

Hibridismo e simultaneidade em *The Famished Road* de Ben Okri

Divanize Carbonieri

Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, Av. Luciano Gualberto, 403, sala 15, 05508-900, São Paulo, São Paulo, Brasil.. E-mail: divacarbo@hotmail.com

RESUMO. Neste artigo, analisa-se o romance *The famished road* (1991) de Ben Okri, um autor nigeriano que vive e publica suas obras na Inglaterra. O objetivo é demonstrar que é uma obra híbrida entre concepções de mundo e formas de narrar diferentes, características de diversas tradições literárias e orais. A análise é baseada nos conceitos de hibridismo, tradução cultural e cosmopolitismo vernáculo de Bhabha (1990 e 2000), além de textos teóricos sobre a cultura iorubá e a literatura africana, como Soyinka (1990), Okpewho (1983) e Quayson (2002), entre outros. Também são apresentadas as especificidades do realismo mágico africano, um modo narrativo que reúne, em si, estratégias e técnicas distintas, com a discussão de autores como Cooper (2004), Slemon (1988) e Walter (1993).

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

ABSTRACT. *Hybridity and simultaneousness in The Famished Road, by Ben Okri.* This article analyzes *The famished road* (1991) by Ben Okri, a Nigerian author who lives and publishes his works in England. Its main goal is to demonstrate that it is a hybrid work among different worldviews and narrative forms, characteristic of diverse literary and oral traditions. The analysis is based on concepts of hybridity, cultural translation and vernacular cosmopolitanism by Bhabha (1990 and 2000), as well as on theoretical texts about Yoruba culture and African literature, such as Soyinka (1990), Okpewho (1983), and Quayson (2002), among others. Specificities of African magical realism, a narrative mode that combines distinct strategies and techniques, are also presented with the discussion of authors, such as Cooper (2004), Slemon (1988), and Walter (1993).

Key words: african literature, hybridity, magical realism, Ben Okri.

Introdução

Podemos dizer que a literatura nigeriana de língua inglesa apresentou, em sua formação, duas correntes principais no campo da prosa de ficção: uma caracterizada pelo modo narrativo prioritariamente realista, inaugurado por *People of the city* (1954) de Cyprian Ekwensi e *Things Fall Apart* (1958) de Chinua Achebe; e a outra marcada pelas experiências não-realistas dos romances iorubas, de Daniel O. Fagunwa e Amos Tutuola¹. Elementos dessas duas tendências podem ser encontrados reunidos e transformados nas obras de diversos escritores posteriores, como Wole Soyinka, que, em seu romance *The interpreters* (1965), combina formas tradicionais de expressão, fazendo um largo uso da mitologia iorubá, com a preocupação de representar a realidade da sociedade nigeriana recém-independente. Mas é Ben Okri quem realiza, a nosso ver, uma amálgama mais complexa entre as duas

vertentes. Na verdade, sua obra se configura como uma orquestração extremamente intrincada de diversas tradições literárias, tanto africanas quanto ocidentais.

Tendo nascido na Nigéria e vivendo, desde os 19 anos, na Inglaterra, onde produziu e publicou praticamente toda a sua obra, Okri parece ser um daqueles cosmopolitas vernáculos, designação usada por Homi K. Bhabha para se referir às pessoas que estão posicionadas entre duas (ou mais) culturas, tendo que estabelecer uma negociação e tradução constantes entre os seus sistemas de valores (Bhabha, 2000). Essa tradução cultural transparece em sua produção ficcional, notadamente na trilogia composta pelos romances *The famished road* (1991), *Songs of enchantment* (1993) e *Infinite riches* (1998), na qual ele tece a história de uma criança-espírito ou abicu², motivo recorrente nas culturas da África ocidental. A retomada de um elemento característico das narrativas orais africanas na construção de romances contemporâneos faz com que essas obras

¹ Fagunwa escreveu seus romances na língua iorubá e não em inglês. Porém, seu livro mais famoso, *Ogboju ode ninu irunmale* (literalmente, um caçador corajoso na floresta dos quatrocentos espíritos), publicado em 1938, foi traduzido para o inglês por Wole Soyinka, em 1968, com o título *Forest of a thousand demons*. Amos Tutuola (1952) publicou *The palm-wine drinkard*.

² A forma utilizada nas obras em inglês é *abiku*. Optamos aqui pela forma aportuguesada "abicu".

funcionem como verdadeiras representações do encontro entre culturas e suas formas de narrar.

De acordo com Bhabha (1990), a tradução cultural é um modo de imitar, mas sempre num sentido de travessura e deslocamento. É uma imitação que não reforça a prioridade de um original, mas que se baseia na possibilidade de simulá-lo, copiá-lo, transferi-lo ou, numa única palavra, transformá-lo. É uma tradução que traz implícita a noção de hibridismo, que Bhabha entende não como a mescla entre duas instâncias culturais, mas como o estabelecimento de um terceiro espaço entre elas, um espaço liminar a partir do qual são produzidas novas significações (Bhabha, 1990). Dessa forma, Okri imita, nesses romances, as tradições ocidentais e africanas que perpassam a sua formação de escritor, mas é uma imitação que causa grande transformação em ambas. O seu processo criativo baseia-se numa intersecção entre estratégias e modos narrativos diferenciados, transformando a obra literária num terceiro espaço. Neste artigo, concentraremos nossa análise no primeiro romance dessa trilogia, *The famished road* (de agora em diante, apenas *TFR*), justamente aquele que, entre os três, apresenta maior complexidade, buscando revelar a qualidade de obra híbrida entre concepções de mundo e modos de representação diferentes.

