curta:

Do outro lado da rua, três homens estavam quebrando a cabine de vidro do fotógrafo com bastões de madeira. Então, eles retiraram rapidamente as fotos que estavam em exposição. As pessoas da rua, acordadas pelo barulho, vieram para a frente das casas. Os homens, num lampejo, haviam apanhado as fotos e haviam ido para a casa do fotógrafo. (...)

Temíamos que o fotógrafo tivesse sido morto. Sua cabine de vidro continuou permanentemente destruída. Parecia abandonada. Tornou-se uma pequena representação do que as forças poderosas da sociedade podem fazer se alguém se pronuncia contra as suas corrupções (*TFR*, p. 177-82).

Além do gueto e do mercado, há outros espaços importantes em *TFR*. Cooper, por exemplo, vai se interessar principalmente por três espaços no romance: a estrada, a floresta e o bar de Madame Koto (Cooper, 2004 [1998]: 68). Seguindo essa mesma ordenação espacial, podemos dizer que a estrada faminta dá nome ao primeiro volume e, por extensão, a toda a trilogia. Ela também é uma referência ao poema “Death in the Dawn” de Soyinka, presente no livro *Idanre and Other Poems* (1967). Segundo Fraser, esse poema se refere ao período, em 1960, em que Soyinka vivia em Ibadan e tinha que viajar diariamente para Lagos através da perigosa estrada que ligava – e ainda liga - essas duas cidades. Ele ia acompanhar os ensaios da peça *A Dance of the Forests* (1960), escrita sob encomenda do governo nigeriano para comemorar a independência do país (Fraser, 2002: 67).

Nesse poema de Soyinka, reflete-se o costume africano de se fazer preces para a estrada:

The right foot for joy, the left, dread
And the mother prayed, Child
May you never walk
When the road waits, famished.⁵⁶

Em *TFR*, Okri retoma o tema da estrada faminta e o utiliza como o elo de ligação entre todos os demais elementos da estrutura narrativa. A estrada é simultaneamente um índice espacial e temporal. Ela já foi um dia um rio ancestral. E a narrativa começa exatamente com esta declaração: “No início havia um rio” (*TFR*, p. 3). Essa frase, que ecoa a narrativa bíblica do Gênesis, relaciona-se com o mundo dos espíritos e não-nascidos, que também é chamado de terra do início. Esse início, assim como o início do Gênesis, não pode ser localizado no tempo linear, histórico. É um início que precedeu tudo o que existe ou já existiu. Por ser assim, pertence à esfera do tempo imemorial, mitológico.

Ressonâncias Mitológicas nos Cronotopos

Num momento posterior não precisado, o rio tornou-se uma estrada. E “porque a estrada foi um dia um rio ela estava sempre faminta” (*TFR*, p. 3). Essa é a primeira explicação para o apetite voraz da estrada, mas há ainda uma outra. Ela aparece numa história contada pelo pai de Azaro. É a história do Rei da Estrada, espécie de gigante mitológico guardião de todas as estradas do mundo. Segundo essa lenda, num tempo imemorial, as pessoas que pretendiam viajar por alguma estrada deveriam deixar uma oferenda para que o Rei da Estrada não as devorasse no caminho – e aqui vemos mais um reflexo, ou melhor, uma explicação para aquele costume vislumbrado no poema de Soyinka. Porém, a lenda prossegue, houve um dia em que uma grande fome atingiu a Terra e as pessoas pararam de fazer as oferendas. O Rei da Estrada passou, então, a devorar todos os viajantes. Uma delegação foi enviada para matá-lo com um enorme prato de comida envenenada.

⁵⁶ Soyinka apud Fraser, 2002: 67. Por se tratar de um poema, preferimos mantê-lo na sua língua original.

Ao invés de morrer, o Rei da Estrada devorou, além do prato, todas as pessoas da delegação, exceto um homem que conhecia o segredo de se tornar invisível e que viria a ser um ancestral de Azaro. Depois disso, o Rei da Estrada devorou todas as coisas ao seu redor e, como nada mitigava a sua fome, passou a devorar a si mesmo até sobrar apenas o seu estômago, que foi dissolvido pela água da chuva. Essa água escorreu pela terra e o Rei da Estrada se tornou parte de todas as estradas do mundo, razão para haver tantas mortes nelas até hoje. Assim, é através do mito que Okri explica a fome voraz da estrada. No Capítulo III do presente trabalho, discutiremos mais a questão da narrativa mítica na construção do romance *TFR*. Por ora, interessa-nos apenas os significados que podem ser apreendidos com a alegoria da estrada.

Existe o risco de se identificar muito prontamente a figura do Rei da Estrada com os governantes gananciosos do país. É o que faz Moh, que vê a estrada como um símbolo da nação nigeriana, faminta em virtude da ação predatória de seus governantes monstruosos e opressores (Moh, 2001: 70). Na verdade, a leitura de Moh nos parece um tanto simplista. Ela apenas identifica a fome da estrada com a miséria da população nigeriana. Mas a estrada faminta ligada ao rio ancestral parece funcionar melhor como uma imagem da história nacional. Nela, mantém-se a idéia de um fluxo constante, presente tanto no rio quanto na estrada, que se estende desde um passado mítico, passando por todos os outros passados da nação até o seu presente e se perdendo no horizonte do futuro. Esse fluxo, que não se interrompe nunca, faz com que passado, presente e futuro se alimentem constantemente uns dos outros. Assim, a história nacional nigeriana, tal como é vista na narrativa, não começa com o estabelecimento da nação-estado moderna, mas tem sua origem num passado remoto.

Com esse passado remoto, Okri parece querer afirmar o papel da cultura africana ancestral como uma espécie de reservatório para a nova nação. Ele parece ver, nessa cultura ancestral e nesse passado mítico, uma força regenerativa capaz de alimentar o presente e o futuro. Porém, quando essa força é ignorada pelas pessoas, como no caso da destruição progressiva da floresta de que trataremos mais adiante, ao invés de servir como alimento, ela pode ser altamente destrutiva – por exemplo, quando os espíritos que fogem da floresta derrubada enlouquecem as

pessoas da região. Nesse caso, a estrada, funcionando como uma espécie de braço dessa herança ancestral, pode devorar aqueles que a ignoram:

_ A estrada engole as pessoas e às vezes à noite você pode ouvi-las gritando por ajuda, implorando para serem libertadas de dentro de seu estômago (*TFR*, p. 121).

Há ainda outros críticos que viram na estrada uma imagem do colonialismo predatório imposto à Nigéria e aos demais países africanos. Cooper nos alerta contra o perigo de buscar uma tal identificação de maneira tão imediata:

Okri enfatiza que o monstro faminto da estrada não é o símbolo óbvio da ganância desmedida do colonialismo nem da nova espécie de políticos. Embora essas sejam as suas manifestações mais modernas, a ganância é universal e antiga... (Cooper, 2004 [1998]: 70, tradução minha).

Para essa crítica, a função principal da estrada na narrativa não é ser um símbolo do colonialismo, embora ela também tenha parcialmente essa significância. Nesse papel, a estrada funciona, na opinião de Cooper, como um modo de questionar se a modernidade que ela própria traz é desejável ou não. É através da estrada que chegam a eletricidade e os trabalhadores que vão derrubar a floresta para construir casas e prédios. Mas isso não implica necessariamente um progresso, já que a derrubada da floresta destrói o equilíbrio entre seres humanos e espíritos, com os últimos sendo deslocados da floresta e invadindo o mundo dos humanos. Porém, para Cooper, a estrada nessa trilogia funciona, acima de tudo, como uma alegoria da estrada da vida (Cooper, 2004 [1998]: 77-8).

Essa imagem de uma estrada da vida fica mais clara em um momento em que Azaro está entre a vida e a morte e um espírito de três cabeças o está guiando de volta ao mundo dos espíritos. No caminho, ele vê estranhos seres construindo uma estrada. O espírito lhe diz que essas criaturas estão construindo essa estrada há dois mil anos e que nunca irão terminá-la, pois, se o fizerem, perecerão. Isso porque não teriam mais nada para fazer ou com o que sonhar, já que a estrada é “a sua alma, a alma de sua história” (*TFR*, p. 329). Azaro faz uma pergunta ao espírito sobre a estrada:

_ Por que ela é tão bonita?

_ Porque cada geração de pessoas começa com nada e com tudo. Elas conhecem todos os erros anteriores. Podem não saber que conhecem, mas conhecem. Conhecem os planos iniciais, as intenções originais, os primeiros sonhos. Todas as gerações têm que se reconectar às origens por si mesmas. Tendem a se tornar um pouco mais sábias, mas não vão muito longe. É possível que agora viajem mais devagar e que cometam erros maiores e melhores. Isso é o modo como são como um povo. Podem ter uma infinidade de esperança e uma eternidade de lutas. Nada pode destruí-las, a não ser elas mesmas, e nunca terminarão a estrada, que é a sua alma, e não sabem disso (*TFR*, p. 330).

No trabalho desses seres na construção da estrada, existe um reflexo do desejo de Azaro de ficar entre os vivos para dar sua contribuição ao mundo. Dar uma contribuição ao mundo é participar da construção da estrada da vida, individualmente, deixando sua marca, e, coletivamente, partindo das experiências da geração anterior. Assim, a vida é uma estrada a ser construída também coletivamente, em que todas as pessoas estão interligadas e as gerações se sucedem numa espécie de continuum. Numa frase bastante repetida pela mãe de Azaro e por ele mesmo, “todas as coisas estão ligadas”. Nesse sentido, como uma alegoria do caminho da vida, a estrada tem uma conotação positiva, diferente daquela negativa da ganância desmedida. A estrada como imagem do caminho da vida é o cronotopo da narrativa do *abiku* andarilho.

Ao tratar da importância da jornada para a cultura iorubá, Drewal também oferece sugestões interessantes a respeito da imagem da estrada, sobretudo da encruzilhada. Segundo ela, a estrada funciona, para a cultura iorubá, como uma imagem da jornada entre um mundo e outro, e a encruzilhada, na sua qualidade de ponto de intersecção, é uma representação física da intersecção entre o mundo fenomênico e o outro mundo. É por isso que as pessoas escolhem as encruzilhadas como local preferencial para deixar os seus sacrifícios e oferendas, para que eles sejam levados mais facilmente para o outro mundo. Para Drewal, dentro da cultura iorubá, a vida de uma pessoa é considerada apenas um segmento de uma jornada ontológica maior, o caminho contínuo e interminável do espírito humano de um mundo para o outro (Drewal, 1992: 26). Nesse sentido, podemos dizer que a estrada em *TFR* é também uma alegoria dessa jornada espiritual da humanidade.

A estrada também se relaciona com a necessidade de transformação, que percorre toda a narrativa. A terceira explicação para a sua fome é justamente esta:

Foi uma noite sem memória. Foi uma noite desempenhando novamente a sua recorrência corrosiva na estrada das nossas vidas, na estrada que estava faminta de grandes transformações (*TFR*, p. 180).

Nesse trecho, o narrador está se referindo a uma noite em que as pessoas do gueto lutaram contra os homens do Partido dos Ricos, que haviam vindo para lhes atacar (depois do episódio do leite estragado). É uma noite em que houve uma reação e as vítimas tradicionais ofereceram resistência aos seus agressores e venceram o conflito. Talvez seja essa uma das transformações pelas quais a estrada anseia: que as pessoas pobres da nação combatam e vençam os seus opressores. Mas a idéia de transformação também está contida no conceito de *axé* de que falamos anteriormente. Para Drewal, o *axé* é o poder da transformação, já que os seres humanos também possuem essa força gerativa e podem, através da educação e da iniciação, aprender a manipulá-la para transformar as suas vidas e as das pessoas à sua volta (Drewal, 1992: 27). Dessa forma, a transformação desejada também deve ser espiritual, envolvendo o conhecimento de todas as esferas da realidade.

Já a floresta, no romance e na trilogia de Okri, é habitada por espíritos e seres *ghommids*⁵⁷:

Percebi que a floresta fervilhava de seres estranhos. Era como um mercado superlotado. Muitos deles tinham luzes vermelhas em seus olhos, fios de fumaça laranja saíam de suas orelhas e um fogo verde e brando queimava acima de suas cabeças. Alguns eram altos, outros eram baixos; alguns eram largos, outros eram magros. Eles se moviam lentamente. Eram tão numerosos que se interpenetravam uns aos outros (*TFR*, p. 12).

⁵⁷ Segundo Soyinka, *ghommid* é um “termo genérico para seres nem humanos nem animais nem estritamente semideuses, habitando a maior parte em florestas, onde vivem no interior das árvores” (Soyinka *apud* Feuser, 1978: 124).

Na literatura iorubá (escrita na língua nativa ou em inglês), uma floresta nesses moldes é um cronotopo recorrente. Exemplos disso são as obras de Daniel Olorunfemi Fagunwa e Amos Tutuola. Fagunwa é considerado por muitos o pai do romance iorubá na Nigéria.⁵⁸ Seu livro mais famoso é *Ogboju Ode Ninu Irunmale* (literalmente, um caçador corajoso na floresta dos quatrocentos espíritos) de 1938, que foi traduzido para o inglês por Soyinka em 1968, com o título *Forest of a Thousand Daemons*. Nessa obra, Fagunwa conta a história do caçador Akara-Ogun, que erra pela Floresta dos Demônios, onde encontra criaturas mágicas como monstros, espíritos e seres *ghommids*. O livro *The Palm-Wine Drinkard* (1952) de Amos Tutuola também apresenta, à semelhança da obra de Fagunwa, o motivo literário da busca. Da mesma forma que o caçador Okara-Ogun vagueia pela floresta atrás de sabedoria e experiência, o bebedor de Tutuola “viaja através da mesma terra fantástica dos espíritos à procura de seu fornecedor de vinho de palma, que morrera e cuja partida precoce o privara de um fornecimento regular desse vinho e, com ele, da convivialidade e da alegria de viver” (Feuser, 1979a: 245). Além disso, outros livros de Tutuola também retomam o motivo da floresta dos espíritos: *My Life in the Bush of Ghosts* (1954), *The Brave African Huntress* (1958) e *The Witch-Herbalist of the Remote Town* (1982). Em todas essas obras, a jornada pela floresta é também uma alegoria da jornada da vida humana com seus obstáculos a serem vencidos.

Ao manter a floresta como um dos espaços de seu romance, Okri reafirma sua ligação com a tradição da literatura iorubá. Desde o início, a literatura iorubá se apresentou como um lócus privilegiado para a experimentação de formas não-realistas. Sendo assim, ela representou uma alternativa ao realismo de outros escritores africanos como Chinua Achebe, Ngugi wa Thiong’o, Cyprian Ekwensi e Ayi Kwei Armah.⁵⁹ Inscrevendo-se nessa linhagem literária, Okri mantém o seu compromisso estético com a representação de uma realidade que abarque a interpenetração entre o mundo dos vivos e o outro mundo. Mas também há diferenças marcantes entre o seu procedimento e o dos escritores iorubás

⁵⁸ Além da literatura em língua inglesa, a Nigéria também apresenta literaturas em línguas africanas, como o iorubá, o igbo e o hauçá, ainda que com um número de produções mais reduzido (Feuser, 1978, 1979a e 1979b).

⁵⁹ Estamos considerando aqui a produção inicial desses autores; sabemos que alguns deles se dedicaram, em suas obras posteriores, a formas alternativas de representação.

anteriores. Ao comparar *TFR* com *The Palm-Wine Drinkard*, Quayson, por exemplo, afirma que há uma diminuição da vocação heróica do protagonista Azaro. No livro de Tutuola, o herói não é um ser humano comum; ele mesmo se nomeia “Pai dos deuses” e pode se transformar em animais e até mesmo em ar. Além disso, ainda segundo Quayson, em *The Palm-Wine Drinkard* há uma clara fronteira entre o mundo dos vivos e o dos espíritos, sendo que o protagonista a atravessa por sua própria vontade. Como vimos, em *TFR*, a fronteira entre um mundo e outro não é assim tão definida e Azaro está à mercê das mudanças arbitrárias entre eles. A travessia não depende da sua vontade ou escolha. Além disso, para o crítico, ele mantém limitações humanas cruciais para que a narrativa continue ancorada na realidade (Quayson, 2002 [1997]: 139).

Para Cooper, outra importante diferença se estabelece entre Fagunwa e Tutuola, de um lado, e Okri, de outro. Segundo a crítica, os dois primeiros não podem ser considerados escritores do realismo mágico. Isso porque não haveria em suas obras uma percepção da transformação das suas culturas numa novidade híbrida. De acordo com ela, esses autores não foram separados de suas sociedades da mesma maneira que os escritores africanos modernos, como Okri, cuja aldeia é agora global. Eles não chegaram a se distanciar de suas crenças nativas e não costumam qualificar as suas narrações com a ironia do escritor afiliado ao modo do realismo mágico (Cooper, 2004 [1998]: 44). Vimos que, em *TFR*, Okri parece ter uma dificuldade inicial em retratar a simultaneidade entre as esferas da realidade prevista pela cultura iorubá. De certa forma, esse procedimento marca uma distância, ainda que sutil, entre o autor e a crença nativa. Mesmo depois, quando abandona esse recurso, Okri ainda mantém uma diferenciação entre Azaro e os demais personagens da história, estabelecendo que apenas o menino visualiza o entrelaçamento do mundo dos vivos e o dos espíritos. Nenhum outro personagem tem acesso a essa visão da realidade. Nesse sentido, podemos dizer que, em sua narrativa, inscreve-se uma ironia que não encontramos nem em Fagunwa nem em Tutuola. É também essa diferenciação entre o narrador e os demais personagens que faz com que ele se distancie da figura do herói mítico e se aproxime mais da configuração de um personagem de romance.

