

A HISTÓRIA COMPARTILHADA NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: *PARADISE*, DE TONI MORRISON, E *ROSA MARIA EGIPCÍACA DA VERA CRUZ*, DE HELOÍSA MARANHÃO

Marcela de Araujo Pinto*

Resumo

Este artigo objetiva analisar de modo comparativo os romances *Paradise*, da autora norte-americana Toni Morrison (1999), e *Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz*, da autora brasileira Heloisa Maranhão (1997), como leituras da humanidade em movimento. Os dois romances revisam o conceito histórico de nação ao focalizarem personagens híbridas, que empreendem jornadas em busca de um lugar para morar, em espaços inconstantes e escopos temporais seculares. Da análise entre essas duas narrativas delineia-se a ideia de “história compartilhada” nas metáforas elaboradas pela linguagem; na narrativa que constrói subversões de tempo cronológico e espaço fixo; na problemática da referência da linguagem ao “passado histórico”; e em processos de hibridação transformativos do campo do imaginário da sociedade contemporânea.

Palavras-chave

Heloisa Maranhão; História; Literatura; *Paraíso*; *Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz*; Toni Morrison.

Abstract

This essay aims at developing a comparative analysis of Toni Morrison's *Paradise* (1999) and Heloisa Maranhão's *Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz* (1997) based on the idea that both novels present ways of understanding humanity in its contemporary characteristic of worldwide movements. Those novels revise the concept of national formation as a developing historical process by focusing on hybrid characters searching for a place to live throughout inconstant spaces and wide timespans. Based on those two narratives it is possible to delineate the idea of “shared history” through metaphors, subverted chronotopes, problematic references to a real past, and hybridity processes between realms of knowledge that transform social imaginary.

Keywords

Heloisa Maranhão; History; *Paradise*; Literature; *Rosa Maria Egipcíaca da Vera Cruz*; Toni Morrison.

* Mestre e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/São José do Rio Preto – São José do Rio Preto – SP – Brasil. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP. E-mail: marcela@dmj.com.br

Introdução

Este texto visa analisar de modo comparativo os romances *Paradise*, da autora norte-americana Toni Morrison (1999), e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, da autora brasileira Heloisa Maranhão (1997), como leituras da humanidade em movimento. Ambos os romances elaboram relações entre literatura e história dentro de um discurso da pós-modernidade⁹² sobre o papel essencial da representação na construção cultural das sociedades. O questionamento a respeito da formação do conhecimento histórico pertence ao quadro teórico de debates sobre a pós-modernidade, no qual as organizações sociais, as instituições, os campos do conhecimento são pensados como representações narrativas. Assim, o problema da representação, que aproxima a história e a ficção, amplia-se à organização cultural e social.

Os dois romances revisam o conceito histórico de nação ao focalizarem personagens híbridas, que empreendem jornadas em busca de um lugar para morar, em espaços inconstantes e escopos temporais seculares. Embora engendrem uma mesma categoria de revisão histórica, os textos elaboram-na de maneira diversa. *Paradise* apresenta, em um mosaico de pontos de vista de várias personagens, um grupo de afro-americanos, na década de 1970, vivendo em cidade exclusivamente composta por negros, em Oklahoma, esforçando-se por manter padrões de convivência social que eles sentem ameaçados por um grupo de mulheres habitantes das proximidades da cidade. Em *Rosa Maria ...*, a vida de uma figura histórica brasileira do século XVIII coloca-se em relação direta com a de uma personagem-escritora, quando esta, no século XX, desenvolve um texto literário para narrar a vida da (ex)escrava e (quase) santa Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz. Da análise entre essas duas narrativas delinea-se a ideia de “história compartilhada” – expressão utilizada por Toni Morrison em uma entrevista citada por Ashraf Rushdy em “Daughters Signifyin(g) History” (1999). Morrison declarou o seguinte nesta entrevista: “as raízes são menos uma questão geográfica do que um sentimento de história compartilhada; estão menos relacionadas com um lugar do que com o interior das pessoas” (MORRISON *apud* RUSHDY, 1999, p. 45). A referida expressão sugere uma ideia que este artigo busca desenvolver em relação à leitura de obras literárias da humanidade em movimento.