Um abicu híbrido

As crianças-espírito são temidas em diversas culturas da África ocidental porque se recusam a realizar a trajetória completa da vida do nascimento até a velhice e a morte, morrendo ainda durante a gestação ou nos primeiros anos de vida. Entre os iorubás, uma criança dessa condição é chamada de abicu, que quer dizer “nascido para morrer”. Uma mãe pode ser assaltada inúmeras vezes pelo mesmo abicu, obstinadamente agarrado a esse ciclo vicioso e intermitente de vida. Quando os pais descobrem que têm um filho assim, são realizados diversos rituais para tentar fazê-lo continuar entre os vivos. Na verdade, o abicu está inserido na cosmologia iorubá, que divide a realidade em três esferas: o mundo dos não-nascidos, o dos mortos ou ancestrais e o dos vivos, sendo que os dois primeiros constituem o orum ou outro mundo e o último é designado por aiê. São mundos separados, mas que apresentam espaços de intersecção ou justaposição entre si, possibilitando o trânsito de espíritos e vivos entre eles. Soyinka chega mesmo a falar numa quarta esfera, que seria justamente o contínuo de transição entre as outras instâncias (Soyinka, 1990). Para os vivos, a transição, que é a jornada entre um mundo e outro, ocorre nos extremos da vida – nascimento e

morte – e também durante os rituais.

Por sua indecisão entre os mundos, o abicu ocupa, permanentemente, esse espaço de transição, apresentando uma consciência marcada pela simultaneidade entre os mundos. Dessa forma, tem visão diferenciada dos outros mortais. Em *TFR*, Okri dá voz a Azaro, um abicu que decide permanecer entre os vivos, interrompendo seu ciclo repetitivo de vida e morte. Porém, seus pais jamais realizam o ritual que romperia definitivamente seus laços com o outro mundo, o que significa dizer que sua condição de *in-between* se mantém durante toda a narrativa. Ao colocar o abicu no centro de seu romance, transformando-o em seu narrador-protagonista, Okri precisa dar conta de representar a realidade tal como é vista pelos seus olhos e sentida pela sua consciência. Azaro é alguém que vê espíritos e vivos e transita, sem esforço, de um mundo a outro.

Configurando-se como um verdadeiro terceiro espaço entre os modos de representar e conceber a realidade das culturas africana e ocidental, *TFR* atribui ao abicu novos significados, associando-o a outras crenças e alargando, assim, o seu escopo. Robert Fraser afirma, por exemplo, que Okri alia o fenômeno do abicu à idéia de reencarnação, abordada de maneiras diferentes por várias religiões do mundo (Fraser, 2002). Um exemplo disso pode ser encontrado num trecho de um dos últimos capítulos do romance, no qual Azaro vislumbra as vidas passadas de seu amigo Ade, que também é um abicu:

I saw a murderer in Rome, a poetess in Spain, a falconer among the Aztecs, a whore in Sudan, a priestess in old Kenya, a one-eyed white ship captain who believed in God and wrote beautiful hymns and who made his fortune capturing slaves in the Gold Coast. I even saw a famed samurai warrior in ancient Japan, and a mother of ten in Greece (Okri, 1992, p. 481).

Nesse trecho, o conceito de reencarnação apresenta-se de uma forma diferente daquele previsto pela religião iorubá. Margaret T. Drewal informa que, de acordo com a crença desse grupo étnico, o espírito de um recém-nascido pode vir do lado paterno ou materno da família ou, ainda, diretamente da divindade, sendo, nesse último caso, uma alma “livre” ou recém-criada (Drewal, 1992). A reencarnação de uma pessoa só é possível, então, por meio dos corpos dos seus descendentes. Na passagem acima, são examinadas as vidas do abicu Ade em raças, culturas e países diferentes pelo mundo. O enfoque dado à reencarnação ultrapassa a moldura inicial da cultura iorubá e projeta o abicu na

escala mundial, abarcando, inclusive, uma noção de reencarnação que é atualmente bastante aceita em muitos países ocidentais, sobretudo depois das obras da escritora e ocultista russa Helena P. Blavatsky, uma das fundadoras da Sociedade Teosófica, e do escritor francês Allan Kardec, o sistematizador do Espiritismo³. Assim, o próprio conceito de abicu se transforma num ponto de intersecção entre concepções diferentes a respeito da sobrevivência do espírito e do renascimento, possibilitando que o seu significado seja alargado. Essa é, certamente, mais uma amostra dos processos de hibridismo que conformam a obra.