Na cidade pós-colonial onde vive esse sujeito humano factível e fragmentado, há a floresta ancestral, que liga a narrativa pós-colonial às narrativas anteriores e essa realidade contemporânea ao passado africano imemorial. Isso porque a floresta é sempre antiga ou, como nos lembra Gaston Bachelard, “não há, no reino da imaginação, florestas jovens. (...) A floresta é um antes-de-mim, um antes-de-nós” (Bachelard, 1996 [1957]: 194). Ao analisar os contos maravilhosos russos, Vladimir Propp afirma que essa forma de narrativa tem as suas origens históricas num período bem mais antigo do que o capitalismo ou o feudalismo. Na verdade, o conto maravilhoso reflete, segundo Propp, uma forma de organização social de regime tribal em que os ritos de iniciação marcavam as etapas da vida dos homens. Quando uma floresta aparece nesses contos, ela reflete, para Propp, a lembrança da floresta como local do rito de iniciação⁶⁰ e como entrada para o reino dos mortos (Propp, 1997 [1946]: 6-57). As narrativas iorubás de que falamos anteriormente evocam narrativas orais africanas, que apesar de apresentarem aspectos específicos, têm características semelhantes aos contos maravilhosos descritos por Propp, sobretudo no que se refere à sua origem histórica no regime de organização tribal. A floresta, na trilogia de Okri, liga-se a esse mundo ancestral:

A floresta um dia representou o início dos sonhos, a fronteira de nossa comunidade visível, o local onírico dos espíritos, o lugar de moradia dos mistérios e das histórias inumeráveis que reencarnam nas diversas mentes dos seres humanos. A floresta foi um dia um lugar em que vimos os sonhos de nossos ancestrais tomarem forma. (...) As árvores armazenavam as histórias de nossas vidas em suas faces nodosas e inteligentes. (...) Essa floresta de sonhos e pesadelos, densa como todo o sofrimento de nossos dias não registrados, estava sendo alterada para sempre (*Infinite Riches*, p. 83).

Os nós das árvores marcam a sua antigüidade. Quanto mais nós, mais antiga é uma árvore e, no conjunto, as árvores da floresta armazenam a história imemorial da comunidade. A floresta é o espaço desse tempo ancestral, mitológico, tão antigo que se torna mesmo atemporal, como a própria terra do início. Porém, a floresta está se alterando na narrativa; ela está sendo derrubada para dar lugar a novos lugares

⁶⁰ “O rito de iniciação sempre ocorre em uma floresta. No mundo inteiro essa é uma característica constante, obrigatória do rito de iniciação. Onde não há florestas, as crianças são levadas para um arbusto” (Propp, 1997 [1946]: 55).

exigidos pelo crescimento da cidade pós-colonial. Um dia o pai de Azaro o leva para ver a floresta:

- _ Você vê tudo isso? – o Pai disse, acenando com seu braço bom para indicar a floresta e os matos.
- _ Vejo - respondi.
- _ É uma mata agora, não é?
- _ É.
- _ Mas mais cedo do que você imagina não restará nem sequer uma árvore. Não restará floresta nenhuma. E haverá casas miseráveis por toda a parte. É aqui que as pessoas pobres irão viver. (*TFR*, p. 34).

A floresta funciona, na verdade, como o grande espaço africano por excelência. Com toda a sua multiplicidade de espíritos e seres *ghommids*, ela é um reservatório de cultura africana em meio a um cenário que está se tornando cada vez mais ocidentalizado e urbanizado. Não será substituída por algo tão grandioso quanto ela, mas sim por casas miseráveis, onde os pobres vão viver. A sua grande riqueza, com toda a sua diversidade de criaturas, será substituída pela pobreza de um subúrbio. Nesse sentido, há a indicação de que a ocidentalização vai trazer principalmente a miséria para a população e a destruição de sua cultura. Mas, se essa é uma visão de um futuro sombrio, também resta uma esperança, pois durante todo o romance – e trilogia – a floresta resiste e sua destruição nunca é completada. A presença dessa floresta ancestral cheia de espíritos em meio à cidade ocidentalizada é mais um índice do hibridismo assinalado por essa narrativa, em que ambos os espaços coexistem numa tensão constante: para que a cidade ocidentalizada cresça é preciso que a floresta seja destruída, porém, ela resiste e os espíritos que a habitam podem invadir a cidade e enlouquecer as pessoas.

Por ser a entrada para o outro mundo, a floresta também é o lugar onde as pessoas colocam oferendas para as suas divindades:

(...) enquanto corria pelos caminhos da floresta, pisei num prato de cerâmica com sacrifícios para a estrada. O prato estava cheio de oferendas de inhames fritos, peixes, caracóis cozidos, óleo de palmeira, arroz e nozes de cola (*TFR*, p. 114).

Para Andrew Apter, a oferenda ou sacrifício às divindades é um ritual realizado em troca de serviços solicitados. A floresta funciona como um símbolo do outro mundo, ou seja, do reino das divindades e espíritos. Segundo esse autor, o ritual tem o propósito de transportar o poder desse “outro mundo” para o centro da aldeia ou cidade. Em outras palavras, a floresta é a instância do outro mundo cujo poder é transportado para o centro da comunidade dos homens (Apter, 2001 [1992]: 98). Portanto, a floresta tem um poder de reservatório de energia, revitalizando o mundo dos vivos. Com a sua destruição, esse equilíbrio começa a se desarticular. No último livro da trilogia, essa desarticulação já está bastante avançada:

Quando começaram a derrubar as árvores para valer, a floresta caiu num silêncio para sempre. Pode ser que tenha sido esse silêncio que iniciou, de fato, as transformações que iriam inundar nossa vida e pôr um fim a muitas de nossas histórias. O silêncio fez muitos dos espíritos enlouquecerem. Os espíritos começaram a nos enlouquecer (*Infinite Riches*, p. 171).

Wilson afirma que a interpenetração de mundos do realismo mágico acontece de várias formas, sendo que uma bastante comum, presente, segundo ele, por exemplo, na ficção de Gabriel García Márquez, acontece quando um mundo jaz escondido dentro do outro (Wilson, 1986: 72).⁶¹ A floresta representa, na narrativa de *TFR*, o espaço do outro mundo, que jaz escondido no contexto da grande cidade pós-colonial. Como dissemos anteriormente, ela funciona como a circunscrição do mundo dos espíritos na realidade do mundo dos vivos e, ao mesmo tempo, como uma referência textual às narrativas tradicionais iorubás. Ao entrar na floresta, Azaro entra também no mundo dessa tradição oral e literária e isso faz com que se estabeleça um diálogo entre o romance *TFR* e essas narrações anteriores.

O bar de Madame Koto, por sua vez, se localiza entre o gueto e a borda da floresta, o que o torna uma zona intersticial entre o mundo dos espíritos e dos vivos. A pedido da dona do estabelecimento, Azaro passa ali todas as suas tardes depois da escola, pois Madame Koto pensa que o menino poderia atrair mais clientes.

⁶¹ Wilson dá como exemplo, nesse caso, o conto “A incrível e triste história da cãndida Erêndira e sua avó desalmada” de Gabriel García Márquez, em que um sangue verde jaz oculto nas veias da avó da protagonista, esperando sempre para ser revelado e irromper na superfície do mundo visível (Wilson, 1986: 72).

Como afirmamos no início dessa discussão, a percepção que Azaro tem da simultaneidade entre esses mundos se torna mais aguda quando ele começa a freqüentar esse espaço.⁶² O autor desiste de utilizar artifícios como o abrir e fechar de olhos ou a ingestão de bebidas para mostrar que o personagem tem uma visão dupla da realidade. O entrelaçamento entre um mundo e outro acontece diante de seus olhos bem abertos, sem que haja nenhum recurso externo que possa explicar ou justificar o que ele está vendo:

Então, percebi que mais pessoas estavam entrando pela porta, materializando-se, ao que parece, do ar da noite. A clientela [do bar] continuava se multiplicando, enchendo os espaços. Ficavam em cima de mim, figuras gigantes com cabelos que caíam aos montes em meu rosto. Sua multiplicação me assustava. A mulher sem dentes tornou-se duas. Os anões se tornaram quatro. Os dois homens com óculos escuros e cabelo branco se tornaram três. O homem com um olho saliente ganhou um duplo e o duplo tinha um olho saliente do outro lado do rosto (*TFR*, p. 134)

Nesse trecho, nem sabemos ao certo quais são os vivos e quais são os espíritos. E essa confusão também é a do narrador Azaro. Diferentemente do que acontecia no início do romance, o autor não vai tornar claras as diferenças entre um grupo e outro. O fato de serem criaturas estranhas não serve para classificá-las de imediato como habitantes do outro mundo, uma vez que, no romance, tanto vivos como espíritos são retratados de acordo com uma estética do grotesco, processo que se intensifica ainda mais quando Azaro está no bar de Madame Koto. Como afirma Cooper, o bar é a zona dos mutantes e dos híbridos, de criaturas com múltiplas deformações (Cooper, 2004 [1998]: 83). Porém, Azaro parece encontrar a chave para fazer a distinção entre as figuras que observa:

Percebi pela primeira vez que muitos dos clientes não eram seres humanos. Suas deformações eram grandes demais e eles não pareciam ser afetados por sua cegueira, sua falta de olhos, suas corcundas e bocas desdentadas. Suas expressões e movimentos estavam em desacordo com seus corpos. Eles pareciam um amontoado confuso de diferentes partes humanas (*TFR*, p. 136).

⁶² Azaro começa a freqüentar o bar de Madame Koto já no primeiro capítulo do Segundo Livro de *TFR*.

Em suma, tanto os vivos como os espíritos apresentam deformações físicas, mas os últimos são ainda mais deformados. Os seus corpos não parecem lhes pertencer e são “um amontoado confuso de diferentes partes humanas”.⁶³ No Capítulo III, discutiremos a estética grotesca através da qual Okri retrata seus personagens, sobretudo os espíritos. Aqui, o que vai nos interessar é que o bar é também um lugar de transformações. As transformações físicas que caracterizam os personagens têm o seu reflexo na constante alteração do bar, que se modifica de acordo com o enriquecimento e o aumento de poder progressivos de Madame Koto:

O bar de Madame Koto havia mudado. Ela havia posto uma nova placa. A placa tinha uma pintura de uma sereia com grandes seios servindo bebidas e sopa de pimentão fumegante. (...) A porta era agora azul. Dentro, era escuro e fresco. Os bancos eram menores. As mesas tinham coberturas de plástico. Como se antecipasse mais problemas e mais clientes, ela havia começado a instalar um balcão no fundo do bar, na frente da porta do quintal. As paredes eram cobalto. Senti-me mais tranqüilo no bar (*TFR*, p. 206).

Ou ainda, dessa vez no segundo romance da trilogia:

Mais tarde à noite, depois que havíamos descansado, fomos ao bar de Madame Koto para ver se minha mãe estava lá. O bar havia sofrido mais uma de suas mutações fabulosas. As paredes do lado de fora haviam sido pintadas recentemente de azul e amarelo. Uma extensão estava sendo construída do lado mais próximo da mata. O bar estava cercado de lâmpadas multicoloridas. Havia uma placa maior e ela estava brilhantemente acesa. Madame Koto havia transformado seu bar num enclave quase mágico (*Songs of Enchantment*, p. 36).

Além disso, o bar muda de lugar constantemente:

O próprio bar dava a impressão de que havia sido transportado de seu ambiente familiar em nossa área para algum lugar dentro da estrada, nas profundezas do mar para uma paisagem indesejada e indistintamente lembrada (*TFR*, p. 133).

⁶³ E aqui a referência a Tutuola parece evidente. Em *The Palm-Wine Drinkard*, a futura esposa do protagonista segue um belo “cavalheiro completo”, que, na realidade, é apenas uma terrível criatura que tomara emprestadas as partes de seu corpo de outras pessoas e que as ia devolvendo no caminho para casa até ficar reduzida apenas a um crânio. Ao resgatar a moça das garras do “Crânio”, o protagonista ganha o direito de se casar com ela.

Nessas transformações do bar de Madame Koto, vislumbra-se aquela concepção que a cultura iorubá tem do tempo repetitivo de que tratamos anteriormente. Ao analisar os rituais iorubás e a sua capacidade transformacional, Drewal assinala o caráter criativo da repetição. Fenomenologicamente, uma coisa que se repete não é nunca exatamente igual ao seu original. Segundo a antropóloga, existem dois modos de repetição nos rituais iorubás: a repetição representada pelos rituais que representam mudanças sazonais e que se repetem anualmente e a repetição que ocorre dentro de uma única performance ritual e que é experimentada, por exemplo, no fluxo constante das batucadas e da vocalização. Na medida em que cada performance não é – e não pode ser nunca – uma exata duplicação da anterior, pode-se dizer que é a própria repetição que possibilita que o diferente, o novo, ocorra (Drewal, 1992: 1-3). Da mesma forma, toda vez que vai retratar o bar de Madame Koto, Okri utiliza a repetição com transformação. E nisso pode-se enxergar um reflexo de toda a narrativa. O ciclo repetitivo do *abiku* não deve ser entendido simplesmente como uma circularidade, mas antes como uma espiral em que os eventos se repetem, mas trazem consigo elementos de mudança.

Possibilidades da Simultaneidade dos Tempos

O tempo da narrativa deve ser entendido de acordo com essa espiral. Para Fraser, há, nessa trilogia, uma interação constante entre o presente da narrativa e uma série de passados e futuros que se complementam e se alimentam uns aos outros (Fraser, 2002: 69). O que Fraser chama de presente da narrativa é o período compreendido entre 1959 e 1960, tempo histórico da transição entre o governo colonial e o governo independente da Nigéria. Esse tempo também abrange um período da infância de Azaro, que narra sua história desde o nascimento até aproximadamente os sete anos de idade ou um pouco mais:

Uma das razões por que eu não queria nascer se tornou clara para mim depois que havia vindo ao mundo. Eu era ainda muito pequeno quando, num aturdimento, vi o Pai ser engolido por um buraco na estrada. Numa outra vez, vi a Mãe suspensa nos galhos de uma árvore azul. Tinha sete anos de idade quando sonhei que minhas mãos estavam cobertas com o sangue amarelo de um estranho (*TFR*, p. 7).

Mas Azaro parece estar narrando a história em retrospecto, quando já é adulto. Embora isso não apareça de uma forma extremamente clara na trilogia, há uma sugestão desse fato pelo menos no trecho:

Enquanto eu me demorava no sonho do Governador-geral, uma onda de escuridão me levou para uma ilha, do outro lado do oceano, onde muitos de nossos problemas começaram e, em cujas estradas, numa vida futura, eu iria vaguear e sofrer e encontrar um novo tipo de luz (*IR*, p. 12).

Essa ilha do outro lado do oceano, onde “muitos de nossos problemas começaram”, só pode ser a Inglaterra, a ex-metrópole imperial da Nigéria. Assim, Azaro se vê, numa vida futura, vagando e sofrendo pelas estradas da Inglaterra, onde ele irá encontrar um novo tipo de luz. Tudo isso parece ser exatamente um reflexo da vida do autor, do próprio Ben Okri, que deixou a Nigéria no início da juventude para estudar na Inglaterra, onde produziu praticamente toda a sua obra e onde vive até hoje. Há aparentemente duas possibilidades de interpretação aqui. Podemos considerar, por um lado, que Azaro está tendo realmente uma visão de uma vida futura sua, uma vez que a religião iorubá prevê a reencarnação. Mas também é possível, por outro lado, que ele não esteja vendo uma imagem de uma vida futura, mas sim do presente em que a obra foi escrita, ou seja, 1991, e aí haveria uma coincidência entre autor e personagem. De qualquer forma, seja como um futuro ou como um presente, esse recorte temporal se estabelece como mais um dos tempos da estrutura narrativa.

Se o narrador é, então, um adulto, ele conhece a realidade da guerra civil que ocorreu entre 1967 e 1970. E isso explicaria as visões que tem do conflito e dos eventos da história nacional:

Vi soldados em caminhões blindados rodando pela cidade, vi golpe após golpe, até que nossa história se tornasse um rosário interminável deles, cada nova conta um chefe de estado assassinado, ou os números secretos de planejadores de golpes fracassados, executados ao nascer do sol.

Vi a história como um homem louco com uma metralhadora, um homem louco comendo a carne retorcida dos inocentes e dos silenciosos. (...) Através do fogo dessa visão, encontrei-me, de repente, num campo de batalha bem no interior do país, bem no fundo do sonho

da nação não-nascida, e vi uma sangrenta guerra grassando, uma guerra sem começo e sem fim, cujas origens formavam um círculo que se alimentava a si mesmo como o uroboros (*Songs of Enchantment*, p. 90).

Nesse caso, tudo aquilo que Azaro vê como um futuro é, na verdade, um passado ou vários passados. Mas também é possível que haja uma diferença entre o narrador e um autor implícito, com este último tendo conhecimento de toda a história nacional até o presente da escrita e alterando, desse modo, a organização temporal da narrativa. Para Quayson, o importante é que Okri transfere a desilusão característica do período pós-independência – com a corrupção que se instala no país, os sucessivos golpes e a guerra civil – para um momento ainda anterior à independência, quando a disposição da população era supostamente mais eufórica e esperançosa. Dessa forma, ainda segundo o crítico, Okri separa os referentes históricos dos corolários afetivos a que eles estão normalmente ligados. O resultado é a sugestão de que a história é uma construção, assim como o é a própria ficção, e há a sensação de que existe uma simultaneidade entre passado, presente e futuro (Quayson, 2002 [1997]: 131-132).

Uma outra possibilidade – e a mais plausível – é que Azaro tenha conhecimento dessas realidades por ser um *abiku* que tem acesso a todas as esferas e tempos. Ao inserir o *abiku* em seu romance, Okri utiliza paradigmas da oralidade, transformando a estrutura da obra literária. Para Quayson, a articulação simultânea do oral e do literário se revela na organização temporal do romance. Segundo ele, os eventos do enredo relacionados à vida de Azaro e sua família ou ao crescimento das atividades políticas na área em que vivem – que Quayson chama de “eventos do mundo real” – são organizados em torno de alguns índices temporais bastante vagos, mas ainda assim úteis para traçar a sua seqüência. Contudo, o crítico afirma que existe uma constante interrupção da seqüência cronológica para que o personagem entre na esfera “esotérica” (Quayson, 2002 [1997]: 127). Embora possamos questionar mais uma vez o uso da palavra “esotérica” para se referir à esfera do mundo espiritual e a própria divisão aparentemente estanque que Quayson parece ver entre os tempos de um mundo e outro, devemos ter em mente que realmente existe um entrelaçamento entre dois tempos na narrativa de *TFR*: um

tempo que dá conta dos eventos cotidianos e um outro tempo indeterminado das experiências de Azaro na floresta e/ou no mundo dos espíritos. Nem sempre é fácil distinguir esses tempos, pois eles irrompem um no outro a todo instante. Além disso, assim como acontece com o espaço, eles estão num constante movimento caleidoscópico retratado de diversas formas pelo autor. Na verdade, a conjunção entre os espaços e tempos forma os cronotopos do romance, vivenciados por Azaro num entrelaçamento bastante dinâmico.