A história compartilhada avulta na literatura: nas metáforas elaboradas pela linguagem; na narrativa que constrói subversões de tempo cronológico e espaço fixo nos cronotopos; na problemática da referência da linguagem ao “passado histórico” e ao “real” como discussão filosófica; em processos de hibridação transformativos do campo do imaginário da sociedade contemporânea. A metaforicidade da história compartilhada cria imagens cronotópicas subvertidas para representar o interior das pessoas. O cronotopo romanesco da estrada, apresentado por Mikhail Bakhtin (2002), é subvertido nos dois romances analisados, alterando a representação de tempo e espaço. No Ocidente, o espaço tem o seu conceito usado em paralelo ao conceito de tempo, ambos, como Lucia Santaella (2007) assinala, sob o paradigma comum do *continuum* linear matemático. Dessa relação do espaço com o tempo, Aristóteles afirmava, segundo Santaella, que precisaria haver um paradigma comum que permitisse a

⁹² O termo “pós-modernidade” é, aqui, utilizado para designar um período histórico de mudanças sociais, culturais, econômicas e políticas ocorridas após a Segunda Guerra Mundial; a palavra “pós-modernismo” é empregada para assinalar a produção artística desse período; e os termos “pós-moderno(s)” e “pós-moderna(s)” são usados como adjetivos do que se refere tanto à “pós-modernidade” quanto ao “pós-modernismo” (definições baseadas em ANDERSON, 1999; FERNANDES, 2009).

percepção de movimento. Para Aristóteles, sem o movimento não haveria alma, consciência ou intuição. O movimento é, também para Aristóteles, de acordo com Paul Ricoeur (2005), a ação da metáfora de transposição de termos estranhos. Dessa ação decorre, ainda, a aproximação de sentidos distantes. Essa aproximação possibilita a formação dos processos de hibridação.

O romance histórico contemporâneo

Para a escritora norte-americana Toni Morrison, vencedora do Nobel de Literatura em 1993, a humanidade, no mundo contemporâneo, se define pelo movimento: “o assombroso acontecimento definidor do mundo moderno é o movimento em massa de populações raciais, começando com a maior transferência forçada de pessoas na história do mundo: a escravidão” (MORRISON, 1998a, p. 10)⁹³. O mundo globalizado, de intensas migrações, demarca a carência de diretrizes para uma identidade fixa e precisa. De acordo com Morrison, “a ansiedade por pertencimento está cravada nas metáforas centrais do discurso da globalidade, do transnacionalismo, do nacionalismo, da ruptura de federações, do reescalonamento de alianças e das ficções de soberania” (MORRISON, 1998a, p. 10)⁹⁴. Essas figurações são, para Morrison, “cenários imaginários, nunca paisagens internas” (MORRISON, 1998a, p. 10)⁹⁵.

A literatura do mundo em movimento está também em movimento, acompanhando as transformações identitárias, mas possibilitando a elaboração de metáforas de pertencimento em subjetivas paisagens internas, divergentes de cenários externos. Considerando as relações entre dois romances históricos contemporâneos, *Paradise*, de Toni Morrison (1999), e *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz*, da brasileira Heloisa Maranhão (1997), é possível delinear a subjetividade interior na “história compartilhada”. Linda Hutcheon (1988; 1993) classificou o romance histórico contemporâneo como “metaficção historiográfica”. Segundo Hutcheon, as discussões possibilitadas pela metaficção historiográfica colocam em xeque o processo de formação do conhecimento acerca dos eventos passados. Esse debate colabora para a reflexão sobre as raízes da civilização ocidental e arma os leitores, capacitando-os para compreender e enfrentar o presente, ao forçá-los a pensar sobre como os acontecimentos do passado foram registrados e narrados pela história oficial totalizadora. Ao demandar esses questionamentos de seus leitores, a metaficção historiográfica enseja, a partir do campo das artes, o estímulo ao pensamento crítico, apresentando uma nova visão da realidade, necessária ao Ocidente.

Hutcheon reflete sobre a inevitabilidade do uso das representações que constroem o conhecimento sobre a realidade, produzida e sustentada por representações. Pode-se, entretanto, duvidar do caráter “natural” das representações e procurar meios de conscientização sobre como elas legitimam e privilegiam tipos específicos de conhecimento, determinados por circunstâncias políticas. A metaficção historiográfica propõe-se a ser um desses meios de conscientização, questionando as limitações impostas pela forma convencional de representação histórica. Assim, Hutcheon explica que:

⁹³ No original: “The overweening, defining event of the modern world is the mass movement of raced populations, beginning with the largest forced transfer of people in the history of the world: slavery” (MORRISON, 1998a, p. 10).

⁹⁴ No original: “The anxiety of belonging is entombed within the central metaphors in the discourse of globalism, transnationalism, nationalism, the break-up of federations, the rescheduling of alliances, and the fictions of sovereignty” (MORRISON, 1998a, p. 10).

⁹⁵ No original: “imaginary landscape, never inscape” (MORRISON, 1998a, p. 10).

Autoconscientemente, a metaficção historiográfica nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo. E, em termos mais básicos, só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente. (HUTCHEON, 1991, p. 131).