A nação abicu

Também é estabelecida, no romance, a relação entre a criança abicu e a nação nigeriana pós-colonial. Segundo Celeste Ribeiro de Sousa, a imagologia corresponde ao estudo das imagens de países, criadas e veiculadas pela literatura, sendo que podem se dividir em auto-imagens (imagens que um país faz de si mesmo) ou hetero-imagens (imagens que um país faz de outro) (Sousa, 2004). Na figura do pequeno Azaro, podemos enxergar a auto-imagem da Nigéria. Assim como os abicus não nascem de maneira firme e não se encarnam definitivamente, a Nigéria também tem um início precário. Se Azaro é marcado por uma identidade fragmentada, algo semelhante acontece com a nova nação, fraturada desde o começo pelos enormes antagonismos entre seus grupos étnicos, que vão culminar na guerra civil de 1966 a 1970 (Guerra de Biafra). O tempo da ação do romance é anterior ao conflito, abrangendo alguns anos antes da Independência em 1960, mas Azaro, como bom abicu, tem conhecimento do que está por vir, e esse futuro sombrio está presente em muitos momentos da narrativa. Mas Okri parece propor o abicu como uma auto-imagem da Nigéria não apenas pelo caráter “mal encarnado” e fragmentário do país, mas também porque é um contexto cultural que possibilita o entendimento de uma realidade que inclui tanto o mundo dos vivos como o dos ancestrais ou espíritos, justamente a realidade tal como é vista e experimentada pelo abicu.

A personificação da nação no abicu nada mais é do que uma alegoria. Para Angus Fletcher, os personagens da alegoria sempre geram outros personagens, que giram ao seu redor e reagem com

eles. Assim, o herói alegórico é um gerador de outras personalidades secundárias que são aspectos parciais dele mesmo (Fletcher, 1990). Em *TFR*, inúmeros são os abicus que povoam a narrativa e cada um deles representa um aspecto da nação. Ade é o abicu que quer morrer e voltar ao mundo perfeito dos espíritos. Sua rebeldia cíclica não transforma nada no mundo dos vivos. Dessa forma, Ade parece encarnar aquelas tendências essencialistas que não aceitam a realidade da nação e desejam voltar para um passado africano mítico, de raízes essenciais. Ele também parece representar os desejos tribais de separação e fragmentação que se opõem à unificação nacional. Com a morte de Ade na narrativa, Okri parece estar criticando essas vertentes e defendendo a unidade nacional.

Os terríveis trigêmeos de Madame Koto, a dona do bar e depois bordel da região, são representações dos três grupos étnicos principais da Nigéria: os igbos, os hauçás e os iorubás. Nesse caso, a própria Madame Koto seria a imagem da grande mãe África, que deu origem a esses grupos. Azaro os vê, ainda, no útero, e adivinha sua vida de fúria, cobiça e gula pelo leite da mãe. Ele prevê, nesses fetos, o futuro dessas etnias, depois da Independência, irmãos a guerrear pelos recursos da Nigéria. Por fim, o abicu mais terrível é o velho cego, um aliado dos políticos corruptos do Partido dos Ricos⁴ que utiliza o seu conhecimento de todas as esferas da realidade para dominar as outras pessoas. Tanto Madame Koto quanto o velho cego parecem ser imagens da elite governante nigeriana. Apesar de parecer defender a unificação nacional, 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 num outro tipo de nação ou coletividade, baseado no amor solidário entre os seus diversos grupos, o mesmo amor que Azaro sente pelos vivos e que o faz decidir pela vida. É, certamente, uma nação espiritual em que os vivos aparecem ligados a espíritos ancestrais:

I stood there and a great darkness, peopled with mighty beings, invaded my mind. I saw the invisible beings and marveled that giants still existed in our world. [...] I watched them till their momentous procession disappeared into the horizon of blue darkness. After them, came the shining representatives of our forgotten gods, our transformative ancestors, robed in dazzling clothes of silver and gold [...].

³ Blavatsky é autora de obras como *Ísis sem véu* (1875) e *A doutrina secreta* (1888), em que trata do desenvolvimento das ciências ocultas e da origem da magia, além de discutir a teologia cristã e o pensamento científico ortodoxo. Kardec, por sua vez, escreveu, entre outros, *O livro dos espíritos* (1857) e *O evangelho segundo o espiritismo* (1864), nos quais postula os fundamentos da doutrina espírita.

⁴ Na narrativa, dois são os partidos que disputam a eleição que está por vir e que trará o governo independente para a Nigéria: o Partido dos Ricos e o Partido dos Pobres. Segundo Fraser, essa representação de um cenário político não tem nenhuma semelhança com o país do final da década de 1950, quando os três principais partidos políticos estavam divididos por região e não por critérios econômicos (Fraser, 2002).

Behind the second procession came the representatives of our spirit world, illustrious ancestors with caravans of wisdom, old souls who had been reborn many times in the magical depths of the continent, and who had lived the undiscovered secrets and mysteries of The African Way – The Way of compassion and fire and serenity: [...] The Way that keeps the mind open to the existences beyond our earthly sphere, that keeps the spirit pure and primed to all the rich possibilities of living [...] (Okri, 1995, p. 159-160).