Cooper reconhece o caráter híbrido do tempo nas obras do realismo mágico. Ela afirma que o aqui e o agora da história entram em sincretismo com o misterioso e o mágico nos enredos dessas obras (Cooper, 2004 [1998]: 32). Já para Edwin Williamson, o realismo mágico carrega o passado com os conteúdos do presente e do futuro e, dessa forma, aprofunda o mistério do tempo histórico. Williamson entende que os padrões temporais do realismo mágico envolvem a fragmentação, os contrapontos, os ciclos e espirais, que muitas vezes dão à obra um aspecto ou qualidade de labirinto (Williamson, 1989 [1987]: 86).⁶⁴ Também Geoff Hancock afirma que a história não é linear no realismo mágico, mas fragmentada e interrompida e que as “datas precisas se mesclam às qualidades míticas de um lugar” (Hancock, 1986: 44, tradução minha). Para Kumkum Sangari, o jogo entre o tempo linear e o tempo circular torna o realismo mágico capaz de “gerar e organizar vários tipos de ligações, tensões e descontinuidades entre o tempo seqüencial e o não-seqüencial” (Sangari apud Cooper, 2004 [1998]: 33, tradução minha).

Em *TFR*, o hibridismo entre os tempos é inegável. Como já afirmamos anteriormente, o romance se inicia com a evocação de um tempo indeterminado, um tempo mitológico, através de uma sentença que afirma a anterioridade do rio que deu origem à estrada e que existe desde o início dos tempos. O tempo histórico dos eventos ligados à memória da nação se entrelaça ao tempo mítico, imemorial. Tal amalgamação entre tempos históricos e indeterminados nos lembra a abordagem que Okpewho propõe para o estudo das narrativas orais. Ele sugere que a organização temporal das narrativas orais deva ser entendida como um movimento em arco reversível, partindo-se de um extremo (tempo histórico) a outro (tempo

⁶⁴ Williamson reconhece esses elementos na obra de Alejo Carpentier. Para o crítico, o real maravilhoso de Carpentier “iria se tornar o ponto de partida essencial para a discussão do ‘realismo mágico’ latino-americano” (Williamson, 1989 [1987]: 84, tradução minha).

indeterminado) ou vice-versa. É a ênfase num dos extremos que torna a narrativa mais próxima da realidade histórica ou do mito/ficção, sendo que a existência do outro extremo e suas inter-relações com o todo da narrativa nunca são completamente apagadas naquelas formas chamadas por Okpewho de lendas (Okpewho, 1983: 59-68). *TFR* mantém esse relacionamento entre mito e história característico de algumas narrativas orais. O fato de esse equilíbrio instável entre os tempos aparecer inscrito num romance torna a obra uma realidade híbrida entre os paradigmas da oralidade e da literatura.

Quayson nos lembra ainda que a abertura mítica do início do romance é substituída, em seguida, pelo esquema temporal mais delimitado do Capítulo 2 do romance, no qual Azaro narra os eventos de sua primeira infância. Mas mesmo esses eventos são narrados, de acordo com o crítico, de uma maneira iterativa, mostrando alguns exemplos de eventos repetidos (Quayson, 2002 [1997]: 127). Um dos trechos selecionados por Quayson como exemplos do modo iterativo usado por Azaro na narração de sua infância é o seguinte:

Quando criança, eu podia ler as mentes das pessoas. Podia prever seus futuros. Acidentes aconteciam em lugares de que eu havia acabado de sair. Numa noite, eu estava de pé numa rua com a Mãe quando uma voz disse:
_ Atravesse (*TFR*, p. 9).

Para Quayson, essas “referências a incidentes iterativos dentro de um recorte temporal generalizado se resolvem num recorte específico quando o texto se concentra em um dos vários incidentes e o expande até que ele se torne o gatilho para o resto dos eventos da narrativa” (Quayson, 2002 [1997]: 127-28, tradução minha). Quayson percebe aqui um modo usado por Azaro para narrar os acontecimentos, delineando apenas aquilo que se repete com frequência. Esse modo iterativo daria, então, espaço para que um evento específico fosse selecionado e desenvolvido plenamente, dando continuidade à ação da narrativa. O crítico parece querer implicar que esse tipo de procedimento seria uma constante no restante do romance. Porém, o que acontece é que apenas nessa narração de sua primeira infância podemos encontrar a presença desse modo iterativo. Isso acontece provavelmente porque Azaro está narrando eventos que ocorreram antes do

principal foco da narrativa, antes dos seus sete anos, numa idade ainda tenra e da qual ele talvez não tenha memórias tão precisas. No restante do romance, serão comuns as repetições na construção da narrativa, mas elas se darão de um modo bastante diferente desse modo iterativo usado no início. Em nosso Capítulo III, pretendemos apresentar alguns tipos de repetição que ocorrem na tessitura narrativa. Por ora, basta-nos afirmar que, depois do trecho selecionado logo acima, um evento é desenvolvido pelo narrador:

Numa outra noite, eu estava dormindo quando o grande rei me encarou. Eu acordei, corri para fora da sala e para a estrada. Meus pais vieram atrás de mim quando descobrimos que o complexo estava queimando. Naquela noite, nossas vidas mudaram (*TFR*, p. 9).

Nesse trecho, o tempo é marcado através de índices temporais vagos como “Numa outra noite” e “Naquela noite”. Ainda que não sejam marcações específicas, esses índices temporais contribuem para criar aquela idéia de seqüência cronológica descrita por Quayson para os eventos da vida cotidiana de Azaro. Mas mesmo aqui o entrelaçamento entre os tempos ocorre de uma forma bastante intensa, pois, ao dormir, Azaro vê o grande rei dos espíritos que o está encarando. O rei dos espíritos pertence obviamente àquela esfera do mundo espiritual em que o tempo não é calculado como na Terra. A impressão que se tem é que os diferentes tempos estão sempre em contato uns com os outros, assim como existe uma intercomunicação contínua entre os mundos. De qualquer forma, o autor usa termos semelhantes, em outros momentos, para indicar a passagem do tempo: “Naquela noite” (p. 15); “Fiquei na casa do policial por vários dias” (p. 20); “Naquela noite” (p. 24); “À noitinha” (p. 58); “Numa tarde” (p. 77); “quando fui para o bar de Madame Koto depois da escola” (p. 83); “na manhã seguinte” (p. 99); “à noitinha” (p. 102); “sábado de manhã, três dias mais tarde” (p. 120), etc. Contudo, esses índices temporais, que dão a idéia de uma sutil seqüência cronológica, aparecem com bastante freqüência apenas nos primeiros capítulos do romance e vão se tornando cada vez mais

escassos conforme a leitura avança.⁶⁵ Quayson nos informa o que acontece a partir de então:

A operação central da narrativa nesse aspecto é recordar eventos significativos que vêm à mente [de Azaro] sem notar necessariamente a passagem do tempo. Esse modo de organização tem um efeito revelador sobre a estrutura geral do enredo, tornando-a livremente episódica, não só por causa das grandes digressões esotéricas, mas também por causa da marcada ausência de índices temporais (Quayson, 2002 [1997]: 128, tradução minha).

Assim, podemos dizer que Okri constrói a maior parte de seu romance dentro de uma narrativa episódica, com quase cada capítulo correspondendo a um episódio da vida de Azaro, com começo, meio e fim. O tempo não é medido em horas ou dias, mas pela circunscrição dos episódios. Além disso, Quayson também nos lembra que não existem *flashbacks* ou anacronias no romance, isto é, não parece haver nenhum evento que ocorra num determinado momento da narrativa, apresentando alguma indicação de ter ocorrido, na verdade, num momento anterior do enredo.⁶⁶ O resultado, para o crítico, não é apenas a dispersão de uma série de eventos isolados através do tempo, mas também a sensação de que existe um movimento contínuo para a frente na narrativa (Quayson, 2002 [1997]: 129). Tal movimento é chamado de paratático por se assemelhar ao fenômeno gramatical da parataxe, em que as frases se justapõem numa seqüência sem conjunções coordenativas entre elas. Essa narrativa episódica e paratática também é um eco das narrativas orais africanas que perpassam esse romance.

Joseph Miller, por exemplo, afirma que as narrativas orais são estruturadas de acordo com episódios, que segundo ele, são as narrativas que os contadores de histórias desenvolvem para explicar clichês históricos no presente. Esses episódios, que normalmente se referem às interações entre alguns indivíduos humanos, podem

⁶⁵ Numa nota de seu ensaio, Quayson afirma que “[o]s eventos que ocorrem da festa de boas vindas ao lar de Azaro na página 41 até o fim do Livro 1, na página 71, levam cerca de quatro dias, mas é impossível ter certeza. Novamente, os Capítulos 5 e 6 [do Livro 2] contêm referências à distribuição de leite do Partido dos Ricos numa noite de sábado; no domingo todo o povo da vizinhança reage ao envenenamento da comida. Depois disso, há um abandono desse recorte temporal, com o Capítulo 7 abrindo, na página 133, com um vago ‘Na próxima vez que fui ao bar de Madame Koto...’” (Quayson, 2002 [1997]: 151, nota 10, tradução minha).

⁶⁶ Quayson empresta esse conceito de “anacronia” de Gerard Genette.

trazer muitas contribuições, muitas elaborações novas, não servindo completamente para uma reconstrução do passado histórico.⁶⁷ Porém, é o clichê no centro do episódio que, de acordo com Miller, pode chamar a atenção do historiador, pois ele serve como um recurso mnemônico para o narrador oral, recordando-lhe um único ponto histórico e dando-lhe os contornos de seu episódio.⁶⁸ Para Miller, os narradores orais agrupam normalmente os clichês em torno de “épocas”, normalmente representadas como “reinados”. A estruturação das narrativas orais de acordo com essas épocas pode se parecer com a ordenação em anos da história ocidental, porém, Miller adverte que não é possível inferir uma cronologia desse tipo a partir das épocas porque os narradores tendem a estruturá-las de acordo com critérios não temporais, por exemplo, mesclando os feitos de um rei com um outro mais afamado (Miller, 1980: 9-14). A partir das idéias de Miller, Quayson afirma que:

[a] qualidade paratática das narrativas orais parece derivar diretamente do fato de que elas são construídas como uma coleção de itens que foram guardados na memória coletiva como sendo expressivos de certos insights culturais ou sociais. Esses insights se tornam pontos nodais para a organização do discurso em contextos orais e não precisam ser ligados aos critérios temporais (Quayson, 2002 [1997]: 130, tradução minha)

Na organização temporal do livro, entram em conflito dois paradigmas de estrutura narrativa: um que se baseia na ordenação cronológica dos eventos, mais característica da narrativa literária tradicional, e outro baseado no movimento paratático dos episódios da narrativa oral. Além disso, o fato de existir, no início do romance, essa tentativa de se estabelecer uma certa ordem cronológica talvez sinalize uma dificuldade do autor semelhante àquela representada pelo uso da piscadela como recurso para marcar as mudanças entre um mundo e outro. Nesse caso, haveria uma dificuldade de se entregar a narrativa a uma estrutura totalmente paratática herdada da tradição oral. Mas essa dificuldade também revela o hibridismo da obra, escrita por um autor que se coloca entre duas tradições literárias

⁶⁷ Miller tem como objetivo em seu ensaio mostrar como as narrativas orais podem ser utilizadas para uma reconstrução do passado histórico.

⁶⁸ Em nosso Capítulo III, trataremos mais detalhes sobre a definição de Miller a respeito dos clichês das narrativas orais.

e que acaba sendo investido por ambas, tendo que negociar com os seus sistemas de representação na construção de sua tessitura da narrativa. No próximo capítulo, estudaremos como o hibridismo entre a narrativa oral e o romance também aparece delineado nas estratégias narrativas de *TFR*, discutindo algumas técnicas e métodos narrativos utilizados pelo autor.

CAPÍTULO III

Processos de Hibridismo nas Estratégias Narrativas

Se no Capítulo I discutimos o olhar duplo e artístico do narrador e no Capítulo II estudamos a configuração das imagens simultâneas nos cronotopos do romance, neste último Capítulo, analisaremos as estratégias narrativas utilizadas pelo autor para ressaltar o trânsito do narrador pelo mundo dos vivos e o dos mortos e pelas esferas da cultura africana e ocidental. Dissemos anteriormente que Oxalá é a divindade responsável pela criação das formas humanas. Foi ele quem moldou os primeiros seres humanos a partir da argila da terra para que Olodumaré, o supremo orixá, soprasse neles a essência da vida. Desde então, Oxalá tem esculpido as formas corporais dos homens quando eles ainda estão no útero materno. Soyinka nos conta que um dia esse orixá escultor se embriagou com vinho de palmeira e, sob o efeito dessa bebida, criou as pessoas aleijadas, albinas, cegas e com toda a espécie de deformidade física (Soyinka, 1990 [1976]: 15).⁶⁹ Nesse ponto, podemos traçar uma comparação entre a embriaguez de Ogum, discutida no Capítulo II, e a de Oxalá. Enquanto no primeiro caso a embriaguez – com o embaralhamento decorrente da visão – causou a morte de inúmeras pessoas, no segundo caso, o mesmo tipo de entorpecimento dos sentidos, sobretudo da visão, provocou a criação

⁶⁹ Para discutir a história desse orixá, Soyinka vai analisar duas peças sobre ele: *The Imprisonment of Obatala* (1966) de Obotunde Ijimere e *A História de Oxalá. A Festa do Bonfim* (1974) da brasileira Zora Zeljan. Para Soyinka, a grande diferença entre as duas peças é que a primeira se aproxima mais do conhecimento popular iorubá enquanto a segunda apresenta algumas alterações. Na peça brasileira, Oxalá cria dois seres: Omolu e Exu, ambos seus filhos com a Terra (Nana Buruku). Omolu teria sido criado como o deus curador, com poderes sobre a doença e a saúde, e, por isso, Oxalá o teria feito feio e terrivelmente deformado para que conhecesse na própria carne o peso da doença e da deformidade. Já o seu segundo filho, Exu, teria sido criado indiferente aos princípios do bem e do mal, possuindo, portanto, uma deformação moral. De acordo com Soyinka, na peça brasileira, Oxalá molda os seres deformados num ato deliberado enquanto na tradição iorubá ele faz isso pela embriaguez. Além disso, no primeiro caso, ele molda duas outras divindades e não seres humanos como acontece na mesma tradição. Porém, o mais importante para Soyinka é que, na peça brasileira, Oxalá não é considerado culpado de nenhum crime, o que o crítico considera uma influência do sincretismo com a religião católica, através do qual Oxalá foi associado a Nosso Senhor do Bonfim (Jesus Cristo), tendo sido negada qualquer possibilidade de falibilidade sua. Na tradição iorubá, por outro lado, essa falibilidade sempre permanece (Soyinka, 1990 [1976]: 16-18).

de formas humanas até então desconhecidas. Portanto, o que se estabelece na história dessas duas divindades é também uma oposição entre a destruição e a criação. Os efeitos da embriaguez em ambos levaram a efeitos contrários. Segundo Soyinka, o vinho de palmeira tem uma função especial no culto dos dois orixás, mas com finalidades opostas. Isso porque Oxalá proíbe a ingestão da bebida para os seus seguidores, ao passo que Ogum faz do vinho de palmeira um ingrediente obrigatório em seu culto. Para o crítico, essa diferença faz parte do princípio compensatório da visão de mundo iorubá, que não prescreve antinomias absolutas, mas busca sempre o equilíbrio entre os contrários (Soyinka, 1990 [1976]: 15-16).

A partir dos exemplos de Ogum e Oxalá, Soyinka ainda afirma que os orixás são falíveis como os seres humanos.⁷⁰ De acordo com ele, o que todas as divindades iorubás têm em comum é o fato de que as suas histórias são marcadas pelo menos uma vez por algum ato de excesso, húbriis ou alguma outra fraqueza humana. Por isso, elas poderiam ser comparadas aos deuses gregos, mas com uma diferença fundamental. Soyinka ressalta que os deuses gregos só são punidos se a falta cometida por eles se der contra os protegidos mortais de alguma divindade mais poderosa. Nesse caso, a reparação da ofensa se resume às punições impostas aos protegidos do ofensor, como a morte, a mutilação e o estupro, por exemplo. Os próprios deuses não seriam punidos diretamente (Soyinka, 1990 [1976]: 13-15). Já os deuses do panteão iorubá devem oferecer, segundo Soyinka, algum tipo de reparação para os seus males, o que seria basicamente um fator positivo:

Uma vez que se sabe que a falibilidade humana implica certas conseqüências desarmônicas para a sociedade, ela também exige que se busquem atividades remediadoras e é esse ciclo que assegura o processo regenerativo constante do universo. Trazendo-se os deuses para dentro desse ciclo, uma continuidade da regulação cósmica que envolve os mundos dos ancestrais e dos não-nascidos também é garantida. O ato da húbriis ou o seu oposto – fraqueza, passividade excessiva ou inércia – leva à destruição dos equilíbrios da natureza e isso, por sua vez, aciona energias compensadoras (Soyinka, 1990 [1976]: 18-19, tradução minha).

⁷⁰ Isso porque, apesar de ter resultado num ato criativo, a atitude de Oxalá também seria considerada uma falha por ter sido motivada pelo excesso.

Soyinka ainda nos informa que, após cometer a sua falta, Oxalá empreende uma viagem ao reino de Xangô, o orixá da justiça, onde é preso.⁷¹ Na prisão, Oxalá deve esperar com paciência e aceitar com humildade o seu destino até ser libertado. Esse é o seu sacrifício. Segundo o crítico, enquanto Oxalá está preso, a complementaridade e o equilíbrio do universo são destruídos. Ogum assume o domínio do mundo, o que significa que os poderes da destruição ganham prevalência sobre os da criação (Soyinka, 1990 [1976]: 19). O irônico é que é o próprio Soyinka, como vimos, quem ressalta a complementaridade entre essas duas divindades na tradição iorubá. Porém, em sua obra ficcional, ele irá dar uma ênfase muito maior a Ogum, vendo apenas nessa divindade os elementos necessários para o avanço da humanidade. Ele também não parece perceber que o ato de Oxalá, apesar de ter sido motivado pelo excesso, foi ainda assim um ato criativo, dando origem a novas formas corporais para os homens. Em *TFR*, Okri apresenta um padrão diferente daquele desenhado por Soyinka. Se os atributos de Ogum são importantes para a construção de seus personagens, também Oxalá irá desempenhar um papel fundamental na narrativa.