Ao explorar a narratividade do discurso histórico, a metaficção historiográfica justapõe representações alternativas ao conhecimento sobre o passado originado a partir de arquivos oficiais, documentos, testemunhos autorizados. Conforme assinala Hutcheon, “o passado existiu independentemente de nossa capacidade para conhecê-lo. A metaficção historiográfica aceita essa visão filosófica realista do passado e a confronta com uma anti-realista que sugere a existência do passado *para nós – agora* – apenas como traços pertencentes ao presente” (HUTCHEON, 1993, p. 73, grifos da autora)⁹⁶.

A ficção caracterizada por Hutcheon como pós-moderna não objetiva estabelecer e cimentar acontecimentos, em uma versão acabada dos eventos que instituiria um referente fixo real como passado. Seu intuito é a criação de e o estímulo a questionamentos sobre o processo de construção do conhecimento sobre os fatos. Hutcheon afirma: “[a] ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p. 147). A metaficção historiográfica é capaz de preparar seus leitores para compreender melhor o presente, ao revelar-lhes os processos de constituição do conhecimento histórico mantidos pela história oficial.

A história oficial totalizadora perpetua os valores de coerência, integridade, completude e *closure*⁹⁷ que impõem uma organização não-natural para a realidade. O entendimento da construção cultural do passado possibilita a conscientização em relação à elaboração da cultura na sociedade atual. Linda Hutcheon aponta a preocupação da literatura pós-moderna em formular essas questões, pois demanda “de seus leitores o questionamento acerca do processo pelo qual representamos nós mesmos e nosso mundo para nós e a conscientização dos meios pelos quais *formulamos* sentido e *construímos* uma ordem a partir das experiências em nossa cultura em particular” (HUTCHEON, 1993, p. 53, grifos da autora)⁹⁸.

Perry Anderson também relaciona a literatura pós-moderna ao romance histórico contemporâneo, que, segundo ele, surgiu

cerca de trinta anos após a Segunda Guerra. Foi quando a cena mudou abruptamente, em uma das mais impressionantes transformações na história da literatura. Hoje, o romance histórico se difundiu como nunca nos âmbitos superiores da ficção, mais mesmo que no auge de seu período clássico nos inícios do século XIX. Essa ressurreição foi também, é claro, uma mutação. As

⁹⁶ No original: “The past did exist – independently of our capacity to know it. Historiographic metafiction accepts this philosophically realist view of the past and then proceeds to confront it with an anti-realist one that suggests that, however true that independence may be, nevertheless the past exists **for us – now** – only as traces on and in the present” (HUTCHEON, 1993, p.73 – grifos da autora).

⁹⁷ O termo “closure” refere-se à estrutura do texto literário que determina um ponto final, um ponto de chegada almejado ou esperado desde o princípio, por meio de relações lógicas causais apresentadas ao leitor. O desfecho do texto é antecipado e esperado pelo leitor, em razão das marcas textuais anteriores que o orientam a chegar em uma conclusão lógica final. Esta definição baseia-se em WHITE (1987).

⁹⁸ No original: “asks its readers to question the process by which we represent ourselves and our world to ourselves and to become aware of the means by which we **make** sense of and **construct** order out of experience in our particular culture” (HUTCHEON, 1993, p.53 – grifos da autora).

novas formas anunciam a chegada do pós-modernismo. (ANDERSON, 2007, p. 216).

Paradise e Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz fazem parte do conjunto dessas novas formas de romance histórico. Ao analisá-los comparativamente, a noção de história compartilhada esboça-se na literatura, criando imagens para a seguinte conceptualização de “raízes” feita por Morrison em uma entrevista: “as raízes são menos uma questão geográfica do que um sentimento de história compartilhada; estão menos relacionadas com um lugar do que com o interior das pessoas” (MORRISON *apud* RUSHDY, 1999, p. 45)⁹⁹. A história compartilhada existe, pois, nas metáforas elaboradas na linguagem, nos cronotopos da narrativa (que são subversões de cronotopos tradicionais), na problemática da referência ao passado histórico e, por fim, nos processos de hibridação que transformam o campo do imaginário da sociedade.

Configurações de espaço

Sendo metaficcões historiográficas, os romances aqui analisados revisam o conceito histórico tradicional de nação ao focalizar personagens híbridas que empreendem jornadas em busca de um lugar para morar, movimentando-se em espaços inconstantes e escopos temporais seculares. Em *Paradise*, a busca é realizada tanto por grupos de personagens quanto por personagens solitárias. Um grupo é formado por famílias de ex-escravos que, no fim do século XIX (durante a Corrida por Terras em Oklahoma, em 1889), fundam sua própria cidade depois de terem sido recusados em outras cidades. Um segundo grupo é formado pelos descendentes dessas famílias, que, descontentes, montam uma nova cidade, Ruby. As personagens solitárias são, sempre, moças com vidas terrivelmente tristes, que saem pelas estradas dos Estados Unidos e acabam sendo acolhidas em uma mansão chamada de Convento, que fica próxima à Ruby, na década de 1970. Em *Rosa Maria...*, a busca por um lar é empreendida principalmente pela personagem Rosa Maria, que caminha de Pernambuco até Minas Gerais para herdar uma casa e uma mina de ouro (nos séculos XVII e XVIII). Rosa era a escrava favorita do senhor de engenho, por ser, também, sua amante. Ao morrer, o senhor a alforria e deixa-lhe a mina como herança. Possuindo uma acentuada espiritualidade, Rosa se beneficia do auxílio de uma deusa africana enquanto mora na fazenda. Durante sua caminhada até Minas Gerais, passa a ter visões místicas católicas.