O Modo Africano é a afirmação da cultura africana, construída por aqueles “ancestrais ilustres” que renasceram muitas vezes nas “profundeza mágicas do continente”. Eles trouxeram a sabedoria que está representada pelo conhecimento de que existem outras esferas além da terrestre. E essa seria a principal contribuição da cultura africana para o mundo. Assim, 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. A alegorização pretendida também transcende os limites da nação-Estado no seguinte trecho:

The spirit-child is an unwilling adventurer into the chaos and sunlight, into the dreams of the living and the dead. Things that are not ready, not willing to be born or to become, things for which adequate preparations have not been made [...], they all keep recurring, keep coming back, and in themselves partake of the spirit-child's condition [...].

There are many who are of this condition and do not know it. There are many nations, civilizations, ideas, half-discoveries, revolutions, art forms, experiments, and historical events that are of this condition and do not know it (Okri, 1992, p. 487).

Ocorre aqui um outro alargamento. De auto-imagem, o abicu passa a ser a imagem coletiva, abrangendo pessoas, nações, idéias, revoluções, amores, eventos históricos etc. Numa entrevista, Okri se pergunta se “[n]ão é possível que sejamos todos abicus [...], [já que] não há realmente divisões na vida, apenas um fluxo constante, formando e reformando [...]” (Okri apud Hawley, 1995, p. 36, tradução minha). Isso porque a própria vida apresenta um caráter cíclico e os eventos históricos não se dão num padrão linear, mas se repetem, nunca completamente da mesma forma, mas trazendo sempre algo novo com eles. Portanto, o abicu é aplicado a uma realidade muito mais ampla e ocorre uma nova transformação, a verdadeira ressignificação de seu conceito e escopo iniciais.

O cronotopo da simultaneidade

A história de Azaro também é a de sua pequena família. Ele mora com os pais, numa habitação coletiva de um subúrbio de uma grande cidade africana, que jamais é nomeada na narrativa, mas que, pelo seu caráter monstruoso e caótico, só pode ser mesmo Lagos. Seu pai é um carregador de sacos de sal e cimento na garagem da cidade e sua mãe é uma vendedora ambulante. Mas além dessa origem humilde, o menino também se liga a uma linhagem especial, representada por seu avô paterno, o sacerdote do Deus das Estradas. Os pais de Azaro não compartilham os seus dons, não são capazes de vislumbrar a simultaneidade entre as esferas da realidade. O seu avô, por outro lado, é cego, mas isso é o indício de que ele tem um outro tipo de visão, a visão espiritual do outro mundo. Azaro apresenta, portanto, o olhar híbrido entre os pais e o avô, sendo capaz de enxergar os dois mundos ao mesmo tempo.

A representação do espaço na narrativa adquire importância considerável porque é por ela que a visão diferenciada do narrador se torna clara para o leitor. No trecho abaixo, a relação do personagem com o espaço é dada da seguinte forma:

The baby spirits went to the edge of the clearing where there was a gash in the earth. As I stared into the gash I heard a sharp noise, as of something sundering, and I shut my eyes in horror, and when I opened them I found myself somewhere else. The spirits had disappeared. I began shouting. My voice reverberated in the murky air. After a while I noticed a giant turtle beside me. It lifted up a lazy head, stared at me as if I had disturbed its sleep, and said:

‘Why are you shouting?’

‘I’m lost’.

[...]

‘You are in the under-road’.

‘Where is that?’

‘The stomach of the road’.

[...]

I lay down on the white earth of that land and cried myself to sleep. When I woke up I found myself in a pit from which sand was excavated for the building of the road. I climbed out and fled through the forest (Okri, 1992, p. 16-17).

O estômago da estrada, no qual Azaro cai após olhar para uma fenda na terra, caracteriza-se por ser a configuração de um outro mundo, no qual uma tartaruga gigante fala com o menino. Então, ele dorme e, quando acorda, está num simples buraco na areia, ou seja, de volta ao mundo dos vivos. A passagem de um mundo a outro, dessa forma, é experimentada como a entrada num determinado espaço que é ocupado, num momento, por uma esfera e, no instante seguinte, por outra.

Ato Quayson afirma que, nesse intercâmbio entre os mundos, existe a sugestão de que Azaro e toda a natureza a sua volta estão num espaço em alteração contínua e à mercê de mudanças arbitrárias. Assim, a passagem ocorre, ainda segundo o crítico, independentemente da vontade do personagem, estabelecendo-se a relação caleidoscópica entre o mundo dos vivos e o outro mundo, de acordo com a qual “o mesmo fenômeno assume diferentes acentos e matizes, dependendo de sua localização no eixo realidade-plano esotérico em cada momento” (Quayson, 2002, p. 134, tradução minha). Quayson peca, a nosso ver, por classificar o outro mundo de “esotérico”, uma vez que esse termo se relaciona mais às concepções ocidentais a respeito do sobrenatural e do ocultismo do que às crenças iorubás na interpenetração das esferas. Mas, ele está certo ao comparar a dinâmica entre os mundos com o movimento de um caleidoscópio. Num outro trecho, o narrador também percebe a justaposição entre os mundos e vê espíritos e vivos coexistindo no mesmo espaço:

I watched crowds of people pour into the marketplace. I watched the chaotic movements and the wild exchanges and the load-carriers staggering under sacks. It seemed as if the whole world was there. I saw people of all shapes and sizes, mountainous women with faces of iroko, midgets with faces of stone, reedy women with twins strapped to their backs, thick-set men with bulging shoulder muscles. After a while I felt a sort of vertigo just looking at anything that moved. [...] I shut my eyes and when I opened them again I saw people who walked backwards, a dwarf who got about on two fingers, men upside-down with baskets of fish on their feet, women who had breasts on their backs, babies strapped to their chests, and beautiful children with three arms. [...] That was the first time I realised it wasn't just humans who came to the marketplaces of the world. Spirits and other beings come there too (Okri, 1992, p. 15-16).