Podemos dizer que é a energia de Oxalá que preside, por exemplo, todas as deformações corporais retratadas no romance. Ele é o orixá da licenciosidade das formas do corpo, que ultrapassam na narrativa as barreiras daquilo que é limitado pela natureza. Na ocasião em que Azaro segue o cachorro e se perde no caminho entre o bar de Madame Koto e a sua casa, ele encontra uma estranha criatura:

Então vi um homem vindo em minha direção. Ele tinha listras brancas no rosto. Seus olhos eram verdes. Mas quando eu o olhei diretamente algo nele mudou e vi que suas pernas eram estranhamente peludas e que o seu rosto estava virado para baixo no pescoço. Os traços de seu rosto estavam todos misturados. Seus olhos estavam em suas bochechas, sua boca estava na testa, seu queixo estava cheio de cabelos e a sua cabeça era careca, a não ser por uma barba, e eu não pude ver as suas orelhas. Tive que inclinar minha cabeça e torcer meu pensamento para compreender os seus traços. Não pude entender

⁷¹ Soyinka enfatiza que aqui haveria também uma falta de Xangô, pois a ausência de hospitalidade é uma ofensa grave na cultura africana, ainda mais se considerarmos que Oxalá, além de amigo de Xangô, é o deus da criação, não podendo ser tratado como um fator irrelevante na harmonia cósmica. Na peça brasileira, segundo o crítico, Xangô também não é visto como um ofensor, apenas como o aplicador da justiça. O mesmo não acontece com a peça de Ijimere, em que Xangô é retratado como tendo a sua parcela de culpa e responsabilidade (Soyinka, 1990 [1976]: 21-22).

como eu o havia percebido como normal na primeira vez que o vi. Ele passou por mim sem dizer uma palavra. Os olhos na sua nuca me observaram com cuidado (TFR, p. 65-6).

Esse corpo visto por Azaro quando ele se perde na fragmentação dos caminhos é um organismo em constante movimento, o que é ressaltado, por exemplo, pelo caráter cambiante dos traços do rosto, principalmente no que se refere à posição dos olhos, que ora estão nas bochechas, ora na nuca. O que esse corpo apresenta não é uma simples deformação física. Na verdade, nele as formas parecem dançar com liberdade sem que haja uma definição ou fixação. Assim como os caminhos se bifurcam indefinidamente e fazem com que o menino se perca em sua jornada de outra forma familiar entre o bar e a sua casa, esse corpo também se mostra como um todo em mutação, subvertendo as formas estabelecidas pela natureza e fazendo com que Azaro tenha que “torcer o pensamento” para compreendê-las. A mesma torção que se dá no exterior tem que se realizar no interior, no pensamento, para que possa haver uma percepção apropriada da realidade.

O Grotesco como Libertação

Nesse sentido, é possível afirmar que esse corpo vislumbrado nesse trecho da narrativa nos lembra em parte o estudo empreendido por Bakhtin sobre as imagens do corpo na obra de François Rabelais. Bakhtin assinala que existe na obra desse autor da época do Renascimento um predomínio do princípio da vida material e corporal, com a presença de imagens exageradas ou hipertrofiadas do corpo, da bebida, da comida, da satisfação das necessidades naturais e da vida sexual. Para o crítico, esse predomínio do corpo e seus processos são a herança de um tipo de concepção estética bastante diferente daquela que estabelecia os cânones do período. Se, por um lado, o Classicismo dominava o conceito de belo da época, em Rabelais, por outro, o que se via era uma filiação não ao princípio clássico, mas ao da cultura popular cômica com a sua ênfase na vida prática, ou seja, na vida do corpo. Bakhtin chama esse tipo de concepção estética de realismo grotesco. Para ele, o realismo grotesco se caracteriza principalmente por um *rebaixamento*, uma

transferência para o plano material e corporal de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. Assim, no realismo grotesco, tal como é visto por Bakhtin, o corpo e a vida material adquirem um caráter cósmico e universal, não podendo ser separados do resto do mundo como acontece em nossa época, que vê o corpo como estando isolado de tudo o que o cerca. O corpo grotesco, segundo o crítico, se opõe justamente às imagens clássicas de um corpo humano acabado e perfeito. O corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está acabado e nem é perfeito, mas está em constante movimento e conexão com o mundo exterior (Bakhtin, 1999 [1968]: 16-23).

Afirmamos em nosso Capítulo II que tanto vivos como espíritos são retratados em *TFR* de acordo com uma estética do grotesco. Isso equivale a dizer que os corpos de uns e de outros apresentam similaridades com esse corpo grotesco descrito por Bakhtin. Vimos também que a diferença básica entre eles é que os mortos apresentam ainda mais deformações do que os vivos. Se o corpo grotesco, tal como é entendido por Bakhtin, não se apresenta em estado acabado e perfeito, mas sim em constante movimento, é importante observar que, em *TFR*, o corpo dos espíritos, que obviamente já estão mortos, continua tendo o mesmo dinamismo e organicidade. Nesse romance, a morte não encerra as possibilidades de transformação para o corpo. Ao contrário, ela as intensifica ainda mais. Nesse ponto, as fronteiras entre o corpo vivo, visto como um organismo em constante transformação, e a forma corporal mutante dos espíritos são questionadas. A morte não parece ser vista como a decadência e extinção do corpo e suas transformações, mas como a possibilidade de uma liberdade muito maior, com uma verdadeira carnavalização das formas corporais. Isso talvez se relacione àquele rebaixamento ao plano corporal e material do que seria normalmente entendido como algo espiritual que Bakhtin vê como o princípio do realismo grotesco. Os espíritos em *TFR* não são representados como energias sutis, por exemplo, ou como almas penadas sem corpos. Ao contrário, eles são retratados principalmente através das descrições de seus corpos em constante transformação; o seu corpo (e também o dos vivos) é certamente um corpo grotesco como aquele descrito por Bakhtin. Porém, Okri, ao contrário de Rabelais, parece não se interessar tanto pelos processos naturais por que passa o corpo. Ele não representa com a mesma ênfase

cenas de ingestão de alimentos ou bebidas, de satisfação das necessidades naturais ou de relações sexuais. O corpo grotesco retratado por Okri em *TFR* parece ser um organismo em que as transformações ocorrem mais na superfície do que internamente. Ainda assim, há momentos em que os processos naturais do corpo são evidenciados, mesmo que de maneira indireta:

O senhorio abriu sua boca para falar quando uma brisa suave entrou na sala e se transformou numa figura escura, alta, mas curvada. E com a figura veio a lembrança da perua de saneamento. A figura era o Pai e o senhorio lentamente fechou sua boca.

Os três homens se afastaram do Pai e da parede e se reagruparam em posição de luta perto do armário. De repente a sala parecia abarrotada e o Pai tornou as coisas ainda piores fechando a porta. A iluminação ascendente da vela também pegava a sua face e o fazia parecer como um homem que passa por um terrível martírio. Suas maçãs do rosto estavam ressaltadas, seus olhos estavam afundados e sua cabeça parecia pontuda. Ele parecia perplexo. (...) Dava a impressão que havia levado murros na cabeça e que seu centro havia sido deslocado. Ele parecia confuso como se tivesse entrado na sala errada e não tivesse idéia de como sair novamente.

— Pai – eu gritei.

Ele me olhou sem compreender. Foi apenas depois de um tempo que tomamos consciência do fedor na sala.

De repente um dos homens fez um barulho, como se estivesse engolindo bile. Então, ele correu para a janela e cuspiu para fora. O senhorio cuspiu no chão, pisou em cima e girou o seu pé como se estivesse esmagando um cigarro. O outro homem veio para trás do Pai e abriu a porta. Traças, moscas e formigas voadoras entraram e os pernilongos zumbiram no silêncio (*TFR*, p. 199).

Aqui não há uma imagem exagerada ou hipertrofiada dos processos corporais como as que Bakhtin identifica na obra de Rabelais, mas mesmo assim o mau cheiro das fezes agrava a humilhação do pai de Azaro diante do senhorio e seus capangas. Nesse momento, torna-se claro para o leitor – e talvez não para Azaro e sua mãe – que Black Tyger está trabalhando como um coletor de baldes de dejetos das casas. Esse trabalho parece ser considerado, no romance, como o pior emprego possível, como a atividade mais rebaixadora e humilhante que alguém poderia realizar naquela sociedade.⁷² O contato com as fezes humanas parece tornar o indivíduo

⁷² No conto “Masquerades” do livro *Incidents at the Shrine*, Okri também apresenta como protagonista um coletor de baldes de dejetos humanos que recebe uma quantia em dinheiro de um homem para

também um dejetivo; mesmo quando encerra o seu trabalho, o cheiro delas permanece com ele como se fosse uma marca distintiva. Um indício disso é o nojo que a presença de Black Tyger causa nos homens. O grotesco aparece na deformação do rosto do personagem causada pela iluminação, que na verdade apenas registra o seu estado interior, e também na presença aflitiva desse mau cheiro, que assinala a opressão e a miséria em que vivem Black Tyger e sua família.

Um ponto importante para o nosso estudo é que Bakhtin vê nas imagens grotescas da obra de Rabelais uma ligação com a cultura popular cômica da praça pública e do carnaval. Para ele, o grotesco vai se separar do carnavalesco, do popular, quando se torna uma tradição literária, sendo utilizado por várias tendências com finalidades diversas. No Romantismo, por exemplo, o grotesco vai servir para expressar, ainda segundo o crítico, uma visão de mundo subjetiva e individual, já bastante distante da visão popular, coletiva e carnavalesca que ele apresentava na Idade Média e no Renascimento. De acordo com Bakhtin, o grotesco no Romantismo não inspira mais o riso carnavalesco e reparador que inspirava nos séculos precedentes, mas se liga definitivamente à ironia e ao temor. Para o crítico, as imagens do grotesco romântico têm a finalidade de inspirar no leitor o temor ao mundo, que se tornou terrível e alheio ao homem (Bakhtin, 1999 [1968]: 30-4).

Partindo dessa oposição entre o grotesco carnavalesco e o grotesco sombrio que se estabeleceu na história da literatura, David K. Danow⁷³ vai traçar uma

jogar um dos baldes na frente da casa de seu inimigo. Tendo esquecido o endereço da casa em que deveria fazer o despejo, o personagem vai até a casa do homem que o contratou para o serviço e despeja ali o conteúdo do balde, o que acarreta a sua perseguição pelos capangas do homem. O mau cheiro das fezes também o acompanha sempre, razão pela qual ele tem que encharcar o seu pescoço de perfume a todo instante. Também nesse conto esse tipo de trabalho ajuda a construir a situação de opressão em que vive o personagem. O veículo em que ele trabalha, semelhante à “perua do saneamento” que aparece no romance, é descrito da seguinte forma: “[f]edia no caminhão. As larvas que haviam escapado à rápida lavagem desinfetante deslizavam pelos lados da caçamba. Baratas se arrastavam em torno da traseira do caminhão. Os baldes chacoalhavam uns nos outros” (Okri, 1993 [1986]: 78, tradução minha).

⁷³ Danow vai enfatizar primeiro a diferenciação entre “carnaval” e “carnavalesco”: “[o] primeiro se refere a um período estabelecido no tempo quando certas culturas se envolvem numa celebração animada de um mundo travestido, onde os valores comumente mantidos de um meio cultural dado são revertidos, onde novos ‘chefes de estado’ são eleitos para ‘governar’ o ingovernável e onde as regras geralmente aceitas de um comportamento educado são anuladas em favor do espírito do Carnaval temporariamente reinante. Quando um espírito semelhante permeia uma obra literária, sugerimos que ela partilha ou promove o Carnavalesco. Ou seja, ela defende o indefensável, ataca o inatacável, às vezes considera o sobrenatural como natural, toma a ficção como verdade, e torna o extraordinário ou ‘mágico’ uma possibilidade tão viável quanto o ordinário ou ‘real’, de forma que nenhuma distinção verdadeira é percebida ou reconhecida entre os dois” (Danow, 2004 [1995]: 3, tradução minha).

oposição entre duas tendências literárias iniciadas no século XX: o realismo mágico (sobretudo como a expressão do *boom* latino-americano) e o que ele chama de literatura do Holocausto, ou seja, a produção literária ocidental posterior à Segunda Guerra Mundial.⁷⁴ Para Danow, o realismo mágico está associado ao lado “luminoso” do carnavalesco enquanto que a literatura do Holocausto se aproxima mais do grotesco sombrio.⁷⁵ De acordo com essa oposição, o realismo mágico retrata algo essencialmente positivo, possibilitando uma visão esperançosa da vida em que o que é chamado de fantástico parece plausível e real, enquanto que, na literatura do Holocausto, o fantástico está muito mais próximo do horror do que do “mágico” (Danow, 2004 [1995]: 6-10).

Para Danow, o tema da morte, por exemplo, aparece no realismo mágico com o sentido carnavalesco que Bakhtin vê nas imagens da festa popular, inspirando um renascimento e uma nova vida. A morte seria mostrada, então, em seu aspecto regenerativo, abrindo espaço para o novo. O que possibilitaria essa regeneração seria justamente o riso carnavalesco. O que haveria no realismo mágico, de acordo com Danow, seria, em última instância, uma celebração da vida em todas as suas manifestações. Já na literatura do Holocausto, segundo o crítico, haveria uma representação repetitiva da morte, mas sem o seu efeito carnavalesco e regenerativo. O terror superaria qualquer possibilidade de regeneração e renascimento, estabelecendo apenas um reconhecimento sombrio da morte como extinção. Danow irá associar apenas a literatura do Holocausto, com seu grotesco sombrio, ao realismo grotesco de Bakhtin, opondo-o ao realismo mágico, que apresentaria, segundo ele, uma visão mais positiva, mais “carnavalesca” da vida e da morte (Danow, 2004 [1995]: 40-1). Como vimos, para Bakhtin, o realismo grotesco, na sua origem, não teria essa concepção sombria, que se instaurou apenas com o decorrer da história da literatura. Naquela concepção original, o realismo grotesco seria a prevalência da vida material e corporal sobre tudo que

⁷⁴ Danow vai dar como exemplos de obras pertencentes ao realismo mágico os livros *Cem Anos de Solidão* de García Márquez, *Eva Luna* (1987) de Isabel Allende e *Los Pasos Perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, entre outros. Como exemplos de obras abrangidas pelo termo literatura do Holocausto, Danow vai analisar *Badenheim 1939* (1980), *To the Land of the Cattails* (1984), *The Retreat* (1984), todas de Aharon Appelfeld, e *The Painted Bird* (1965) de Jerzy Kosinski, também entre outras.

⁷⁵ Ou seja, Danow pretende enfatizar que existe uma semelhança entre o grotesco luminoso da Idade Média e do Renascimento e o realismo mágico, por um lado, e entre o grotesco sombrio do Romantismo e a literatura do Holocausto, por outro (Danow, 2004 [1995]: 40-2).

fosse imaterial e espiritual, estabelecendo o corpo e seus processos como um princípio cósmico e interligando-o a todas as outras realidades. Nesse caso, a classificação de Danow nos parece inapropriada justamente por excluir o realismo mágico do realismo grotesco.

Mais adiante em seu trabalho, ao analisar o livro *De Amor y de Sombra* (1984) de Isabel Allende, Danow ainda vai afirmar que nessa obra o mundo onírico do realismo mágico passa por uma transformação que resulta num “mundo de pesadelo”. Isso acontece, segundo ele, porque, além de apresentar as características tradicionais do realismo mágico⁷⁶, o romance se passa durante os anos de ditadura militar e política do Chile, trazendo o tema dos torturados e desaparecidos políticos para o centro da narrativa. Dessa forma, Danow acredita que o que se dá nesse caso é a intromissão do lado negro da vida no aspecto positivo e celebratório do realismo mágico (Danow, 2004 [1995]: 92-3). Danow parece crer que o trabalho de Allende seria único por isso, mas, na verdade, essa reunião de elementos celebratórios e sombrios se repete em outras obras do realismo mágico. A análise de Danow nos é útil por associar os aspectos do carnavalesco ao realismo mágico, mas o crítico parece ignorar justamente o seu aspecto híbrido e falha, a nosso ver, por não conseguir reconhecer nele também os elementos grotescos.

Como vimos, em *TFR*, existe uma carnavalização das formas corporais de vivos e espíritos, com uma ênfase maior nesses últimos, ocasionando justamente um questionamento da morte como o fim das transformações corporais. Isso poderia, sem dúvida, ser visto como um aspecto celebratório da vida em todas as suas manifestações. Porém, existe também, no romance, um aspecto sombrio do grotesco que ajuda a caracterizar a opressão e a pobreza das condições em que vivem os personagens:

⁷⁶ “Dentro de suas páginas [do livro *De Amor y de Sombra*], também encontramos os adornos estranhos do realismo mágico: um ‘carnaval de maravilhas insignificantes’, incluindo ‘os possuídos (...), os aterrorizados, os desgraçados, os loucos [que] havia em abundância’ (...). Há também certas ‘maravilhas’ peculiares específicas desse romance: uma garota que pode cuspir girinos, um surdo-mudo que consegue parar um relógio olhando para ele e a ‘maravilha-nunca-antes-vista’ que um especialista chinês (...) declara ser nada mais do que uma convenção de sapos” (Danow, 2004 [1995]: 92, tradução minha).

De trás da árvore vi um mundo completamente diferente do que estava vendo. Vi uma realidade diferente. Por um momento, esperei ver pássaros piando diante de meus olhos, espíritos dançando em torno de mim, luminosos e deslumbrantes. (...) Ao invés disso, ouvi a terra tremendo com a terrível aproximação de um ser demoníaco. Um vento branco circulou minha cabeça. Fiquei confuso diante do mundo novo. (...) E, quando olhei para fora através da máscara, vi diante de mim naquele novo mundo dos espíritos uma criatura feia e magnífica como um dragão pré-histórico, com o corpo de um elefante e a cabeça de um javali. (...) Um devorador de seres humanos, de almas perdidas, de espíritos, de todas as coisas maravilhosas, esse ser abriu a sua boca assustadora e rugiu (*TFR*, p. 246-7).