Em *Paradise*, a cidade de Ruby foi fundada, por volta de 1950, por um grupo de afro-americanos desejosos de repetir o feito de seus ancestrais, fundadores da cidade de Haven. Ao retornarem da segunda guerra mundial, alguns dos habitantes de Haven consideraram necessário estabelecer uma nova cidade para preservar os ideais originários dos *Old Fathers*, que viveram sob o regime escravocrata e, uma vez livres, precisaram constituir a própria cidade para terem onde morar. Há uma tensão entre a cidade de Ruby e o Convento, que fica ao norte e já existia muito antes da chegada dos *New Fathers* com suas famílias. Ele foi refúgio de um bandido, depois escola católica para garotas indígenas, mas, no presente da narrativa, é apenas uma casa compartilhada por cinco moças. Eis uma das descrições do lugar:

⁹⁹ No original: “roots are less a matter of geography than sense of shared history; less to do with place than with inner space” (MORRISON *apud* RUSHDY, 1999, p. 45).

antes de ser um Convento aquela casa foi o capricho de um bandido. Uma mansão cujos pisos de mármore, rosados e claros, terminam em soalhos de teca. Cujas janelas de mica guardam a luz de outros tempos e iluminam paredes que foram despidas e caiadas cinquenta anos atrás. Os metais enfeitados do banheiro, repulsivos às freiras, foram trocados por boas torneiras simples, mas as banheiras e pias principescas, que custaria muito caro remover, permanecem, friamente corruptas. Todas as alegrias do bandido que podiam ser demolidas o foram, principalmente na sala de jantar, transformada pelas freiras em sala de aula, onde caladas meninas da tribo arapaho se sentaram um dia, aprendendo a esquecer. (MORRISON, 1998b, p. 12)¹⁰⁰.

Essa pequena descrição do Convento mostra a formulação de um espaço inconstante. A transição suave entre os pisos de mármore e os soalhos acontece também na transição do tempo. A luz de “outros tempos”, na janela, passa a ser a marca de passagem do tempo, a passagem de cinquenta anos. Essa marca não está na iluminação, está nas mudanças na pintura da parede. Entretanto, a iluminação modela essas mudanças, que são, também, transições. Assim como há uma transição entre os pisos, há uma transição de tempo, uma transição de mudanças na parede e uma transição de objetos decorativos. A relação de transição também se realiza entre os objetos decorativos que foram substituídos e os que permaneceram, guardando a marca da passagem do tempo. A permanência e coexistência das marcas da passagem do tempo são ações realizadas por objetos: “janelas de mica guardam a luz e iluminam”; “pisos de mármore terminam”; “banheiras e pias principescas permanecem, friamente corruptas”. Enquanto os objetos desempenham atuações e interagem entre si, as garotas indígenas têm de ficar paradas. Nessa descrição, tudo na mansão resiste a ser apagado ou esquecido. Entretanto, espera-se das garotas que elas esqueçam todo o seu passado e as suas origens, substituindo-os pelos ensinamentos religiosos das freiras. As metáforas das marcas coexistentes da passagem do tempo na mansão estão desniveladas em relação aos objetivos de ensinamentos da instituição. Esse desnivelamento produz uma tensão e traz a informação de que possivelmente as crianças índias têm como resistir ao esquecimento e podem usar a luz do passado para iluminar as marcas atuais das transições em suas vidas. O enunciado metafórico, além de colocar em relação diferentes categorias de tempo (passado recente *versus* distante), relaciona dimensões temporais com dimensões espaciais. Toda essa sobreposição de tempos, de funções, de pessoas no Convento, aparece como uma ameaça para os moradores de Ruby, que querem tudo organizado, ajeitado, controlado. A cidade foi planejada seguindo a organização regrada do retângulo. O território de Ruby está sob o controle dos *New Fathers*, com suas ruas milimetricamente paralelas, que cruzam a avenida central, estabelecida em uma linha reta. A convivência em Ruby é regrada, hierarquizada, controlada, até mesmo na organização espacial. O estilo de vida das cinco moças que moram no Convento, nesse momento, após a partida das freiras e das garotas indígenas, contrasta com essa organização da cidade.