O mercado, lugar do cotidiano do personagem e da comunidade, atrai seres humanos, espíritos e outros seres. Ele é ocupado simultaneamente por todas as esferas que compõem a realidade. A simultaneidade entre elas se inscreve, dessa forma, no espaço ficcional. Nos dois trechos analisados, verificamos que o que marca a mudança entre os mundos ou a percepção que o personagem tem deles é o ato de abrir e fechar os olhos (ou dormir e acordar). Nesse pequeno gesto, está guardado, de alguma forma, o sinal que torna possível a passagem de uma esfera a outra. Também, parece estar inscrita nele certa dificuldade do autor em representar a simultaneidade entre o mundo dos espíritos e o dos

vivos. Ele necessita deixar claro para o leitor, por meio desse procedimento, que um mundo se justapõe ao outro. Talvez sinta necessidade disso por estar escrevendo principalmente para um público-leitor ocidental ou internacional⁵. Porém, podemos dizer que esse é mais um exemplo das negociações entre concepções culturais diferentes que constituem essa obra, pois ao mesmo tempo em que está tentando representar algo que é ou pode ser real para a cultura iorubá, Okri enfrenta a dificuldade de expressá-lo para um outro público, com o qual também partilha valores.

Para Mikhail Bakhtin, o cronotopo é a fusão das relações de tempo e espaço na narrativa, apresentando um significado fundamental para o estudo dos gêneros da literatura. Isso porque cada gênero possuiria seu próprio espaço e tempo (Bakhtin, 1990). Em *TFR*, assim como em outros romances africanos contemporâneos, o cronotopo principal parece ser mesmo a grande cidade africana pós-colonial, já bastante ocidentalizada e enfrentando problemas característicos de uma urbanização desorganizada. Mas, na obra de Okri, esse é sobretudo um cronotopo da simultaneidade. Dentro da configuração da grande cidade, outros núcleos estão inseridos, como o subúrbio, onde Azaro mora com os pais, e que funciona como um remanescente da formação da aldeia, o bar de Madame Koto, localizado na borda da floresta, e a floresta propriamente dita.

Cada um desses espaços tem o seu próprio tempo. A aldeia é uma organização espacial do passado africano, presente também em romances inaugurais, como o já mencionado *Things Fall Apart*, no qual Achebe toma uma pequena aldeia igbo como paradigma para a África antes e depois da chegada dos europeus ao continente. No subúrbio em que vive a família de Azaro, existem ecos dessa configuração anterior. Já a floresta se estabelece como o espaço africano por excelência, fervilhando de espíritos e outros seres e funcionando, assim, como uma espécie de reservatório da cultura ancestral. É um espaço em que se inscreve o tempo imemorial dessa cultura, juntamente com o rio, que dá origem à estrada faminta. Também é o local primordial dos antigos ritos de iniciação e das narrativas orais. Na borda dessa floresta, o bar de Madame Koto se apresenta, por sua vez, como um espaço liminar em que a movimentação de Azaro entre os mundos se intensifica ainda mais e em que

⁵ Isso não significa, evidentemente, que as obras de Okri não sejam lidas na Nigéria, por leitores nativos. Certamente, existe no país porcentagem significativa de pessoas capazes de ler em inglês, mas acreditamos que o foco principal do autor é a audiência internacional em que suas obras circulam mais facilmente e em maior número do que em seu local de origem (Carbonieri, 2006).

se pode enxergar, assim como acontece com o mercado, um microcosmo da simultaneidade. Atravessando todos esses lugares, Azaro realiza a sua transição pelos mundos da cultura iorubá, mas também pelos espaços de todas essas tradições literárias e orais.

Estratégias narrativas

TFR organiza-se de acordo com uma estrutura paratática. É Quayson quem assinala a ausência de índices temporais precisos e de *flashbacks* ou anacronias nesse romance, o que cria, na narrativa, a sensação de um movimento contínuo para a frente (Quayson, 2002). Esse movimento recebe o nome de paratático porque se assemelha ao fenômeno gramatical da parataxe, em que as frases se justapõem numa sequência sem conjunções coordenativas entre elas. Além disso, praticamente cada capítulo do romance apresenta um episódio da vida de Azaro, com começo, meio e fim em si mesmo, apresentando, como principal elemento de ligação entre eles, a narração de Azaro.