Dessa forma, torna-se claro que, mesmo no mundo dos espíritos, há figuras assustadoras, capazes de devorar “todas as coisas maravilhosas”. O que Azaro vê nesse mundo, então, não tem apenas um aspecto positivo ou festivo. Ele também é capaz de ver coisas que o aterrorizam. Além disso, é importante observar que o corpo desse ser medonho também é enfatizado; ele é composto por uma estranha combinação, com um corpo de elefante e a cabeça de javali. É comparado à imagem de um dragão pré-histórico e descrito como uma criatura devoradora de homens e espíritos. Essa besta terrível se insere, sem dúvida, naquela concepção de corpo grotesco postulada por Bakhtin. É um corpo inacabado e imperfeito, feito de partes de animais diferentes que não parecem se encaixar completamente. Sua característica de monstro devorador é mais um fator que contribui para essa configuração de um corpo grotesco. O que se desenha com a sua presença é uma grande boca cósmica a devorar tudo o que há de bom no mundo (tanto dos vivos como dos espíritos). De alguma maneira, essa criatura terrível representa uma ameaça que paira sobre a vida dos moradores da área e dos espíritos que compartilham esse espaço. E ela não está sozinha, há a movimentação, no mundo dos espíritos, de outras forças que também ameaçam o destino das pessoas comuns:

Foi então que eu entendi que forças conflitantes estavam brigando pelo futuro de nosso país no ar, à noite, em nossos sonhos, montando cavalos brancos invisíveis e nos açoitando, sugando a nossa vontade enquanto dormíamos.

Os partidos políticos travavam as suas batalhas nos espaços espirituais, além da esfera de nossas preocupações mundanas. Eles

brigavam e gritavam mitologias contrárias uns para os outros. Herbalistas, feiticeros, magos e bruxas tomavam partido e, enquanto os caminhões lutavam por votos nas ruas, eles lutavam pela supremacia no mundo dos espíritos. Convocavam djins e monstros, súcubos, íncubos e aparições; recrutavam os fantasmas de velhos guerreiros e políticos e estrategistas; contratavam espíritos expatriados. O Partido dos Ricos retirava seu apoio dos espíritos do mundo ocidental. À noite, sobre os nossos sonhos, pactos eram feitos, contratos traçados naquela esfera do espaço noturno e os nossos futuros eram hipotecados, nossos destinos adiados. (...) E aqueles de nós que eram pobres, que não tinham grandes poderes do seu lado e que não viam o poder de sua própria fome, um poder que assustaria até mesmo os deuses, descobriam que os seus sonhos ficavam trancados do lado de fora da liberdade do ar. (...) Então tínhamos sonhos maus uns sobre os outros enquanto Madame Koto (...) estendia seus poderes sobre o gueto e enviava os seus emissários secretos para os nossos corpos. Nossas fantasias a alimentavam. (...) Por se expandir tanto à noite ela sofria agonias inenarráveis em seu corpo durante o dia. Não mostrava sinais de dor. Mas o suor de sua testa aumentava as suas rugas (*TFR*, p. 495-6).

Nesse trecho, revela-se também a idéia de que o destino das pessoas pobres do gueto é decidido numa esfera acima dos seus sonhos, “nos espaços espirituais”. A opressão não se dá apenas no mundo físico, cotidiano, mas também nas outras esferas da realidade. Quem tem o poder de dominar os vivos também tem aliados poderosos no outro mundo, no mundo dos espíritos. Apenas os pobres não têm poder nenhum, além de sua fome, cujo poder incomensurável eles não conhecem. Madame Koto aparece nessa passagem como uma encarnação desses políticos, dessas pessoas poderosas que dominam todos os mundos. Enquanto todos estão dormindo no gueto, ela envia seus emissários do outro mundo para controlar os sonhos e os corpos das pessoas. Se, por um lado, as pessoas comuns passam fome e são impotentes, por outro, Madame Koto é alimentada generosamente pelas fantasias delas. Nessa relação entre fome e alimentação, podemos ver mais um indício do corpo grotesco e mais uma imagem daquela besta devoradora cósmica, representada aqui por Madame Koto a sugar a energia das outras pessoas para se tornar cada vez mais poderosa.

Nesse sentido, podemos dizer que o realismo mágico é ambivalente, tão ambivalente quanto o gesto de Oxalá, que, ao se embriagar, cometeu uma falta, mas, ao mesmo tempo, realizou um ato criativo, fazendo surgir formas humanas que

antes não existiam. O realismo mágico não é apenas carnavalesco e positivo e nem apresenta exclusivamente um aspecto sombrio. O que se estabelece sempre é uma tensão entre esses elementos, dando origem a um texto híbrido e cheio de fissuras. É isso que Cooper, por exemplo, não parece compreender, no caso específico de *TFR*, quando ela afirma que a estética grotesca do romance o aproximaria mais da tradição de Tutuola do que do realismo grotesco ou mesmo do carnaval tal como é entendido por Bakhtin. Isso porque, segundo ela, os espíritos que Azaro encontra no bar se pareceriam mais com aquela figura do “belo cavalheiro completo” do livro de Tutuola, com as suas partes emprestadas de outras pessoas. Para Cooper, essa estranha figura emprestaria um caráter moralizante à narrativa de *The Palm-Wine Drinkard*. Quando a futura esposa do protagonista da história decide seguir o tal cavalheiro completo, ela estaria cometendo, ainda segundo Cooper, um ato de desobediência em relação à estrutura patriarcal daquela sociedade, acompanhando um homem que seu pai não havia escolhido para ela. Por isso, teria que ser punida e depois resgatada pelo herói, a quem seu pai finalmente concede a sua mão. Além disso, Cooper ainda afirma que, nas imagens grotescas de Madame Koto em *TFR*, não existiria a transgressão e a mudança típicas do carnaval, mas apenas a confirmação do poder e da corrupção (Cooper, 2004 [1998]: 86-9).

Como vimos, parece existir realmente uma referência à obra de Tutuola na construção dos espíritos de *TFR* – e em muitos outros aspectos também –, mas não é possível compreender o romance apenas tomando como base essa influência. Os elementos herdados de Tutuola se entrelaçam em *TFR* a muitas outras fontes, inclusive ao realismo grotesco de Bakhtin. A transformação e a transgressão que Cooper não consegue ver nas imagens do livro se relacionam a uma mudança de percepção da realidade e ao modo de se construir uma narrativa. É ela mesma quem afirma que, nas obras de Tutuola (e de Fagunwa), não há uma percepção da transformação da cultura numa novidade híbrida, já que essas narrativas ainda estariam bastante imersas nas crenças tradicionais de sua sociedade (Cooper, 2004 [1998]: 44). Portanto, como comparar apenas a Tutuola a imagética complexa e híbrida de *TFR*? Diferentemente do autor de *The Palm-Wine Drinkard*, Okri está, de certa forma, separado de sua sociedade de origem. Ele vive numa metrópole estrangeira e está exposto a todas as influências literárias ocidentais, juntamente

com as africanas. Todas essas fontes se interconectam em sua obra sem que haja uma amalgamação homogênea e definitiva. Nessa mistura desconexa, o que prevalece é a tensão característica dos processos de hibridismo.

Recorrências da Oralidade

Em *TFR*, esses processos de hibridismo envolvem, por exemplo, a incorporação de certas formas das narrativas orais africanas num romance, ou seja, num gênero herdado da tradição ocidental. Em nosso Capítulo II, afirmamos que essa obra possui uma estrutura paratática em que os episódios narrativos se organizam numa seqüência sem que seja estabelecida uma subordinação entre eles. Esse tipo de estrutura é uma herança da narrativa oral. Num romance tradicional próprio do século XIX, a organização da narrativa se dá normalmente numa estrutura vertical que impõe uma subordinação entre os eventos e conduz a expectativa do leitor num movimento crescente até o clímax e, posteriormente, ao desfecho da história. No livro de Okri não há esse momento de clímax. Ainda assim, podemos dizer que existe uma linha que conduz os eventos e cria uma certa expectativa a respeito das eleições que se aproximam, mas esse tão aguardado evento só se dá no penúltimo capítulo do último livro da trilogia e seu resultado não é divulgado ao leitor. Nesse sentido, não ocorre uma conclusão propriamente dita para a narrativa. A impressão que temos é que o autor poderia recomeçar dali a história e nos contar mais alguns episódios da vida de Azaro.

Essa linha a ligar os episódios não deve ser entendida, contudo, como uma estrutura em linha reta. Ao contrário, ela apresenta um padrão em espiral com inúmeros eventos que se repetem, mas sempre trazendo algo novo em seu bojo. Um motivo fundamental que sempre se repete na narrativa é a quase morte de Azaro. Como bom *abiku*, ele tem uma relação estreita com a morte, ficando diante dela diversas vezes, mas “ressuscitando” em todas elas. Se é verdade que todas essas cenas seguem um esquema bastante semelhante, também é verdade que cada uma delas traz consigo alguma novidade. Na primeira delas, por exemplo, o próprio nome do personagem é alterado:

Fiquei doente depois e passei a maior parte do tempo no outro mundo, discutindo com os meus companheiros espíritos, tentando fazer com que me deixassem sozinho. O que eu não sabia era que, quanto mais eles me mantinham ali, mais certa estavam tornando a minha morte. Foi apenas bem mais tarde, quando tentei voltar ao meu corpo e não pude, que percebi que eles haviam conseguido me fechar para fora da minha vida. Gritei por um longo tempo no vazio de prata até que o nosso rei intercedeu por mim e reabriu os portões de meu corpo. Quando acordei, encontrei-me num caixão. Meus pais tinham me dado por morto. (...) Em virtude da minha recuperação milagrosa eles me nomearam pela segunda vez (...). Chamaram-me de Lázaro. Como eu me tornei sujeito de muita brincadeira e como muitos ficavam intranquilos com a conexão entre Lázaro e Lazarus, a Mãe abreviou meu nome para Azaro (*TFR*, p. 8).

Nessa cena, surge um padrão que se repetirá várias vezes: os companheiros espíritos de Azaro o atraem ao outro mundo, ele resiste, mas chega a uma situação limite até que algo faz com que volte para a vida. A sua ressurreição o liga a uma figura bíblica, de quem herda também o nome. Esse fato é mais um indício do caráter híbrido dessa narrativa, que alia o tema africano ancestral da criança-espírito à história de Lázaro e também – ainda que de forma indireta – à do próprio Jesus Cristo. A ressurreição é vista como o motivo recorrente nessas narrativas e nas culturas que as originaram. Embora essa cena inicial se configure como um modelo para os demais episódios em que Azaro fica, por um motivo ou outro, à beira da morte, nem todos os seus componentes se repetem da mesma forma. Às vezes, por exemplo, quem coloca a sua vida em risco não são os seus companheiros espíritos, mas outros personagens, como o policial e sua esposa, que, como discutimos anteriormente, quase envenenaram Azaro ou o usaram em um de seus rituais de magia negra. Os modos pelos quais ele consegue se salvar também variam: ora ele é salvo por um gato preto falante (pp. 13-4), ora por um anão que lhe dá um canivete um pouco antes de ser seqüestrado pelos dois homens albinos (p. 110) (na verdade, o gato e o anão parecem ser mais duas imagens do rei dos espíritos, que assume essas formas corporais e vem ao seu socorro), ora por sua mãe (pp. 26-7; 307-8), etc. Em suma, pequenas modificações vão se inserindo nesse padrão e transformando a sua estrutura. Na última vez em que passa, em *TFR*, pela experiência de estar à beira da morte, Azaro vivencia a interpenetração do mundo dos vivos e dos espíritos de uma maneira ainda não descrita por ele no romance:

A velha, empunhando a sua arma, dourada no brilho dos espelhos, se lançou sobre o espírito e cortou uma de suas cabeças. O espírito soltou um grito horripilante, totalmente humano. A mulher decepou a sua segunda cabeça. (...) O sangue do espírito espirrou em meu rosto e momentaneamente me cegou. E, quando olhei de novo, vi o Pai se erguer sobre mim, com uma galinha branca em uma mão e uma faca ameaçadoramente afiada na outra. A mãe estava em pé, com as suas costas voltadas para a janela, cercada por nove velas azuis e uma configuração de búzios. O Pai segurava a galinha com firmeza, as asas, os pés e a cabeça. O sangue escorria por seus braços. (...) O espírito, girando e girando, urrando, rodando, confuso, dirigiu-se para a canoa. (...) A velha foi atrás dele, caminhando sobre a prata, com a arma erguida. A faca do Pai, cheia de reflexos, foi erguida sobre mim, como se eu fosse a vítima sacrificial do meu próprio nascimento. (...) A faca na mão do Pai desceu rapidamente, cortou o ar duas vezes. (...) A velha atingiu o espírito no mesmo momento, com um poderoso golpe de sua arma. O Pai cortou a garganta da galinha. A velha decepou a última cabeça do espírito (*TFR*, p. 338-9).

Nesse momento, Azaro está muito doente após ter levado uma surra do pai e um espírito de três cabeças tenta levá-lo de volta para o mundo dos espíritos. Antes de atravessar o rio que representa a passagem para aquele mundo, ele e o espírito encontram uma velha que se coloca como um obstáculo em sua frente. Enquanto isso, o pai e a mãe de Azaro, acompanhados de um sacerdote, realizam alguns rituais para mantê-lo no mundo dos vivos. O importante nesse trecho é a calibração, a equivalência entre um mundo e outro. Azaro percebe os movimentos dos adultos na sala e do espírito e da velha no outro mundo como simultâneos. Mais do que isso, entre o gesto do pai ao cortar a garganta da galinha e o da velha ao decepar a última cabeça do espírito, haveria algum tipo de ligação, como se um fosse o espelho do outro em seu mundo respectivo. Dentre todas as cenas em que Azaro quase morre, essa certamente é a mais dramática e estabelece a representação da simultaneidade entre as esferas da realidade de uma maneira bastante intensa.

Essa maneira de narrar, utilizando repetições que vão se transformando a cada vez, nos lembra a definição de Miller sobre os clichês, em torno dos quais se organizam, segundo ele, os episódios das narrativas orais. Para Miller, o clichê é uma estrutura que se repete no corpo da narrativa (ou no conjunto de narrativas orais de uma determinada cultura). De acordo com essa visão, o clichê é um fragmento de narrativa dentro de uma narrativa maior, apresentando um significado

altamente comprimido que se refere a uma realidade bem mais complexa, como um evento ocorrido no passado de uma sociedade, por exemplo. Miller ainda afirma que os clichês podem ocorrer sob diversas formas: provérbios, canções ou temas narrativos, como, por exemplo, “a chegada de um caçador estrangeiro que se fixa como um rei entre a população local” (Miller, 1980: 7, tradução minha). Ainda que o ensaio de Miller esteja voltado especificamente para o estudo dos eventos históricos através das narrativas orais, ele nos serve aqui justamente por estabelecer que os clichês também aparecem sob a forma de certos temas narrativos. Como vimos, o motivo do *abiku* que passa diversas vezes pelas fronteiras entre a vida e a morte é um tema narrativo recorrente em *TFR*, o que equivale a dizer que funciona como um clichê a estruturar alguns episódios e também o romance como um todo à maneira das narrativas orais.

Mas esse motivo não é o único a se repetir no romance, composto por diversas repetições de diferentes tipos. Um outro tipo de repetição bastante importante é o que Frazer identifica como “reconhecimento atrasado” (Frazer, 2002: 77). Na verdade, nem sempre se trata de um reconhecimento, embora ele também possa ocorrer. O que acontece é que o narrador vê e descreve um personagem sem identificá-lo e esse personagem prenuncia de alguma forma um outro que está por vir. Num dia em que vai à garagem, Azaro vê os carregadores de sacos que trabalham ali:

Mas havia um entre eles que era diferente. Era grande, tinha músculos proeminentes, um rosto altivamente feio e era vesgo, eu suspeitei, em virtude do acúmulo de peso. Ele era o gigante da garagem. Puseram um saco em sua cabeça. (...)

— Mais! Mais! – ele disse.

Puseram um segundo saco em sua cabeça e seu pescoço virtualmente desapareceu e seus pés poderosos afundaram na rua lamacenta.

(...)

— MAIS! MAIS!

(...)

Puseram um outro saco em sua cabeça e um som extraordinário veio do seu traseiro; sua cabeça desapareceu completamente; o som continuava sem parar; e ele cambaleava ora numa direção, ora noutra (*TFR*, p. 145).

Um pouco depois, Azaro vê o seu pai entre os carregadores e uma cena bastante semelhante parece se configurar diante de seus olhos:

E, então, vi o Pai por entre os carregadores. Ele parecia totalmente diferente. (...) Puseram dois sacos de sal em sua cabeça e ele gritou “DEUS ME AJUDE!” e oscilou e o saco caiu de volta no caminhão. Os homens que o estavam carregando insultaram os seus ancestrais, ferindo-me, e o Pai continuava piscando conforme o suor e o sal caíam em seu olhos. (...) O Pai ainda estava cambaleando, como um boxeador sob a investida de inúmeros golpes, quando os carregadores depositaram o segundo saco em sua cabeça pela segunda vez. Por um momento, o Pai ficou totalmente parado. (...)

_ MOVA-SE! MOVA-SE! – disse um dos carregadores.

(...)

E, conforme o sal se derramava em seus ombros, as lágrimas escorriam de seus olhos e havia vergonha em seu rosto quando ele passou cambaleando por mim, quase me esmagando com seus poderosos pés oscilantes (*TFR*, p. 148-9).

Como é possível verificar nesses dois trechos, não se trata propriamente de um reconhecimento, pois o narrador não dá indícios de ter reconhecido no primeiro personagem o seu pai. Mesmo para o leitor é difícil afirmar que se trata da mesma pessoa, pois há características diferentes, como os olhos vegos no primeiro caso, por exemplo. O que é importante é que a cena inicial contribui para preparar o leitor (e também o narrador) para o impacto da segunda cena. Ela é um prenúncio do segundo momento, servindo para despertar no leitor (e, mais uma vez, também no narrador) uma determinada emoção que irá se intensificar ainda mais quando houver a identificação do personagem. Nesse caso, a repetição funciona como um fator acumulativo que torna a opressão relativa ao modo de vida desses trabalhadores ainda mais evidente. Em outros momentos, o reconhecimento parece ser mais direto. Num dia em que está perdido no mercado, após ter sido dopado por um dos vendedores, Azaro vê uma mulher sendo importunada pelos homens do Partido dos Ricos:

Mais tarde, noite a dentro, vi três homens de óculos escuros revirando a barraca de provisões pobres de uma mulher. Eles jogaram as suas coisas no chão e ela pacientemente as recolheu novamente. Limpou

as mercadorias sujas com seu manto e as colocou de novo na mesa.
(...)