Em *Rosa Maria...*, a tensão existe entre o quarto da personagem de uma escritora e o país. O quarto dessa escritora é invadido pela personagem histórica

¹⁰⁰ No original: “before it was a Convent, this house was an embezzler’s folly. A mansion where bisque and rose-tone marble floors segue into teak ones. Isinglass holds yesterday’s light and patterns walls that were stripped and whitewashed fifty years ago. The ornate bathroom fixtures, which sickened the nuns, were replaced with plain spigots, but the princely tubs and sinks, which could not be inexpensively removed, remain coolly corrupt. The embezzler’s joy that could be demolished was, particularly in the dining room, which the nuns converted to a schoolroom, where stilled Arapaho girls once sat and learned to forget” (MORRISON, 1999, p. 04).

Rosa Maria Egipcíaca, uma ex-escrava que viveu no Brasil, no século XVIII, e teve sua vida registrada em um processo arquivado na Torre do Tombo de Lisboa.

O antropólogo Luiz Mott publicou, em 1993, a biografia *Rosa Egipcíaca*: uma santa africana no Brasil, relatando desde a sua chegada ao Rio de Janeiro até a sua prisão pelos Tribunais da Santa Inquisição por ter afirmado ser santa, ter visões religiosas e realizar milagres. A trajetória da Rosa Egipcíaca histórica, de acordo com a biografia escrita por Mott, começa com a chegada ao Rio de Janeiro, ainda criança, onde ela viveu até os 14 anos, quando foi comprada por uma família de Minas Gerais. Em Minas, ela viveu como prostituta até ter a visão mística que a fez arrepender-se de seu modo de vida, abrir mão de seus objetos de luxo e adotar uma nova vida de devoção. Nessa época, ela foi comprada em co-propriedade pelo Padre Francisco Gonçalves Lopes, o Padre Xota, e pelo Sr. Pedro Rois Arvelos. Eles desejavam protegê-la, pois ambos acreditavam em sua santidade. Porém, em Minas ela desafiou membros do clero e da alta sociedade. Tornando-se figura muito chamativa e já sofrendo acusações de embusteira, Rosa parte para o Rio de Janeiro com Padre Xota. No Rio, já alforriada, ela viveu em casas onde era acolhida para poder dedicar sua vida apenas à devoção. Surge-lhe, então, a ideia de fundar um Recolhimento para moças que, como ela, haviam sido prostitutas e, deixando essa profissão, não tinham dinheiro nem lugar para morar. Esta personagem histórica vai até a escritora pedir-lhe que escreva sua história. A escritora, que, no início do livro, fala em primeira pessoa relata:

Concordo muito de mau humor. Desisto de viajar esta noite para Salvador. Que transtorno. Passagem de avião de graça. Bilhete perdido. Hospedagem de cortesia no melhor hotel da praia. Não posso negar que pra mim é bom escrever romance. Caminhando na estrada da ficção, eu tenho condições de concluir a paz com o meu inconsciente. Mas, se isso não for possível, pelo menos, assino uma bela trégua com ele. Congelo meus fantasmas. Isso vale, talvez, a própria Beatitude. // Levanto-me da cama. Estou enjoada. A cabeça me dói. Sento-me na minha boa cadeira, tão velhinha, tão antiga, mas ainda em forma e que pertenceu ao Engenho de Cunhaú, no Rio Grande do Norte, e escrevo: (MARANHÃO, 1997, p. 19-20).

A citação acima compõe o fim do segundo capítulo, os dois pontos anunciam o início do terceiro e marcam a mudança da voz narrativa, em primeira pessoa, da personagem dessa escritora para Rosa Maria. Nesse trecho, a lista sobre passagem, hotel, é contraposta à ação de escrever o romance. A escritora iria viajar para um encontro com figuras políticas brasileiras e africanas, para discutir questões afro-brasileiras. Mas ela desiste disso, em razão da insistência de Rosa Maria para que ela escrevesse o romance. A escritora permanece no quarto, escrevendo seu romance, enquanto Rosa Maria caminha por estradas escondidas nas matas do Brasil colonial, ao sair de Pernambuco. Ao longo dessa viagem, ela deixa para trás as referências africanas e chega a Vila Rica completamente transformada. Além de caminhar por metade do país, Rosa Maria viaja no tempo: ela aparece no quarto da escritora no fim da década de 1990. O romance começa e termina nesse quarto, que é composto por objetos que também fazem parte da narrativa escrita pela autora, como a cadeira e o Engenho de Cunhaú, que estão na história que ela conta. O movimento que a personagem da escritora realiza é diferente do movimento de Rosa Maria pelo país.