Podemos ver, no movimento paratático e na organização episódica do romance, ecos das narrativas orais africanas que perpassam a obra. Em seu estudo sobre a importância das narrativas orais para a reconstrução da história, Joseph Miller afirma que os episódios que estruturam essas narrativas se organizam em torno de clichês que servem como recursos mnemônicos para quem as está contando. Dessa forma, o clichê é uma estrutura que se repete no corpo da narrativa (ou no conjunto de narrativas orais de uma determinada cultura), 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, 1980).

Em *TFR*, a trama toda gira em torno de um clichê narrativo que se repete inúmeras vezes, a saber, o motivo da morte ou quase morte do abicu e o seu retorno à vida. Azaro chega perto da morte diversas vezes, mas “ressuscita” em todas elas. Embora todas essas cenas sigam um esquema bastante semelhante, cada uma delas traz consigo alguma novidade. Na primeira delas, por exemplo, o próprio nome do personagem é alterado:

I was ill afterwards and spent most of the time in the other world trying to reason with my spirit companions, trying to get them to leave me alone. What I didn't know was that the longer they kept me there, the more certain they were making my death. It was only much later, when I tried to get back into my body and couldn't, that I realized they had

managed to shut me out of my life. I cried for a long time into the silver void till our great king interceded for me and reopened the gates of my body.

When I woke up I found myself in a coffin. My parents had given me up for dead. [...] Because of my miraculous recovery they named me a second time [...] They named Lazaro. But as I became the subject of much jest, and as many were uneasy with the connection between Lazaro and Lazarus, Mum shortened my name to Azaro (Okri, 1992, p. 8).

Nessa cena, surge um padrão a ser repetido no decorrer da trama: 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 Lázaro⁶ e também – ainda que de forma indireta – à do próprio Cristo. A ressurreição é vista como um 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, e os modos pelos quais ele consegue se salvar também variam. A repetição do tema, com as modificações que ele vai apresentando, faz com que se crie a idéia de que a narrativa se desenvolve numa espécie de espiral que nunca chega a um clímax ou a uma conclusão.

Além da repetição do tema narrativo acima exposto, a construção de *TFR* também é alterada pela inserção do que se poderia chamar narrativas mitológicas. E a definição de mito que vai nos interessar é aquela dada por Isidore Okpewho:

[O mito 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, p. 69, tradução minha).

Okri insere, em *TFR*, narrativas mitológicas inteiras, na voz de alguns personagens, sobretudo, a mãe e o pai de Azaro, porém o mais importante é que ele permite que a própria estrutura de seu romance seja modificada pelas características das

⁶ Personagem bíblica ressuscitada por Cristo (ver Almeida, 1995, capítulo 11).

narrativas orais. O jogo criativo da imaginação, mencionado por Okpewho, está presente, por exemplo, na seguinte história contada pela mãe de Azaro:

‘One day I was selling my provisions. [...] Then I came to a crossroad. I saw a tortoise crawling out of the bushes and crossing the road and I was about to pick it up when it spoke to me’ [...].

‘On another day I was hawking things in the city when a white man came to me. He had on the blue sunglasses. [...] The sun and the dust made my eyes red. The white man said: ‘If you tell me how to get out of Africa I will give you my sunglasses’ [...].

‘I said, ‘There are many roads into Africa but only one road leads out’. He said: ‘What road?’ I said: ‘First tell me what the tortoise told me’. [...] Then he told me his story. He had been here for ten years. [...] Then all the Independence trouble started and for three years he tried to leave but kept failing. [...] Then a bus went past slowly. It had a motto written on its side. The white man laughed at the motto and read it out and I said that’s what the tortoise told me. ‘What?’ he asked. ‘All things are linked’, I said. [...] Then he gave me the blue sunglasses and before he left he said: ‘The only way to get out of Africa is to get Africa out of you’ [...].

‘On another day I was selling fish in the market. A strange Yoruba man came to me and bought all my fishes. When his hands touched them they all came alive and began to twist in my basin. [...] ‘Don’t you remember me?’ he asked. [...] ‘I gave you the blue sunglasses’, he said. [...] His face and his nose and everything was exactly the same except that now he was a Yoruba man with fine marks on his face. [...] Then he told me his story. ‘When I left you’, he began, ‘I became feverish in the head and later in a fit of fury over a small thing I killed my African servant. They arrested me. [...] Then they released me because I was a white man. Then I began to wander about the city naked. Everyone stared at me. They were shocked to see a mad white man in Africa. [...] Then one day my head cleared. Five hundred years had gone past. The only way to get out of Africa was to become an African. [...] I got a plane and arrived in England. [...] Then before I turned seventy I had a heart attack and died. [...] Time passed. I was born. I became a businessman. And I came to the market today to buy some eels and I saw you’. I said: ‘But I only met you two weeks ago’. ‘Time is not what you think it is’, he said smiling (Okri, 1992, p. 482-4).