_ Se você não pertence ao nosso partido, não pertence a esse espaço no mercado.

(...)

Com um rosto endurecido de áspera ternura, ela guardou as provisões em sua bacia. (...) Quando terminou, ergueu a bacia na cabeça e, endireitando-se, caminhou através da multidão. (...) E, quando a noite parou de girar, vi a Mãe na mulher que eu não havia reconhecido (*TFR*, p. 168-70).

Nesse caso, realmente houve um reconhecimento atrasado, confessado pelo próprio narrador. O que seria essa estranha força que o fez não reconhecer a sua própria mãe? Aqui há a explicação possível de ter sido dopado anteriormente por um dos vendedores do mercado, mas esse movimento entre não reconhecimento e reconhecimento se repete outras vezes de formas diferentes no transcorrer da ação do romance. Independentemente da ocorrência do reconhecimento, o que parece haver é uma técnica narrativa em que a atenção do leitor é trazida para mais longe ou mais perto dos eventos ficcionais conforme o que vai sendo narrado. É um procedimento parecido com o zoom de uma máquina fotográfica. Primeiro, é apresentada uma visão panorâmica de um todo maior feito de pequenas partes, como a imagem da garagem ou do mercado, por exemplo. Em seguida, o narrador se concentra num ator específico inserido no meio dos outros elementos desse todo. Esse ator é, então, como que recortado do resto e a sua história é acompanhada pelo narrador e pelo leitor naquele breve momento. Ele não é identificado ou “reconhecido” a princípio, mas, na seqüência, a atenção do leitor é conduzida mais uma vez para um foco mais estreito, com a identificação final de um personagem que ele já conhece e que, na maioria das vezes, é o pai ou a mãe de Azaro. A mesma técnica narrativa possibilita que o narrador olhe para as pessoas que lhe são mais próximas de uma maneira distanciada até que finalmente as reconheça. Isso talvez sirva para que ele aprenda algo não apenas sobre a miséria de seus pais, mas também sobre o estado de opressão em que vivem todas as pessoas pobres dessa sociedade. O leitor também o acompanha nesse percurso e tem uma visão não só do que acontece com essa pequena família, mas também da coletividade

como um todo. Nesse sentido, podemos dizer que os pais de Azaro também funcionam como alegorias da população mais pobre da nação.

A Construção de Significados

Isso nos lembra que esse romance tem também um sentido alegórico, como já afirmamos anteriormente. Para Fletcher, a “compreensão total” de qualquer obra alegórica se relaciona com a capacidade do leitor de perceber quantos níveis de significado estão envolvidos. Segundo ele, o processo de explicação é seqüencial na forma e há uma intensificação da compreensão conforme o leitor prossegue com a leitura. O que acontece na alegoria, então, é um movimento da obscuridade para a clareza. Ainda assim, Fletcher nos adverte que a maioria das alegorias de maior importância mantém até o final imagens bastante obscuras que acabam sendo uma fonte para a sua grandeza (Fletcher, 1990 [1964]: 73). Porém, é o próprio Fletcher quem afirma, bem no início de seu livro, que a alegoria não precisa obrigatoriamente ser lida de maneira exegética, pois ela sempre apresenta um nível de significado literal que tem o seu próprio sentido e que pode perfeitamente satisfazer o leitor (Fletcher, 1990 [1964]: 7). No caso de *TFR*, esse nível de significado literal dá conta da história de Azaro e sua família. Nada impede que o leitor apenas acompanhe essa história com a sua leitura. Contudo, um leitor mais atento verifica, em toda a tessitura da obra, um outro significado, um significado duplo, com o estabelecimento de uma alegoria nacional.

De acordo com Fletcher, a alegoria sempre estabelece uma relação entre um todo e suas partes. Isso indica a relação da alegoria com a sinédoque e a metonímia. Fletcher afirma que a sinédoque é descrita pelo retórico romano Quintiliano como algo que nos deixa apreender o plural a partir do singular, o todo a partir da parte, o seguinte a partir do precedente e vice-versa. Nesse sentido, ela se adequaria perfeitamente, ainda segundo Fletcher, ao critério lógico de um elemento de uma alegoria, pois em si mesma sempre chamaria a atenção do leitor para uma organização maior com a qual manteria uma relação integrante. Já a metonímia se caracterizaria, para o crítico, por uma relação mais dinâmica entre partes e todo, uma relação entre a qualidade dessas partes e o todo, regida, por exemplo, por uma

concatenação entre causa e efeito. Fletcher alega que, juntas, a sinédoque e a metonímia parecem abranger todo o leque de relações alegóricas entre parte e todo, sendo que a primeira nos permitiria classificar as relações estáticas entre uma e outro, enquanto a segunda nos permitiria classificar as interações dinâmicas entre eles (Fletcher, 1990 [1964]: 85-7). Nos dois trechos selecionados acima, verificamos que as figuras do pai e da mãe de Azaro funcionam como alegorias da população nigeriana. Isso significa que, entre essas imagens e a coletividade, se estabelecerá uma relação de parte e todo, singular e plural, do âmbito da sinédoque. Além disso, também podemos dizer que, através delas, o autor retrata a situação política e econômica da Nigéria através dos seus efeitos, ou seja, através da opressão e miséria da população, também estabelecendo, portanto, uma relação metonímica para as imagens em sua narrativa.

Fletcher utiliza o termo *cosmos* para descrever a imagem alegórica. Segundo ele, na língua grega, essa palavra designaria um tipo de ornamento capaz de indicar a posição social de quem o usava. Além disso, ela também apresenta o significado mais moderno de universo. De acordo com o primeiro significado, essa palavra definiria um símbolo que sinalizaria a posição de alguém numa determinada hierarquia. Já, no segundo significado, ela indicaria um sistema composto por diversas partes. Para Fletcher, o termo *cosmos* continua sendo útil para nomear os elementos de qualquer simbolismo que, como a alegoria, estabeleça relações entre as partes e o todo ou uma hierarquia entre as imagens mais ou menos poderosas dentro desse sistema (Fletcher, 1990 [1964]: 109-13). Em *TFR*, temos uma hierarquia desse tipo no campo da caracterização dos personagens, com Azaro sendo a imagem alegórica mais perfeita da própria nação nigeriana. Como vimos no Capítulo I, os demais *abikus* do romance emprestam novos significados, novas facetas, a essa imagem nacional. Além disso, os pais de Azaro e os demais personagens também podem ser entendidos como representantes de certas parcelas dessa coletividade. Nessa hierarquia, a figura de Azaro é certamente a mais importante, sendo que as demais giram em torno dele como satélites. Porém, com a crescente importância que Black Tyger vai adquirindo no decorrer da narrativa, o centro de atração desse sistema muda para o personagem do pai de Azaro, causando uma espécie de desequilíbrio naquela constelação inicial.

Em resumo, para Fletcher, a imagem alegórica deve preencher algumas exigências: deve implicar uma relação sistemática entre parte e todo; deve ser capaz de incluir “personificações”; deve sugerir um sistema em que as partes ou agentes tenham as suas posições determinadas dentro de uma hierarquia (isso é o que ele chama de *daemonic agency*); deve permitir uma ênfase na modalidade visual⁷⁷; e, finalmente, deve se constituir de tal modo que significados duplos ou secundários possam emergir se ela for combinada com outras imagens semelhantes (Fletcher, 1990 [1964]: 109). Vimos que *TFR* atende essas exigências. De início, o romance estabelece uma relação entre o todo da nação e as suas partes. Essas partes ou facetas são personificadas pelos personagens, numa relação de hierarquia, em que Azaro funciona como o elemento mais alto em torno do qual se organizam as outras imagens. Além disso, é inegável a ênfase que essa obra confere ao aspecto visual em que as imagens funcionam como verdadeiros emblemas embebidos de múltiplos significados a ser desvendados pelo leitor. Nesse sentido, os significados duplos ou secundários da obra são dados pela leitura alegórica, isto é, por uma leitura que interprete esses significados, mas que, no entanto, não deve ser considerada a única possível.

Fletcher ainda afirma que existe a tendência de as alegorias se resolverem em torno de duas formas básicas de enredo: o progresso e a batalha, sendo que o progresso pode ser entendido basicamente pelo sentido mais estreito de uma jornada de busca. O progresso, segundo ele, não precisa implicar um deslocamento físico do personagem; o que é necessário é que a narrativa apresente um movimento constante para a frente. Já a batalha envolve, ainda de acordo com Fletcher, um conflito entre duas forças que se colocam em campos opostos. O estudioso ainda afirma que o progresso se estabelece como uma forma ritual em que o herói passa por diversas etapas até se modificar, como um rito de passagem, enquanto a batalha apresenta um efeito de simetria, com o conflito sendo capturado num determinado momento no tempo. A maioria das alegorias se desenvolve de acordo com uma dessas duas formas, mas é possível que haja uma combinação entre elas. Para Fletcher, o livro *Animal Farm* (1945) de George Orwell, por exemplo,

⁷⁷ “Em relação à imagética, então, a arte da alegoria será a manipulação de uma textura de ‘ornamentos’ de tal forma a envolver o leitor numa atividade interpretativa” (Fletcher, 1990 [1964]: 130, tradução minha).

combinaria uma fábula de progresso tecnológico com uma guerra entre agentes do bem e do mal (Fletcher, 1990 [1964]: 151-8).

Em *TFR*, existe também uma combinação entre essas duas formas de enredo. O motivo do *abiku* como um andarilho entre o mundo dos vivos e o dos mortos se reflete na imagem de Azaro envolvido em suas andanças. Vimos no Capítulo II que a estrada que corre pela narrativa, fraturando-se em inúmeros caminhos, é uma alegoria da estrada da vida e que a jornada do *abiku* é um reflexo da jornada ontológica do ser humano entre o nascimento e a morte. Em sua vida, Azaro precisa aprender a andar em seus próprios caminhos. O seu objetivo, ao decidir ficar na Terra, é dar a sua contribuição ao mundo. No início da narrativa, é despertada no leitor uma expectativa de que ele consiga fazer isso, tornando-se cada vez mais independente dos pais e capaz de controlar a sua própria jornada. Em cada um dos episódios, ele se depara com situações em que aprende algo sobre os seus dons especiais e sobre o mundo que o cerca. Nesse sentido, a jornada de Azaro parece apresentar aquela forma ritual mencionada por Fletcher. Além disso, devemos lembrar que Azaro é um descendente direto daqueles heróis iorubás, que podem ser encontrados, por exemplo, nas narrativas de Fagunwa e Tutuola, e que também empreendem uma jornada de busca. Porém, diferentemente do que acontece com eles, a jornada de busca de Azaro nunca termina. Ele não atinge o seu objetivo no final do romance. Dessa forma, o sentido ritualístico de sua jornada jamais se cumpre de maneira definitiva, jamais se encerra. O que se configura é uma jornada cujo aspecto ritualístico é sempre adiado, continuado indefinidamente, sem que ocorra uma transformação final e decisiva. Isso não seria necessariamente um problema para a construção da narrativa se não fosse a existência de um desejo de transformação a nortear o romance implicado justamente na alteração do modo de perceber e retratar a realidade, trazendo o *abiku* para o centro da narração. Contudo, conforme a narrativa avança e a atenção se concentra sobre o pai de Azaro, esse desejo é, em parte, esvaziado e um outro desejo passa para o primeiro plano: o desejo de Black Tyger de transformar a realidade da nação. E é justamente nesse ponto que se desenha, no romance, a forma de uma batalha entre as forças do bem lideradas por Black Tyger e as forças do mal representadas por Madame Koto e pelos políticos.

É necessário que se diga, porém, que a ambigüidade nunca é abandonada nessa batalha, pelo menos não dentro da configuração de *TFR*. Madame Koto, por exemplo, não se caracteriza apenas como uma vilã, pois auxilia a família de Azaro diversas vezes.⁷⁸ E Black Tyger não consegue, como dissemos anteriormente, realizar as transformações na realidade que tanto deseja. Isso também acontece porque *TFR* não é apenas uma obra alegórica. Apesar de o romance atender, em grande parte, as exigências levantadas por Fletcher para a imagem alegórica, ele vai além delas em muitos sentidos. Nossa discussão a respeito da construção alegórica que existe nesse livro não tem como objetivo classificá-lo como uma alegoria pura. Aliás, é o próprio Fletcher quem diz, retomando a discussão de Northrop Frye, que não existem alegorias puras (Fletcher, 1990 [1964]: 8). Na verdade, é a nossa intenção demonstrar aqui, com a análise das estratégias narrativas adotadas por Okri em *TFR*, que essa obra pode ser entendida como um todo feito de muitos recortes e partes cujas junções não são perfeitas, mas apresentam fraturas e contradições. Quayson, por exemplo, afirma que *TFR* não pode ser lido apenas como uma alegoria ou como outro modo simbólico porque existiria na tessitura da narrativa um equilíbrio instável entre uma preocupação com a realidade e uma dependência do mito (Quayson, 1998 [1995]: 154).

O mito se insere, por exemplo, na narrativa desde o seu começo, desde o seu primeiro parágrafo.⁷⁹ No nosso Capítulo II, dissemos que o tempo do início, presente nessas primeiras sentenças na qualidade de um tempo que veio antes de tudo, é uma indicação do tempo mitológico em contraste com o tempo histórico, determinado pela moldura temporal em que se passa a ação principal do romance, ou seja, um período antes das eleições de 1959 na Nigéria. Mas o que nos faz pensar que esse trecho da narrativa traz um fragmento de mito? Ou melhor, qual é a definição de mito que aqui nos interessa? Para W. R. Bascom,

⁷⁸ Madame Koto, entre outras coisas, ajuda a salvar a mãe de Azaro quando ela está doente (p. 56-7); afirma que perdoará a dívida que Black Tyger tem com ela se Azaro freqüentar o seu bar (p. 63); alimenta Azaro quando ele está faminto com uma sopa de cabeça de galinha cujos olhos seriam capazes de ajudar o menino a enxergar no escuro (p. 84-5), vai visitar Azaro quando ele está doente (p. 121-2), etc.

⁷⁹ “No início, havia um rio. O rio se tornou uma estrada e a estrada se ramificou para o mundo inteiro. E porque a estrada foi um dia um rio, ela estava sempre faminta” (*TFR*, p. 3).

[os] mitos são narrativas em prosa que, na sociedade em que são contadas, são consideradas como relatos verdadeiros do que aconteceu no passado remoto. São aceitas com base na fé; são ensinadas para serem cridas; e podem ser citadas como um argumento de autoridade em resposta à ignorância, dúvida ou descrença. Os mitos são a expressão dos dogmas, são normalmente sagrados e são freqüentemente associados à teologia e ao ritual. Seus principais personagens são (...) animais, divindades ou heróis culturais, cujas ações se passam num mundo mais antigo, quando a Terra era diferente do que é hoje, ou num outro mundo como o céu ou as profundezas da Terra (Bascom apud Finnegan, 1998 [1970]: 361-2, tradução minha).

Levando em conta essa definição de Bascom, Ruth Finnegan afirma que existem poucos mitos na literatura oral africana.⁸⁰ Para a estudiosa, embora seja verdade que muitas das narrativas orais africanas tenham algum elemento etiológico, refiram-se a seres sobrenaturais ou se voltem para eventos que se passam em algum tempo remoto no passado, também é verdade que elas não possuem necessariamente os outros atributos de mito levantados por Bascom, não possuindo o caráter de um argumento de autoridade e nem sendo aceitas como relatos sérios e verdadeiros. Finnegan ainda afirma que é raro encontrar narrativas que retratem apenas as atividades de divindades ou outros seres sobrenaturais como seu tema central, sendo muito mais freqüente o interesse em personagens humanos ou animais, com os seres sobrenaturais aparecendo apenas em papéis secundários (Finnegan, 1998 [1970]: 362). Então, se não são mitos, como classificar as narrativas orais africanas? Novamente de acordo com Finnegan, as chamadas lendas e narrativas históricas desempenhariam um papel fundamental na literatura oral africana. Segundo ela, essa classe de narrativas abrange aquelas histórias que são consideradas verdadeiras por uma população local, diferenciando-se dos mitos por se passarem num período de tempo bem menos remoto, quando o mundo era já bastante parecido com o que é hoje. Essas narrativas, para Finnegan, retratariam os

⁸⁰ Para Finnegan, as narrativas orais também devem ser consideradas um tipo de literatura. Segundo ela, não existe diferença *em principio* entre a literatura escrita e a não escrita, pois em ambas a originalidade e a imaginação individual desempenham partes importantes, sendo um erro pensar que isso não acontece com as narrativas orais. De acordo com a sua visão, a literatura oral é, portanto, um tipo de literatura caracterizado por aspectos particulares que têm a ver com a performance, a transmissão e o contexto social com todas as implicações que podem advir disso. A criatividade dos contadores de histórias orais se daria em conjunção com os aspectos relativos à performance, ao público e à ocasião (Finnegan, 1998 [1970]: 18-25).

feitos de seres humanos e não de divindades ou heróis sobrenaturais e aludiriam a eventos que realmente teriam acontecido, como migrações, guerras ou o estabelecimento de dinastias governantes. Além disso, segundo ela, é preciso se ter em mente que, dentro de uma determinada sociedade, as histórias orais têm normalmente várias funções. Para Finnegan, é errôneo considerar que todas as narrativas orais africanas são “contos de advertência” [*cautionary tales*]. Embora possam apresentar uma moral no final, servindo para educar as crianças a respeito das normas de conduta desejadas, elas não têm, segundo a estudiosa, unicamente essa função, havendo numerosas evidências de narrativas africanas que não contêm nenhum aspecto moralizante direto ou indireto (Finnegan, 1998 [1970]: 368-78).