A listagem dos itens que a escritora perde por ficar em casa intensifica a sua relação com a escrita. A quantidade e o valor luxuoso do que é perdido,

como passagem de avião, melhor hotel da praia, contrapõem-se à atividade única e solitária da escrita ficcional. Mas dada a escolha efetivada, a lista feita por ela, ao contrário do que poderia sugerir, valoriza a escrita em detrimento dos outros aspectos. Escrever uma versão ficcional sobre a vida da ex-escrava possui, assim, valor maior do que os encontros oficiais para discussões sobre questões afro-brasileiras. A frase “Caminhando na estrada da ficção, eu tenho condições de concluir a paz com o meu inconsciente” indica o apreço da escritora pela atividade escolhida. A “estrada da ficção”, figuradamente, poderia ser um caminho, um meio para se chegar em algum ponto. Mas o que a personagem realça é o “caminhar”, não o ponto de chegada. A “estrada da ficção” é o próprio fazer da ficção, é a atividade de escrita. “Caminhar”, para a escritora, é escrever. E a “estrada” é a própria escrita. Esse caminhar é o que substitui a viagem de avião. A estrada da ficção substitui o caminho até o melhor hotel da praia. Dessa forma, ficar em um mesmo cômodo não é ficar parada ou num mesmo lugar. O quarto configura-se, deste modo, como um espaço passível de transformação; portanto, ele não é estático.

A expressão “caminhar na estrada da ficção” subverte a configuração do espaço do quarto. Ele deixa de ser fixo, delimitado. Seus objetos passam a fazer parte dessa estrada e ele se desloca de seu tempo, recebendo a visita de figuras históricas e constituindo-se em ponto de partida para eventos do Brasil colonial. Deste modo, o ato de “ver” a escrita “como” caminhar desencadeia o ato de “ver” o quarto “como” um lugar de possibilidades de conhecer outros tempos, de conhecer a história, de congrega pessoas de tempos diferentes. A significação metafórica subverte o que a linguagem ordinária classificaria como uma realidade natural de isolamento e de permanência em um tempo específico.

Imagens de interiores subjetivos

Nos dois romances, o cronotopo tradicional da estrada é subvertido. Tradicionalmente, o movimento das personagens, caminhando pela estrada, marca a passagem cronológica do tempo na configuração consecutiva de espaços diferentes: o espaço muda porque a personagem chega a lugares diferentes. Mikhail Bakhtin (2002) denomina de “cronotopo” a interligação fundamental das relações temporais e espaciais artisticamente assimiladas em literatura. O termo cronotopo é um empréstimo metafórico realizado por Bakhtin, tendo sido transportado da teoria da relatividade de Einstein para a crítica literária. O cronotopo estipula uma indissolubilidade de espaço e de tempo, sendo o tempo o princípio condutor. O destaque, para Bakhtin, é o cronotopo romanesco da estrada, concreto, circunscrito, impregnado de motivos folclóricos: “rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e muitas obras são francamente construídas sobre o cronotopo da estrada, dos encontros e das aventuras que ocorrem pelo caminho” (BAKHTIN, 2002, p. 223). O cronotopo da estrada realiza a fusão do curso da vida do homem com seu caminho real e espacial, constituindo a metáfora do “caminho da vida”, que inclui etapas tais como a saída da casa paterna, o retorno à pátria, etc.

Em *Paradise e Rosa Maria...*, as mudanças ocorrem com as personagens no mesmo lugar, tendo como característica a tensão entre o que muda e o que permanece no Convento e no quarto. O movimento de mudança produz um movimento tensional que é, também, interior: está relacionado ao interior dos espaços, assim como ao interior das personagens. Os trechos apresentados acima relacionam o interior dos espaços ao interior: a) das garotas indígenas

forçadas a esquecer seu passado, enquanto o lugar lhes indica a possibilidade de mantê-lo; b) da escritora, reconciliada, no quarto, com o seu inconsciente depois de ter caminhado “na estrada da ficção”. A relação do Convento com a cidade de Ruby e do quarto da escritora com o Brasil redimensiona os planos do externo e do interno.

O movimento, das personagens, de busca por um lar não se configura nas caminhadas, nos deslocamentos, mas nessa relação entre exterior e interior que é exposta pelas mudanças dos espaços. O movimento tensional constitui o espaço. O espaço, nesses romances, não existe, a priori, como simples palco da atuação das personagens, tampouco sua descrição se configura como reflexo do interior das personagens. O movimento realiza-se, também, na linguagem por meio da metáfora, que funciona como uma reclassificação de domínios do conhecimento e possibilita uma compreensão de mundo que se situa além de categorias pré-estabelecidas. O processo metafórico realiza transgressões entre categorias de pensamento, colaborando na apreensão de um mundo que vivencia mudanças constantes. Nos dois romances, por exemplo, as categorias de pensamento lógico para o tempo e o espaço são transgredidas; assim é que os cronotopos tradicionais são subvertidos. A significação metafórica subverte o que a linguagem ordinária visaria descrever em termos de uma realidade natural de tempo cronológico e ocupações de espaço consecutivas. A metáfora suspende essa realidade designada como natural e sugere uma nova forma de entender a realidade.