Essa história parece funcionar como um paradigma para o modo como as narrativas orais alteram a estrutura do romance como um todo, em *TFR*. Ela é um microcosmo, que apresenta 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. A mata ou floresta é, como vimos, o espaço privilegiado da experiência, representando, por exemplo, a porta de entrada para o mundo dos espíritos ou ancestrais no romance. 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 *slogan* pronunciado pela tartaruga e visto pelo homem na lateral do ônibus também parece indicar a justaposição das diversas concepções e tradições nas quais se baseia o autor. Assim como o homem branco e o homem iorubá são, na verdade, a mesma pessoa, não haveria, em *TFR*, a 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 abicu, 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 –, entretanto 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 transforma-se mais uma vez e está pronto para voltar à Inglaterra, sua terra natal, onde tem uma vida plena até os 60 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 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 realismo mágico africano

Considerando o caráter híbrido de *TFR*, a crítica sul-africana Brenda Cooper afirma que essa obra faz parte da estética do realismo mágico. Ela declara 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. [...]

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, p. 32, tradução minha).

Cooper vê o realismo mágico como um híbrido entre elementos que parecem paradoxais, e isso parece se aplicar perfeitamente a *TFR*. Vimos que o abicu é exatamente um *in-between* entre a vida e a morte e entre os mundos da cultura iorubá. Além disso, no romance de Okri, ele também é colocado entre concepções diferentes a respeito do renascimento do espírito. A sua visão, marcada pela simultaneidade entre as esferas da realidade, altera forçosamente a estrutura da narrativa. Faz-se necessário um novo realismo que inclua as “muitas dimensões da vida”, que represente essa realidade múltipla e complexa.

Alguns estudiosos brasileiros criticaram a pertinência do nome realismo mágico e ligam a palavra realismo a outros adjetivos. Irlemar Chiampi, por exemplo, prefere o termo realismo maravilhoso. Para ela, o maravilhoso é um conceito com uma grande história na tradição literária européia, legitimado, na América, pelo deslumbramento do conquistador, que, ao ingressar no Novo Mundo, aplicou à sua natureza o atributo de maravilhoso. Além disso, para essa autora, o mágico é um termo

emprestado de outra área do conhecimento (a antropologia, que estuda a magia de outros povos), não devendo ser relacionado à literatura. Ainda de acordo com a sua visão, o maravilhoso pode ser definido como a intervenção na ação narrativa de seres sobrenaturais, divinos ou legendários, como deuses, anjos, demônios, gênios ou fadas. A magia, por sua vez, pode ser compreendida como a arte ou saber humano capaz de dominar os seres ou forças da natureza para produzir determinados efeitos na realidade (Chiampi, 1980). Selma Calasans Rodrigues também considera que o termo realismo mágico não é adequado para os estudos literários. A magia, para Rodrigues, seria a forma de interferir na realidade por atos e palavras e com a ajuda de espíritos, gênios ou demônios. A literatura, segundo ela, pode utilizar a “causalidade mágica”, ou seja, a causalidade que se opõe à explicação lógica, científica, mas não é, em si mesma, mágica. No lugar de mágico e mesmo de 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 (Rodrigues, 1988).

Essas definições de maravilhoso e fantástico, apesar de acuradas, 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, anjos, demônios ou gênios na ação narrativa. Na verdade, a própria realidade é vista como 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 narrativo capaz de retratar essa mesma realidade na literatura.

Roland Walter, baseando-se em estudos anteriores de Miguel Angel Asturias, Günter Lorenz e Dieter Janik⁷, afirma que os povos da América

⁷ Miguel Ángel Asturias, escritor e diplomata guatemalteco, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 1967, autor de romances como *El señor presidente* (1946) e ensaios como *Latinoamérica y otros ensaios* (1968) e *América, fábula de fábulas* (1972); Günter Lorenz, crítico literário e tradutor alemão, autor, entre

Latina percebem a realidade como mágica. A realidade seria percebida como produto tanto do que é visível e tangível como também de outras instâncias e dimensões. Dessa forma, o mágico estaria tanto nas coisas como nos seres humanos que as percebem (Walter, 1993). Isso equivale a afirmar que a literatura do realismo mágico não apresenta apenas mundos e seres imaginários, sem quaisquer relações com a realidade, embora também possa fazê-lo, mas registra, principalmente, um modo de perceber e retratar a realidade característico de um determinado contexto cultural. A obra literária não é mais vista como um universo fechado de leis intrínsecas ao qual não interessam as questões a respeito da percepção, da natureza e mesmo da construção da realidade. Ao contrário, ela é entendida como meio que apresenta intensas relações com a cultura da sociedade em que é produzida.

O realismo mágico não é, contudo, um fenômeno exclusivo da América Latina. Stephen Slemon, por exemplo, o situa no contexto das culturas pós-coloniais como um tipo de discurso literário distinto. Para ele, o realismo mágico parece estar ligado à percepção de se viver nas margens da cultura ocidental hegemônica, apresentando uma idéia de resistência cultural ao centro imperial e aos seus sistemas totalizantes. Ele também afirma que o locus 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 (Slemon, 1988). 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, p. 10-11, tradução minha).

A formulação de Slemon é importante, não porque ele vê o realismo mágico como um oxímoro entre os códigos do realismo e da fantasia, mas porque percebe que nenhum dos modos conflitantes que o compõem jamais se subordina ao outro de maneira definitiva. É o mesmo que dizer que o texto do realismo mágico apresenta fissuras e contradições nas fronteiras entre um modo literário e outro. 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.