Porém, as definições de Bascom e Finnegan não são as únicas possíveis. Na verdade, uma outra definição de mito parece ser mais útil para o nosso atual estudo. Okpewho propõe uma abordagem qualitativa para se classificar as narrativas orais.⁸¹ Para ele, devemos qualificar essas narrativas, sejam elas compostas em prosa ou verso, num meio sagrado ou profano e independentemente da crença que desfrutam em seu contexto de origem, com base em nosso reconhecimento científico dos pesos relativos que o fato e a ficção apresentam nelas. De acordo com Okpewho, quanto mais perto a narrativa oral chegar da história verdadeira ou da vida real (ou seja, do fato), mais ela deve ser considerada uma lenda, que, segundo a sua visão, significa uma narrativa que retrocede até um evento real, mas cujos detalhes históricos podem ser coloridos pelas tintas da ficção, principalmente graças ao modo oral de transmissão. Se houver um predomínio muito grande do real e do tempo histórico, a narrativa é classificada por Okpewho de lenda histórica. Mas se houver uma ênfase maior no irreal, ela é chamada de lenda mítica. Em outras palavras, o que as lendas históricas e míticas têm em comum é que todas tratam de um período histórico reconhecido e o que as difere é uma ênfase maior ou menor na ficção. Mas

⁸¹ Okpewho se opõe principalmente às abordagens funcionais e estruturalistas. Segundo ele, o funcionalismo acredita que todas as atividades que uma sociedade empreende têm um uso prático para os seus membros e um lugar específico dentro da tessitura das normas sociais. Malinowski seria o maior nome dessa vertente, que veria a função como o lugar ou o valor de cada ato cultural dentro da unidade social. Já o estruturalismo, para Okpewho, pode ser exemplificado, no que concerne ao estudo das narrativas, pelo trabalho de Propp, para quem era necessário empreender uma análise morfológica do conto que mostrasse os seus motivos componentes, chamados também de funções, e as relações dessas funções com o enredo do conto. Diferentemente de Malinowski, Propp via a função como um dos papéis que compõem a unidade formal do conto (Okpewho, 1983: 20-32).

Okpewho se apressa em afirmar que a maioria das narrativas orais africanas não se refere a esquemas temporais específicos, passando-se em períodos de tempo indeterminados e sendo introduzidas com frases como “Era uma vez” ou “Nos velhos tempos”. É esse tempo indeterminado que Okpewho chama de mítico. Isso significa que, nesse tipo de narrativa, a imaginação criativa do narrador ou contador de histórias não tem quaisquer limitações e nem a obrigação de retratar uma imagem delimitada no tempo. Para Okpewho, as narrativas dentro dessa categoria podem ser divididas em dois grupos: os contos explicatórios e as fábulas. Os contos explicatórios seriam aqueles que têm a função principal de explicar as raízes das tradições e costumes de uma sociedade enquanto as fábulas seriam as narrativas que são contadas principalmente para entreter e divertir. Na fábula, ainda de acordo com Okpewho, a liberdade da imaginação criativa atinge o seu máximo, ou seja, a fantasia é mais livre e o cenário da ação mais arbitrário, fazendo com que as imagens da narrativa se aproximem mais da abstração do símbolo do que da esfera da realidade histórica (Okpewho, 1983: 60-5). Levando em conta todas essas considerações, é importante citar aqui a definição de mito fornecida por Okpewho em suas próprias palavras:

O mito não é, na verdade, um tipo particular de narrativa colocado contra um outro; não é nem o equivalente falado de um ritual antecedente, nem uma narrativa determinada exclusivamente por um esquema binário de idéias abstratas ou por uma ordem seqüencial de elementos. É simplesmente aquela qualidade de imaginação que dá forma aos poderes criativos ou configuradores da mente humana em vários graus de intensidade. Nesse sentido, somos livres para chamar qualquer narrativa da tradição oral de mito, contanto que ela dê a ênfase devida ao jogo criativo da imaginação (Okpewho, 1983: 69, tradução minha).

Podemos dizer que Okri utiliza o mito em *TFR* de duas maneiras distintas, mas complementares. Ao mesmo tempo em que insere narrativas inteiras na voz de alguns de seus personagens, sobretudo na voz da mãe e do pai de Azaro, ele também permite que a própria estrutura de seu romance seja modificada pelas características das narrativas orais. Como um exemplo do primeiro caso, temos “a

história do estômago”, que a mãe de Azaro conta para o menino numa noite em que eles têm que ir para a cama de barriga vazia porque não têm nada para comer:

- _ Deixe-me lhe contar a história do estômago.
- (...)
- _ As pessoas poderosas comem muito pouco – ela disse.
- _ Por quê?
- _ Porque são poderosas. Houve uma vez um grande curandeiro em minha aldeia que voava para a lua à noite e depois atravessava o poderoso oceano para visitar os espíritos no país das pessoas brancas...
- _ Por quê?
- _ Porque ele ia participar de uma importante reunião a respeito do futuro do mundo inteiro. E, para ser capaz de participar da reunião, deveria fazer algo grande. Então, ele voou para a lua e para muitos planetas. Depois de ter feito isso, foi ao país das pessoas brancas e, antes que elas o deixassem entrar, fizeram-lhe uma pergunta.
- _ Que pergunta?
- _ Eles disseram: “Senhor curandeiro da aldeia de Otu, o que você comeu antes de ir para a lua?”
- _ E o que ele respondeu?
- _ Um grilo.
- (...)
- _ É essa a história do estômago?
- _ Não – a Mãe disse no escuro.
- (...)
- _ Era uma vez (...) um homem sem estômago. Todos os anos ele costumava fazer suas oferendas num grande santuário. Um dia, ele encontrou um estômago sem um corpo. O estômago disse: “Estive procurando por você. O que você está fazendo sem mim?”. E, então, o estômago pulou sobre o homem e se tornou parte dele. O homem continuou em sua jornada até o santuário. Mas antes que chegasse lá, ele ficou com muita fome. O estômago disse: “Alimente-me”. “Não”, disse o homem. “Quando eu não tinha você, viajava mais longe, nunca ficava com fome, estava sempre feliz e contente e era forte. Você pode me deixar agora ou ficar quieto...” (TFR, p. 79-80).

Nesses fragmentos de narrativas, podemos perceber os três elementos principais das narrativas orais segundo Finnegan: a performance, o público e a ocasião. Para a estudiosa, há sempre algum grau de criatividade individual na performance da literatura oral, uma vez que o contador de histórias contribui com as suas modificações. Além disso, ela também afirma que o público da literatura oral participa ativamente da performance, fazendo perguntas, acréscimos e críticas. Por

fim, Finnegan também enfatiza a importância da ocasião real, que pode afetar o conteúdo e a forma da narrativa que está sendo contada (Finnegan, 1998 [1970]: 9-11). Em primeiro lugar, é inegável a contribuição da mãe de Azaro, que, utilizando temas narrativos semelhantes - “a história do estômago” ou “pessoas poderosas comem muito pouco” -, conta uma história depois da outra, alterando a estrutura de ambas. O fato de ter contado as duas não é o mesmo que contar apenas uma. Com as duas narrativas sendo apresentadas uma na sequência da outra, o que se passa é que ambas contribuem, com seus significados individuais, para a formação de um outro significado, mais geral. Ao justapor duas narrativas que provavelmente já conhecia, a mãe de Azaro cria uma terceira história com um significado maior. Em segundo lugar, é importante observar que ela só conta uma história depois da outra após ser instigada pelo filho. O garoto desempenha, nesse caso, o papel de audiência e as suas perguntas são fundamentais para a condução da narração. Além das perguntas, Azaro também faz uma espécie de crítica ao que vinha sendo contado, quando não parece ficar muito satisfeito com a primeira história. Finalmente, a ocasião aqui desempenha um papel fundamental para a determinação dos temas narrativos a ser selecionados. Isso porque, como dissemos, a família está indo dormir sem jantar.

Podemos ver também que essas narrativas contadas pela mãe de Azaro se encaixam naquela definição de mito estabelecida por Okpewho e não na de Bascom. Não são histórias consideradas verdadeiras e nem são a expressão de dogmas ou significados religiosos que devam ser ensinados. Também não têm como seus personagens principais divindades ou heróis culturais. Ao contrário, seus personagens são seres humanos comuns, com poderes especiais, é verdade, sobretudo no primeiro caso, mas também com problemas bem humanos, como a fome. Essas narrativas também não podem ser consideradas contos de advertência, pois não existe uma moral a ser ensinada no final. Talvez elas pudessem ser encaixadas no que Okpewho chama de contos explicatórios por buscar explicar a origem da fome no ser humano. Mas, mesmo nesse caso, elas parecem transcender a mera explicação, pois na verdade o efeito geral causado é o de uma constatação sombria a respeito da limitação dos poderes do homem causada pela fome (e não exatamente a explicação de sua origem). No primeiro caso, o curandeiro é capaz até

de voar para a lua porque come muito pouco e, no segundo exemplo, o homem, depois de “ganhar” seu estômago, não é mais capaz de realizar as mesmas coisas que antes. A fome, então, seria o grande fator limitador do homem. Esse significado geral só é possível pela justaposição das duas histórias porque, sozinhas, elas não dariam conta de expressá-lo totalmente. Como ambas as histórias se passam num tempo indeterminado (“Houve uma vez”; “Era uma vez”), podemos dizer que elas se passam naquele tempo mítico descrito por Okpewho. Além disso, nelas também está presente o “jogo criativo da imaginação” mencionado por ele. Isso porque nelas os homens podem voar para a lua, caminhar sobre o oceano, viver sem estômago e depois conversar com ele, etc. Em suma, nelas a liberdade criadora não tem limites. Esse mesmo jogo criativo aparece em outra história contada pela mãe de Azaro:

_ Um dia eu estava vendendo minhas provisões. (...) Então, cheguei a uma encruzilhada. Vi uma tartaruga se arrastando para fora da mata e atravessando a estrada e estava prestes a pegá-la quando ela falou comigo. (...)

_ Num outro dia, estava vendendo as coisas na cidade quando um homem branco veio até mim. Ele tinha óculos de sol azuis. (...) O sol e a poeira deixavam meus olhos vermelhos. O homem branco disse: “Se você me disser como sair da África, eu lhe darei meus óculos de sol”. (...)

_ Eu disse: “Há muitas estradas para a África, mas apenas uma para sair dela”. Ele disse: “Qual estrada?” Eu disse: “Primeiro me diga o que a tartaruga me disse”. (...) Então, ele me contou a sua história. Ele havia estado aqui por dez anos. (...) Então, todos os problemas a respeito da Independência começaram e por três anos ele tentou partir, mas sem conseguir. (...) Então, um ônibus passou lentamente. Havia um slogan escrito no seu lado. O homem branco riu do slogan e o leu em voz alta e eu lhe disse que era o que a tartaruga havia me dito. “O quê?”, ele perguntou. “Todas as coisas estão ligadas”, eu disse. (...) Então, ele me deu os óculos azuis e, antes de sair, disse: “O único modo de sair da África é tirar a África de você”.(...)

_ Num outro dia, eu estava vendendo peixes no mercado. Um estranho homem iorubá veio até mim e comprou todos os meus peixes. Quando suas mãos tocaram nos peixes, todos eles voltaram à vida e começaram a se contorcer em minha bacia. (...) “Você não se lembra de mim?”, ele perguntou. (...) “Eu lhe dei os óculos azuis”. (...) Seu rosto e seu nariz eram exatamente os mesmos, a não ser que agora ele era um homem iorubá com belas marcas em seu rosto. (...) Então, ele me contou a sua história. “Quando eu deixei você”, ele começou, “fiquei febril e, mais tarde, num acesso de fúria sobre uma pequena coisa, matei meu criado africano. Prenderam-me. (...) Depois me

soltaram porque eu era um homem branco. Comecei a vagar pela cidade completamente nu. Todos olhavam para mim. Eles ficavam chocados de ver um homem branco louco na África. (...) Então, um dia a minha mente clareou. Quinhentos anos haviam se passado. A única maneira de sair da África é se tornar um africano. (...) Peguei um avião e voltei à Inglaterra. (...) Então, antes de fazer setenta anos, tive um ataque cardíaco e morri. (...) O tempo passou. Nasci de novo. Tornei-me um comerciante. E vim ao mercado hoje para comprar algumas enguias e vi você”. Eu disse: “Mas eu encontrei você há apenas duas semanas”. “O tempo não é o que você pensa”, ele disse sorrindo (*TFR*, p. 482-4).

Podemos dizer que essa história é um paradigma para o modo como as narrativas orais alteram a estrutura do romance como um todo em *TFR*. Ela é um microcosmo, apresentando diversos elementos que também podem ser encontrados no macrocosmo da tessitura narrativa. Há, logo de início, a menção da tradição ancestral da cultura africana, representada pela figura dessa tartaruga que se arrasta para fora da mata. Como dissemos em nosso Capítulo II, a mata ou floresta é o espaço africano por excelência. Assim como a aldeia, ela desempenha na narrativa o papel de reservatório de cultura e energia para a cidade pós-colonial. Sendo tão antiga quanto aquele tempo do início assinalado na primeira frase do romance, ela liga o presente da cidade pós-colonial aos tempos imemoriais do passado africano. Além disso, é a porta de entrada na Terra para o outro mundo, o mundo dos espíritos. O próprio fato de a mãe de Azaro encontrar a tartaruga numa encruzilhada se relaciona com a junção entre esses mundos. Não é uma simples tartaruga, mas uma que fala – igual àquela encontrada por Azaro ao cair no estômago da estrada – e que dá à mãe do menino uma mensagem que é, na verdade, um lema que estrutura toda a narrativa do romance: “Todas as coisas estão ligadas”. Para Cooper, esse lema seria uma afirmação da crença de que não há divisão absoluta entre o humano e o animal, o animado e o inanimado, a vida e a morte (Cooper, 2004 [1998]: 72). Ele também indica, a nosso ver, a ligação que existe entre todos os mundos prescritos pela cultura iorubá e que é um dos temas principais de *TFR*. E, o que é mais importante, sinaliza a ligação entre todos os seres humanos de todas as culturas, não importando se são brancos ou negros, ocidentais ou africanos, ingleses ou iorubás.

Mas a narrativa da mãe de Azaro não se resume aos elementos da cultura africana. A presença do homem branco e de seus óculos de sol azuis traz a cultura ocidental para dentro da narrativa oral africana. Isso mostra o quanto as narrativas orais não são estáticas, podendo incorporar novos elementos e se modificar a partir das transformações vividas pela sociedade em que são produzidas. Nesse sentido, podemos dizer que, no que diz respeito à construção do romance, o lema pronunciado pela tartaruga também parece indicar a justaposição das diversas técnicas narrativas utilizadas pelo autor. Assim como o homem branco e o homem iorubá são, na verdade, a mesma pessoa, não haveria, em *TFR*, uma separação definitiva entre a tradição da literatura ocidental e da literatura oral africana. Se é possível que a narrativa contada pela mãe de Azaro apresente, ao mesmo tempo, elementos africanos e ocidentais, também é possível que o romance seja escrito, utilizando-se métodos narrativos de ambas as tradições. A transformação seria dada pela justaposição do novo ao velho e vice-versa, sempre se levando em conta a questão da perspectiva, pois o que é velho para alguns é novo para outros. A inserção de técnicas narrativas da tradição oral contribui para renovar a estrutura do romance, do mesmo modo que os elementos ocidentais também deram novas cores à narrativa da mãe de Azaro.

O tema do renascimento ou ressurreição, que percorre todo o romance condensado no motivo da criança *abiku*, aparece também nessa história. O homem branco morre e, ao renascer, encarna-se na figura de um homem iorubá. Isso subverte até mesmo a crença tradicional iorubá, de acordo com a qual só é possível para uma pessoa reencarnar no corpo de seus próprios descendentes. A vivência do homem branco na África o alterou de alguma forma, primeiro fazendo com que ele atingisse um estado febril, matasse um homem e andasse nu pelas ruas, isto é, fazendo com que ele perdesse temporariamente a “razão”. Depois, quando sua mente finalmente clareia, ele tem um insight de que a única maneira de sair da África é se tornar um africano. Parece uma contradição, como muitos outros pontos dessa história – e do romance como um todo –, mas é, na verdade, mais uma indicação de que todas as coisas, inclusive os opostos, estão ligadas de uma maneira que desafia o pensamento linear, cartesiano. Ao entrar em contato com a realidade da cultura africana, ele se transforma mais uma vez e está pronto para

voltar para a Inglaterra, sua terra natal, onde tem uma vida plena até os setenta anos. O renascimento na pele de um africano traz uma nova transformação, já que o homem iorubá possui poderes especiais. Sendo ele próprio um renascido, é capaz de fazer os peixes da mãe de Azaro voltarem à vida. Esses poderes nos lembram os próprios dons de Cristo e mais uma vez a narrativa dá uma volta sobre si mesma, costurando, em sua trama, elementos de culturas diferentes. A imagem formada por essa narrativa é parecida com aquela do uroboros, o estranho animal que morde a própria cauda e, assim, simboliza o infinito.

O romance *TFR* também parece ser construído com base nessa imagem. Assim como na narrativa da mãe de Azaro quinhentos anos se passam em duas semanas, há no romance, como vimos, o entrelaçamento do tempo mítico e do tempo histórico. Da mesma forma, há uma justaposição entre mito e realidade, cada um correspondendo, respectivamente, a um desses dois tempos. O mito está presente nas narrativas orais inseridas por Okri no corpo de seu romance, mas também na existência da grande floresta africana e da estrada que foi um dia um rio no contexto da cidade pós-colonial. O toque de realidade é representado pela vida dessa pequena família na mesma cidade num período de tempo fundamental para a história da nação. O mito se relaciona ao jogo criativo da imaginação, que não é outra coisa senão a própria liberdade criadora da ficção, enquanto que a preocupação com a realidade faz com que os personagens pareçam reais e humanos o suficiente para que os leitores se identifiquem com eles. O próprio conceito de realidade é, de alguma forma, duplo nesse romance porque, se, de um lado, ele é visto pelo *abiku* como uma interpenetração caleidoscópica entre o mundo dos vivos e o dos mortos, de outro, os demais personagens não compartilham a mesma visão. Além disso, há os significados duplos presentes nessa grande alegoria nacional sem que haja qualquer fechamento possível. Os limites da alegoria são a toda hora transcendidos pela ênfase na realidade e vice-versa. Assim, podemos dizer que *TFR* é um romance em que todas as coisas estão ligadas, mas sempre de uma maneira ambivalente, característica do realismo mágico.