A transgressão entre categorias acontece pela aproximação entre sentidos que seriam “distantes”. Essa aproximação confere à metáfora a ideia de movimento. A semelhança é a categoria lógica que torna possível a aproximação entre os “distantes”. É a ação de colocar um pensamento pertencente a uma categoria classificatória sob os traços de um pensamento de outra categoria. Paul Ricoeur afirma que “o poder da metáfora seria o de romper uma categorização anterior a fim de estabelecer novas fronteiras lógicas sobre as ruínas das precedentes” (RICOEUR, 2005, p. 303). A metáfora transgride as fronteiras lógicas entre classificações. A transgressão faz aparecer novas semelhanças, mas não abole totalmente as fronteiras. Isso acontece porque a semelhança na metáfora é definida pelo “ver como”. Em *Paradise*, vemos a passagem do tempo como os contornos iluminados nas paredes caiadas da mansão. Vemos a manutenção da memória, a recusa em esquecer as mudanças impostas pela passagem do tempo, nas marcas das paredes, nos objetos que permanecem. Em *Rosa Maria...*, vemos a escrita ficcional como o caminhar pela história. Vemos o quarto como o lugar de possibilidades de conhecer outros tempos, na confluência de pessoas provenientes de diferentes épocas. O “ver como” é uma experiência em que um fluxo de imagens advém ao leitor. O “ver como” é, também, um ato de compreender a imagem que está ligada à construção textual; é um ato de ordenar o fluxo. Segundo Ricoeur, “é dessa maneira que a experiência-ato do “ver como” assegura a implicação do imaginário na significação metafórica” (RICOEUR, 2005, p. 326).

Ricoeur também salienta que a metáfora é capaz de apresentar uma nova dimensão da realidade por meio do imaginário que transgride as fronteiras lógicas classificativas. O Convento e o quarto da escritora apresentam uma dimensão da realidade em que o tempo e o espaço estão intimamente ligados e não podem ser separados em categorias distintas, assim como os planos de espaço externo e interior subjetivo. Dessa maneira, Ricoeur afirma que a explicação da metáfora, por ele formulada, está destinada a servir de banco de ensaios para o problema mais vasto da explicação da obra literária como um

todo, no sentido de uma linguagem que suspende a realidade natural e abre uma nova dimensão de realidade. Ricoeur aponta que “por sua estrutura própria, a obra literária só desvela um mundo sob a condição de que se suspenda a referência do discurso descritivo” (RICOEUR, 2005, p. 338). A referência é, assim, duplicada: uma suspensa e a outra desvelada; embora a corrente dominante da crítica literária considere somente a ruína da referência, segundo Ricoeur. A referência duplicada acontece na obra literária, sendo mais perceptível na constituição da metáfora. A referência desvelada apresenta o mundo organizado de uma nova forma, mas a questão que Ricoeur levanta é se não há indícios de que “a linguagem não somente organizou de outro modo a realidade, mas também de que tornou manifesta uma maneira de ser das coisas que, graças à inovação semântica, é trazida à linguagem?” (RICOEUR, 2005, p. 365). A obra literária, segundo essa perspectiva, é capaz não só de instituir um referente para o passado histórico, em uma nova maneira de ser, mas também de mostrar a atualidade de uma nova maneira. A atualidade pode ser entendida dentro de novos parâmetros do campo do imaginário, em processos de hibridação de categorias estanques de conhecimento, como, por exemplo, a nação.

Expressando a interioridade subjetiva, na construção de cronotopos subvertidos, a história compartilhada possibilita o “ver como” entre povos tradicionalmente considerados como diferentes. A aproximação acontece quando a paisagem interna é apreciada, não os cenários exteriores de classificação. O entendimento do mundo de acordo com o conceito histórico teleológico tradicional de formação da nação separa e categoriza os povos, priorizando a organização pública e coletiva. A história compartilhada prioriza as vivências pessoais, relacionando-as aos acontecimentos pessoais comuns a diferentes povos. O “ver como” possibilitado pelas imagens criadas nos romances é o ver a história dos índios como a dos afro-americanos, a dos afro-americanos como a dos americanos, a dos afro-brasileiros como a dos brasileiros, uma cultura como a outra, ver uma nação como a outra. Seria a forma literária e de entendimento do mundo relacionada ao *viver junto* descrito por Roland Barthes (2003).