No terceiro espaço ocupado pelo romance *TFR*, ocorre 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, fadas e sibilas que Azaro vê no mundo dos espíritos 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 modo narrativo do realismo mágico, mas não de forma exclusiva. Ao lado desses seres maravilhosos, também estão representados, em *TFR*, espíritos e abicus. 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.

Considerações finais

A força de *TFR* está, a nosso ver, justamente na narração do abicu, que revela sua visão e experiência diferenciada da realidade. Grande parte da ação do romance corresponde às andanças de Azaro pelos caminhos do mundo ou dos mundos. Porém, o foco da narrativa não se mantém até o final sobre ele, passando para Black Tyger, o pai do menino, que se posiciona como o único opositor do Partido dos Ricos, na área em que vive a família. Existe, então, a troca de papéis, com Black Tyger assumindo praticamente a posição de protagonista e Azaro, a de um mero observador das ações políticas do pai. Entendemos que essa troca é, infelizmente, problemática para o desenvolvimento da ação. Se o objetivo do romance é reafirmar a sabedoria da cultura africana, em seu entendimento de uma realidade múltipla, por que não permitir que o abicu domine toda a narrativa do começo ao fim? Por que enfatizar um outro personagem dado a rompantes de revolucionário, que nunca se traduzem numa resistência política efetiva? Por que não insistir

outros, de *Diálogo com a América Latina* (1973); Dieter Janik, estudioso alemão da literatura latino-americana, autor, entre outros, de *Magische Wirklichkeitsauffassung im hispanoamerikanischen Roman des 20* (1976) e coordenador de *La literatura en la formación de los estados hispanoamericanos (1800-1860)* (1998).

numa transformação possibilitada por essa nova compreensão da realidade, com tudo o que isso tem de estético e mesmo de político? São esses os últimos questionamentos que fazemos a respeito desse romance tão complexo.

Referências

- ACHEBE, C. *Things Fall Apart*. New York: Anchor Books, 1958.
- ALMEIDA, J.F. *A Bíblia Sagrada*. Evangelho segundo São João. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995. Cap. 11
- BAKHTIN, M. Formas de tempo e cronotopo no romance. In: BAKHTIN, M. (Ed.). *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. Tradução de Jacó Guinsbur. São Paulo: Hucitec, 1990. p. 211-362.
- BHABHA, H. The third space. In: RUTHERFORD, J. (Ed.). *Identity, community, difference*. Londres: Lawrence and Wishart, 1990. p. 207-21.
- BHABHA, H. The vernacular cosmopolitan. In: DENNIS, F.; KHAN, N. (Org.). *Voices of the crossing*: the impact of Britain on writers from Asia, the Caribbean, and Africa. Londres: Serpent's Tail, 2000. p. 133-142.
- CARBONIERI, D. *Hibridismo e simultaneidade no romance 'The famished road' de Ben Okri*. 2006. Dissertação (Mestrado)–Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- CHIAMPÌ, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- COOPER, B. *Magical realism in West African fiction*: seeing with a third eye. Londres: Routledge, 2004.
- DREWAL, M. *Yoruba ritual*: performers, play, agency. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- EKWENSI, C. *People of the city*. Londres: Heinemann, 1954.
- FAGUNWA, D. *Forest of a thousand daemons*. Trad.: Wole Soyinka. Nova Iorque: [s.n.], 1968.
- FLETCHER, A. *Allegory*: the theory of a symbolic mode. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- FRASER, R. *Ben Okri*: towards the invisible city. Devon: Northcote House Publishers, 2002.
- HAWLEY, J. Ben Okri's spirit-child: *abiku* migration and postmodernity. *Res. Afr. Lit.*, Indiana, v. 1, n. 26, p. 30-39, 1995.
- MILLER, J. Introduction: listening for the African past. In: MILLER, J. (Ed.). *The African past speaks*. Kent: Dawson, 1980. p. 1-60.
- OKPEWHO, I. *Myth in Africa*. Londres: Cambridge University Press, 1983.
- OKRI, B. *The famished road*. Londres: Vintage, 1992.
- OKRI, B. *Songs of enchantment*. Londres: Vintage, 1995.
- OKRI, B. *Infinite riches*. Londres: Vintage, 1999.
- QUAYSON, A. *Strategic transformations in Nigerian writing*. Oxford: James Currey, 2002.
- RODRIGUES, S. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- SLEMON, S. Magic realism as post-colonial discourse. *Canadian literature*, Vancouver, v. 116, p. 9-23, 1988.
- SOUSA, C. *Do cá e do lá*: introdução à imagologia. São Paulo: Humanitas, 2004.
- SOYINKA, W. *Myth, literature and the African world*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- SOYINKA, W. *The interpreters*. Londres: Fontana Collins, 1965.
- TUTUOLA, A. *The palm-wine drinkard*. Londres: Faber and Faber, 1952.
- WALTER, R. *Magical realism in contemporary Chicano fiction*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1993.

Received on July 11, 2007.

Accepted on October 16, 2007.