CAPÍTULO IV

CONSIDERAÇÕES FINAIS

The Famished Road é um romance que se localiza no encontro entre duas culturas, a africana e a ocidental. Isso significa principalmente que ele acaba sendo perpassado pelos modos de perceber e retratar a realidade de ambas. Além disso, nesse contraponto, Ben Okri liga e transforma duas formas diferentes de narrar, características de cada uma dessas culturas. O próprio gênero do romance se transforma, tornando-se um híbrido entre a narrativa oral africana e a literatura ocidental. Há um entrelaçamento das estratégias narrativas das duas tradições, que formam um todo complexo, entendendo-se complexo como uma designação para um conjunto de partes que não se encaixam perfeitamente. O romance funciona, assim, como um espaço intersticial, reunindo em si aspectos, técnicas e métodos narrativos que se cruzam o tempo todo e compõem uma imagem cheia de fissuras entre as fronteiras de uns e outros.

Realismo mágico foi o nome dado por alguns críticos ocidentais para essa configuração de um romance híbrido. No caso de *TFR* (e de outras obras africanas), não se trata, contudo, de se entender o realismo mágico como um híbrido entre realidade e fantasia, mas sim como um híbrido entre formas diferentes de se vislumbrar a realidade. O que é considerado fantasia para o mundo ocidental muitas vezes se apresenta, para a mentalidade africana, como mais um aspecto de uma realidade múltipla. O olhar africano, particularmente o iorubá, pode enxergar em *TFR* sobretudo uma maneira de se retratar a simultaneidade entre as esferas da realidade prevista pela sua cultura. O hibridismo está na intersecção dos dois pontos de vista e também na utilização de elementos da crença iorubá no âmbito do romance, transformando a estrutura da obra literária.

Em *TFR*, o fenômeno particular do *abiku* e a sua visão diferenciada são vistos como o ponto de partida para a representação de uma realidade que pressupõe a coexistência entre o mundo dos mortos e o dos vivos. São as imagens simultâneas

desses mundos que compõem a visão do *abiku*. A sua transposição de um elemento típico da oralidade africana para o centro da narração do romance é acompanhada por um alargamento dos seus significados. O *abiku*, na qualidade de uma criatura inúmeras vezes renascida, é ligado a concepções mais ocidentais a respeito da sobrevivência da alma depois da morte do corpo. Assim, ele se coloca como uma voz híbrida investida ao mesmo tempo por essas diversas concepções. O próprio fato de ser um *in between*, um sujeito a ocupar sempre o espaço de transição entre um mundo e outro, pode ser associado à noção contemporânea de tradução cultural. Azaro, o narrador de *TFR*, está permanentemente no espaço entre mundos, não apenas *aiê* e *orum*, mas também entre os mundos da cultura africana e da cultura ocidental. O romance *TFR* retrata exatamente essa negociação, essa tradução constante entre os valores de um mundo e outro.

A figura do *abiku* se confunde, em *TFR*, com a imagem da nação nigeriana, uma entidade política fragmentada e mal encarnada, também inúmeras vezes renascida através dos sucessivos golpes impetrados após a independência. O olhar de Azaro divisa essa realidade incerta, ou melhor, nós é que a divisamos através de seus olhos. A visão da nação não é dada por um olhar direto, mas por um olhar que enxerga uma imagem duplicada, ou melhor, multiplicada. As imagens que se inscrevem no foco desse olhar só podem ser reveladas por uma leitura alegórica que desvende os vários significados por trás das múltiplas facetas do *abiku* presentes no romance. O terceiro olho do narrador abrange uma nação espiritual, uma nação que vai além dos limites da nação-estado, mas que é circunscrita por uma cultura que percebe a simultaneidade entre as esferas da realidade. O narrador de *TFR* também está afiliado a diversas divindades iorubás. O seu olhar é marcado pelos atributos de Ogum, Exu, Oxalá. Nessa intersecção de divindades, o que se afirma, em sua narração, é um equilíbrio instável entre aspectos criativos e destrutivos, entre enigma e revelação, entre encontrar-se e se perder pelos caminhos da vida. Porém, o hibridismo do narrador não se dá apenas porque ele está simultaneamente ligado a diferentes divindades, mas principalmente porque em sua voz se interconectam elementos da tradição oral africana e formas de narrar da literatura ocidental dadas através da palavra escrita.

A narrativa de *TFR* se dá como uma espiral cujas ondas transitam pelo tempo e espaço ficcionais. Dois tipos de cronotopos, de relações entre o tempo e o espaço, são criados no romance. De um lado, há o que se poderia chamar de um cronotopo atemporal, formado pelo tempo mitológico da floresta ancestral ou do rio imemorial. De outro lado, encontramos um cronotopo temporal dado pelos espaços e tempos do cotidiano vivenciados pelos personagens. Contudo, a divisão entre eles não é assim tão estanque. Ao contrário, esses cronotopos aparecem entrelaçados e irrompem um no outro a todo instante. O mundo da floresta está guardado no meio da cidade pós-colonial, simbolizando a existência do passado da cultura no presente urbano ocidentalizado. A floresta também é a entrada do outro mundo, o mundo dos espíritos, na Terra. A sua presença no contexto da cidade é mais um índice da simultaneidade que perpassa todo o romance. Assim como o passado e o presente e o mundo dos espíritos e o dos vivos são colocados lado a lado na coexistência entre a cidade e a floresta, duas tradições narrativas também se encontram em *TFR*. A floresta é o cenário das narrativas iorubás tradicionais, tanto orais quanto escritas, e a cidade se configura como o espaço principal dos romances nigerianos mais contemporâneos. Azaro é o andarilho que transita por todos esses espaços e tempos simultâneos, desenhando, com as suas andanças, as ligações entre eles.

A simultaneidade também se insere na própria tessitura de *TFR*. A recorrência dos mitos aparece delineada nas histórias contadas pelos personagens, mas principalmente na alteração da estrutura literária do romance. A repetição de temas narrativos, característica das narrativas orais, também contribui para a construção do enredo. A ação dá voltas e voltas sobre si mesma sem que se interrompa, contudo, a sensação de que a narrativa apresenta um movimento contínuo para a frente, dado pela seqüência dos episódios vivenciados por Azaro e pelos demais personagens. Além desses elementos da oralidade africana, outros modos e estratégias narrativas da tradição literária ocidental, como o realismo grotesco e a própria alegoria, compõem o todo do romance. Nesse sentido, na própria construção da obra literária, transparecem os processos de hibridismo entre a tradição oral africana e a literatura ocidental.

A nossa análise literária de *TFR* buscou levar em conta todos esses fatores, tentando entender essa obra sobretudo como um romance híbrido. Acreditamos que

a importância dessa visão reside no fato de não se tentar adequar (ou não) a obra literária africana simplesmente aos parâmetros ocidentais. Sem desprezar a tradição literária ocidental, que, como vimos, também permeia a construção narrativa de *TFR*, e sem rejeitar completamente o aparato crítico ocidental, procuramos desvendar nesse romance também as características peculiares da cultura e da narrativa africana. Entendemos que a grande contribuição de *TFR* e possivelmente de outras obras literárias de autores africanos contemporâneos é oferecer uma transformação tanto do gênero do romance quanto da própria herança nativa, colocando o texto sempre num espaço de intersecção entre ambos, no qual a cada leitura se operam novas traduções culturais.

BIBLIOGRAFIA

- ACHEBE, Chinua. *Things Fall Apart*. New York: Anchor Books, 1994 [1958].
- APTER, Andrew. *Black Critics and Kings. The Hermeneutics of Power in Yoruba Society*. Chicago: University of Chicago Press, 2001 [1992].
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1957].
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais*. Trad.: Yara Frateschi. São Paulo; Brasília: Hucitec, 1999 [1968].
- _____ “Epic and Novel. Toward a Methodology for the Study of the Novel”. In: *The Dialogic Imagination*. Trans.: Caryl Emerson; Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1990a [1975], pp. 3-40.
- _____ “Formas de Tempo e Cronotopo no Romance (Ensaio de Poética Histórica)”. In: *Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance*. Trad.: Jacó Guinsbur. São Paulo: Hucitec, 1990b [1975], pp. 211-362.
- _____ “O Romance de Educação na História do Realismo”. In *Estética da Criação Verbal*. Trad.: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1979], pp. 221-276.
- BARDOLPH, Jacqueline. “Azaro, Saleem and Askar: Brothers in Allegory”. In: *Commonwealth: Essays and Studies*, vol. 15/1, 1992, pp. 45-51.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara. Nota sobre a Fotografia*. Trad.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984 [1980].
- BENJAMIN, Walter. “Alegoria e Drama Barroco”. In: *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984 [1928], pp. 181-258.
- BENNETT, Robert. “Ben Okri (1959 -)”. In: PAREKH, Puspa N.; JAGNE, Siga F (ed.). *Postcolonial African Writers: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press, 1998, pp. 364-373.

- BHABHA, Homi K. "The Third Space". In: RUTHERFORD, J. (ed.). *Identity, Community, Difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990, pp. 207-21.
- _____ "The Vernacular Cosmopolitan". In: DENNIS, Ferdinand; KHAN, Naseem (org.). *Voices of the Crossing. The Impact of Britain on Writers from Asia, the Caribbean, and Africa*. London: Serpent's Tail, 2000.
- _____ "DissemiNação. O Tempo, a Narrativa e as Margens da Nação Moderna". In: *O Local da Cultura*. Trad.: Myriam Ávila. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001 [1998], pp. 198-238.
- BONNICI, Thomas. *O Pós-colonialismo e a Literatura*. Maringá: UEM, 2000.
- CARPENTIER, Alejo. *O Reino Deste Mundo*. Trad.: João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966 [1949].
- _____ *A Literatura do Maravilhoso*. Trad.: Rubia Prates Goldoni; Sérgio Molina. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1987 [1984].
- CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- COOPER, Brenda. *Magical Realism in West African Fiction – Seeing With a Third Eye*. London; New York: Routledge, 2004 [1998].
- DANOW, David K. *The Spirit of Carnival. Magical Realism and the Grotesque*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2004 [1995].
- DREWAL, Margaret Thompson. *Yoruba Ritual. Performers, Play, Agency*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- FAGUNWA, Daniel O. *Forest of a Thousand Daemons*. Trans.: Wole Soyinka. New York, 1983 [1938].
- FEUSER, Willfried F. "Entre a Tradição e a Modernidade: Impressões sobre a Literatura Nigeriana". In: *África. Literatura – Arte e Cultura*. Lisboa: África Editora, out./dez. 1978, vol. I, n.º 2, pp. 117-125.
- _____ "Entre a Tradição e a Modernidade: Impressões sobre a Literatura Nigeriana (2.ª parte)". In: *África. Literatura – Arte e Cultura*. Lisboa: África Editora, jan./mar. 1979a, vol. I, n.º 3, pp. 245-385.
- _____ "Entre a Tradição e a Modernidade: Impressões sobre a Literatura Nigeriana (conclusão)". In: *África. Literatura – Arte e Cultura*. Lisboa: África Editora, abr./jun. 1979b, vol. I, n.º 4, pp. 379-385.

- FINNEGAN, Ruth. *Oral Literature in Africa*. Oxford: Oxford University Press, 1998 [1970].
- FLETCHER, Angus. *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1990 [1964].
- FLORES, Angel. "Magical Realism in Spanish American Fiction". In: PARKINSON, Lois; FARIS, Wendy B. *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham; London: Duke University Press, 1995 [1955], pp. 109-117.
- FRASER, Robert. *Ben Okri – Towards the Invisible City*. Devon: Northcote House Publishers, 2002.
- FREUD, Sigmund. "Romances Familiares". In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976 [1908], pp. 239-47.
- GARUBA, Harry. "Ben Okri: Animist Realism and the Famished Genre". *The Guardian*. Lagos: 13 de março de 1993.
- GATES, Henry Louis "A Myth of Origins: Esu-Elegbara and the Signifying Monkey". In: *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1988, pp. 3-43.
- GBADEGESIN, Segun. "Eniyan: The Yoruba Concept of a Person". In: LANG, Peter (ed.). *African Philosophy: Traditional Yoruba Philosophy and Contemporary African Realities*. New York: Peter Lang Publisher, 1991, pp. 27-59.
- GRISWOLD, Wendy. *Bearing Witness. Readers, Writers, and the Novel in Nigeria*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997 [1992].
- HANCOCK, Geoff. "Magic or Realism: The Marvellous in Canadian Fiction". In: HINCHCLIFFE, Peter; JEWINSKI, Ed (ed.). *Magic Realism and Canadian Literature*. Waterloo: University of Waterloo Press, 1986, pp. 30-48.
- HAWLEY, John C. "Ben Okri's Spirit-Child: Abiku Migration and Postmodernity". In: *Research in African Literatures*. Vol. 26, 1995, pp. 30-39.
- HIGGINS, James. "Gabriel García Márquez: *Cien Años de Soledad*". In: SWANSON, Philip (ed.) *Landmarks in Modern Latin American Fiction*. London; New York: Routledge, 1990, pp. 141-160.

- HUNT, Lynn. *The Family Romance of the French Revolution*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1992.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy. The Literature of Subversion*. London; New York: Routledge, 2001 [1981].
- JAMESON, Fredric. "On Magic Realism in Film". In: *Signatures of the Visible*. London; New York: Routledge, 1992 [1986], pp. 128-152.
- JOSHI, Priya. "The Other Modernism, or the Family Romance in English". In: *In Another Country. Colonialism, Culture and the English Novel in India*. New York: Columbia University Press, 2002, pp. 228-62.
- KARADE, Baba Ifa. *The Handbook of Yoruba Religious Concepts*. York Beach: Weiser Books, 1994.
- LAING, B. Kojo. *Search Sweet Country*. London: Piscador, 1987 [1986].
- LEAL, Luis. "Magical Realism in Spanish American Literature". In: PARKINSON, Lois; FARIS, Wendy B. *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham; London: Duke University Press, 1995 [1967], pp. 119-124.
- MADUKA, Chidi. "African Religious Beliefs in Literary Imagination: *Ogbanje* and *Abiku* in Chinua Achebe, J. P. Clark and Wole Soyinka". In: *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 22.1, 1987, pp. 17-30.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cien Años de Soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969 [1967].
- MILLER, Joseph. "Introduction: Listening for the African Past". In: *The African Past Speaks*. Kent: Dawson, 1980, pp. 1-60.
- MOH, Felicia Oka. *Ben Okri – An Introduction to His Early Fiction*. Enugu: Fourth Dimension Publishers, 2001.
- OGDEN, C. K.; RICHARDS, I. A. *O Significado de Significado*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1972 [1923].
- OKARA, Gabriel. *The Voice*. Glasgow: Fontana Paperbacks, 1983 [1964].
- OKPEWHO, Isidore. *Myth in Africa*. London: Cambridge University Press, 1983.
- OKRI, Ben. *The Famished Road*. London: Vintage, 1992 [1991].
- _____ *Incidents at the Shrine*. London: Vintage, 1993 [1986].
- _____ *Songs of Enchantment*. London: Vintage, 1995 [1993].
- _____ *A Way of Being Free*. London: Phoenix, 1998 [1997].

- _____ *Stars of the New Curfew*. London: Vintage, 1999 [1988].
- _____ *Astonishing the Gods*. London: Phoenix, 1999 [1995].
- _____ *Infinite Riches*. London: Vintage, 1999 [1998].
- _____ *Dangerous Love*. London: Phoenix, 2002 [1996].
- PRANDI, Reginaldo. “Exu, de Mensageiro a Diabo”. In: *Revista USP*. São Paulo: Universidade de São Paulo, n.º 50, jun./jul./ago., 2001, pp. 46-63.
- PROPP, Vladimir I. *As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso*. Trad.: Rosemary C. Abílio; Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1946].
- QUAYSON, Ato. “Esoteric Webwork as Nervous System: Reading the Fantastic in Ben Okri’s Writing”. In: GURNAH, Abdulrazak (ed.). *Essays on African Writing 2 – Contemporary Literature*. Oxford; Ibadan: Heinemann Educational Publishers, 1998 [1995].
- _____ *Strategic Transformations in Nigerian Writing*. Oxford: James Currey, 2002 [1997].
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- ROH, Franz. *Realismo Mágico. Post Expresionismo*. Trad.: Fernando Vela. Madrid: Revista de Occidente, 1927 [1925].
- SANTOS, Milton. “O Lugar e o Cotidiano”. In: *A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996, pp. 251-265.
- SLEMON, Stephen. “Magic Realism as Post-Colonial Discourse”. In: *Canadian Literature*. Vol. 116, 1988, pp. 9-23.
- SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. *Do Cá e do Lá. Introdução à Imagologia*. São Paulo: Humanitas, 2004.
- SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. “Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha”. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (org.). *Margens da Cultura*. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 113-133.
- SOYINKA, Wole. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press; Canto, 1990 [1976].
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad.: Maria Ondina Braga. Lisboa: Moraes Editores, 1977 [1973].

- TRIULZI, Alessandro. "African Cities, Historical Memory and Street Buzz". In: CHAMBERS, Iain; CURTI, Lidia. *The Postcolonial Question*. London; New York: Routledge, 1996, pp. 78-91.
- TUTUOLA, Amos. *The Palm-Wine Drinkard*. London; Boston: Faber and Faber Limited, 1980 [1952].
- VÉRGES, Françoise. *Monsters and Revolutionaries. Colonial Family Romance and Métissage*. London; Durham: Duke University Press, 1999.
- WALTER, Roland. *Magical Realism in Contemporary Chicano Fiction*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1993.
- WILLIAMSON, Edwin. "Coming to Terms with Modernity: Magical Realism and the Historical Process in the Novels of Alejo Carpentier". In: KING, John (ed.). *On Modern Latin American Fiction*. New York: The Noonday Press, 1989 [1987], pp. 78-100.
- WILSON, Robert R. "The Metamorphoses of Space: Magic Realism". In: HINCHCLIFFE, Peter; JEWINSKI, Ed (ed.). *Magic Realism and Canadian Literature*. Waterloo: University of Waterloo Press, 1986, pp. 61-74.