Viver junto é viver em um mesmo lugar, ao mesmo tempo, com outras pessoas. No curso do *Collège de France*, Barthes busca delinear sua fantasia do viver junto em torno do conceito de idiorritmia, por ele designado como um modo de vida em grupo, em que cada indivíduo tem a liberdade de seguir seu próprio ritmo, sem que isso elimine o funcionamento do grupo como um todo. Segundo Barthes, o viver junto da idiorritmia é uma aporia da partilha das distâncias. Essa fantasia não pode se realizar nos macroagrupamentos, no cenobitismo, em especial, porque os grandes formatos de viver junto são sempre estruturados segundo uma arquitetura de poder. O viver junto idiorrítmico de Barthes considera as delimitações de espaço e de tempo na definição de um grupo, mas exclui veementemente as estruturas de poder que controlam os indivíduos. Esse viver junto baseia-se nas organizações dos conventos pré-cenobíticos. Assim, Barthes utiliza o termo grego *xeniteía* para denominar a expatriação, a situação de um estrangeiro em outro país. O oposto de *xeniteía* é a *thlipsis*, a repatriação do mundo pela ternura, pelo afeto, pelo amor. Barthes acredita que o viver em uma sociedade deveria preservar, idealmente, cada sujeito da expatriação afetiva. A *thlipsis* é comparada por Barthes à estrutura de vida monástica conventual, na qual, ao final do dia, todos os monges se juntam para realizar as orações em comum, deixando o isolamento de suas celas. Nesse momento, a comunidade se arma de coragem para enfrentar a noite. Para Barthes, o viver em grupo importa “talvez somente para enfrentar juntos a

tristeza do anoitecer. Seremos estrangeiros é inevitável, necessário, exceto quando a noite cai” (BARTHES, 2003, p. 253).

Considerações finais

Os elementos que compõem a história compartilhada apresentam o romance histórico contemporâneo em uma tensão de constante movimento: a metáfora com o movimento entre sentidos, o cronotopo com o movimento dos espaços entre interno e externo, a referência com o movimento entre suspensão e desvelamento (e entre histórico e atual), os processos de hibridação com o movimento entre campos do conhecimento. Assim como a humanidade contemporânea, a literatura também se configura em constante movimento. A literatura comparada aparece, deste modo, como um elemento essencial da humanidade em movimento. O próprio fazer do crítico de literatura comparada é orientado pelo movimento do “ver como”: “ver” uma história nacional como outra; uma cultura como outra; um texto narrativo como outro. Assim, o estudo de literatura comparada estabelece-se em relação ao contexto pós-moderno. O estudo da literatura comparada surge, segundo Sandra Nitrini (2000), no período de formação das nações do século XIX. Na revisão do conceito de nação do mundo globalizado, o estudo da literatura comparada reassume um papel fundamental: ele possibilita a liberdade de transitar por diferentes países, diferentes ideias, diferentes culturas. A literatura comparada é o trânsito livre de uma nação à outra.

PINTO, M. de A. Shared History in Contemporary Literature: *Paradise*, by Toni Morrison, and *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz* by Heloísa Maranhão. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 2, p. 174-185, 2011. ISSN: 2177-3807

Referências

ANDERSON, P. *As origens da pós-modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

_____. *Trajetos de uma forma literária*. Trad. Milton Ohata. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n.77, p. 205-220, mar./2007.

BAKHTIN, M. Formas de tempo e cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. In: _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 5. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Annablume, 2002, p. 211-362.

BARTHES, R. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BHABHA, H. *The Location of Culture*. London e New York: Routledge, 1995.

_____. (Org.) *Nation and Narration*. London e New York: Routledge, 1999.

FERNANDES, G. O pós-modernismo. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. (Org.) *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3.ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 301-315.

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

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

_____. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1993.

MARANHÃO, H. *Rosa Maria Egípcíaca da Vera Cruz: a incrível trajetória de uma princesa negra entre a prostituição e a santidade*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

MORRISON, T. Home. In: LUBIANO, W. *The House that Race Built*. New York: Vintage, 1998a. p. 03-12.

_____. *Paraíso*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.

_____. *Paradise*. New York: Plume, 1999.

MOTT, L. *Rosa Egípcíaca: uma santa africana no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1993.

NITRINI, S. *Literatura comparada*. São Paulo: EDUSP, 2000.

RICOEUR, P. *A metáfora viva*. 2. ed. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

RUSHDY, A. H. A. Daughters Signifyin(g) History: The Example of Toni Morrison's *Beloved*. In: ANDREWS, W. L.; MCKAY, N. Y. (Org.). *Toni Morrison's Beloved: A Casebook*. New York: Oxford University Press, 1999. p. 37-66.

SANTAELLA, L. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

WHITE, H. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1987.