

Visões narrativas do migrante e seu processo de integração

Profª Drª Maria Conceição Monteiro - UERJ

1. Noções preliminares

No ensaio “The world and the home”, Homi Bhabha introduz a palavra *unhomely* (traduzível talvez por “desenraizado”, ou “sem lar”), para diferenciar da conhecida *homeless* (“sem teto”). Para o autor, o significante *unhomely* capta um sentimento que se apodera do sujeito, furtivamente, como se fosse a sua própria sombra, levando-o a ver o lar com terror. Entretanto, esse momento funciona como um rito de iniciação “extra-territorial”, pois que o sujeito se abre, a partir daí, a uma expansão de possibilidades.

Vale ressaltar que os recessos íntimos do espaço doméstico se tornam lugares de invasão da história. Nesse deslocamento, conclui Bhabha, a divisão entre lar e mundo torna-se confusa e, estranhamente, o privado e o público confundem-se, forçando o sujeito a ter uma visão apartada e desorientada. Assim, na movimentação mais ou menos turbulenta do desenraizado, outro mundo se faz visível. Esse processo, contudo, tem menos a ver com um despejo forçado e mais com o “estranho” do literário e os efeitos sociais das relocações culturais.

Para Bhabha, apesar de a condição *unhomely* ser uma experiência pós-colonial paradigmática, ela pode também ser vista distintamente em ficções que negociam os poderes das diferenças culturais numa série de condições históricas e contradições sociais. Entretanto, para que tal fato se torne realidade empírica ou material, o processo histórico ou social terá que passar por uma alienação estética ou privatização de sua visibilidade pública.

O discurso “social” encontra meio de representação num tipo de inconsciente que obscurece a imediaticidade da significação, obscurecendo o evento público (Bhabha, 2002, 447). Há, então, uma incomunicabilidade que modela o momento público, uma obscuridade psíquica que é formativa da memória pública.

Observe-se que essa concepção de estética sustentada por Bhabha apóia-se na noção de “princípio construtivo” da historiografia materialista, como discutido por Walter Benjamin em *Illuminations* (1969), princípio segundo o qual “o materialista histórico nada concebe sem o presente, que não é uma transição, mas onde o tempo fica imóvel e tem que parar. Esta noção define o presente no qual ele mesmo está escrevendo a história” (Apud Bhabha, 2002, 449). Bhabha, por seu turno, localiza a estética nesse momento de inscrição onde a imobilidade não é *stásis*, mas um atrito que Benjamin descreve como a explosão de uma era específica do curso homogêneo da história. Dessa forma, conclui Bhabha, o presente que informa o processo estético não é uma passagem transcendental, mas um momento de “trânsito”, uma forma de temporalidade que se abre para a disjunção e descontinuidade e que vê o processo da história engajado, como a arte, numa negociação com a realidade social — não naquilo que está dentro ou fora da realidade, mas no traçar a linha de significação entre elas.

O momento do *unhomely* relaciona as ambivalências traumáticas da história pessoal, psíquica, com as disjunções mais amplas da existência política. Assim, a estética para Bhabha obscurece o evento histórico, reconfigurando-o através da distância temporal, ou lacuna. Tal processo introduz na nossa leitura da realidade social não uma forma reificada de mediação — o objeto da arte —, mas uma outra temporalidade para dar significado ao “evento” da história.

A partir desse pano de fundo conceitual, passo para uma análise do conto “On a cold day” (1994), de Himani Bannerji, escritora indiana que migrou para o Canadá em 1969, onde mora, e que leciona sociologia na Universidade de York, e do romance *The unbelonging* (1985), da escritora negra britânica Joan Riley, nascida em St. Mary, Jamaica, em 1958, e que fixou residência em Londres.

2. A angústia da integração em “On a cold day” e *The Unbelonging*

Basta um olhar um pouco aguçado para observarmos as mudanças no cenário literário canadense do *fin-de-siècle*. Por um lado, tem-se a crescente presença de escritoras

canadenses (Alice Munro, Margaret Atwood, Carol Shields) nas listas de editoras internacionais; por outro, o número considerável de romances e contos escritos por mulheres de diferentes grupos étnicos. Conseqüentemente, o próprio conceito do que é ser canadense fica estremecido. Vale notar, como sugere Carol Ann Howell, a importância de se dissipar a noção errônea sobre a imagem nacional canadense como algo uniforme e coeso, da mesma forma que é importante evitar o escândalo de qualquer generalização sobre escritores de minoria como o “Outro” (Howells, 2003, 3), uma vez que a diversidade étnica dos escritores na sociedade canadense contemporânea tem se expandido, refletindo a natureza multicultural daquele país.

Diria que este mesmo processo ocorre hoje na Inglaterra com a presença marcante de escritores migrantes, como, entre outros, a nigeriana Buchi Emecheta, o japonês Kazuo Ishiguro, o indiano Salman Rushdie, a jamaicana Joan Riley.

Esses novos rumos literários refiguram a nação e as noções de identidade nacional. Entretanto, a questão da afiliação nacional é apenas um lado da tão discutida construção de identidade, devendo-se considerar sempre outros marcadores identitários, como etnia, gênero, sexualidade, classe social, entre outros.

Tal revisão, juntamente com a emergência de estratégias pós-modernas, contribuiu para o surgimento de novas vozes na cena literária canadense. Por outro lado, o pós-colonial é percebido como uma ameaça à tradição, por reexaminar estruturas de poder e hierarquias do público, do pessoal e do privado. Observe-se que essa reavaliação coloca as escritoras canadenses numa posição feminista. Assim, a escritura pós-colonial sublinha a complexidade das organizações sociais, pondo em relevo não somente a posição dos silenciados, mas também a daqueles que possuem somente uma voz convencional.

Deste cenário podemos destacar a narrativa de Himani Bannerji, em que perpassa a angústia do deslocamento cultural, do *unhomely*, focalizando-a num dia frio de inverno canadense.

A narrativa de “On a cold day” começa em *media res* e é, então, transformada num palco de experiência de deslocamento cultural, de identidades partidas e apropriadas e da sua reconstrução através da morte, como revivenciamento da história.

Numa certa manhã, especialmente fria, Asima caminha por seu pequeno apartamento, como se este tivesse ruas que se abrissem em círculos que levassem a lugar nenhum. Quem a visse assim poderia imaginar que estava tentando arrumar o apartamento, cheio de roupas e objetos espalhados por todos os lugares, ou, ainda, que procurava por algo que não

poderia encontrar. Ao inspecionar cada objeto “algo parecia que estava faltando — um pedaço, uma função, um significado talvez. Pois não entendia o que faziam ali ou o que deveria fazer com eles” (Bannerji, 1999, 335). Qualquer que fosse o motivo, permanecia implacavelmente invisível, incomunicável, sufocando-a. Vai até a janela e olha a cidade. O que procurava talvez estivesse do lado de fora, como se fosse uma mensagem, uma carta de casa, escrita numa língua familiar, convidando-a a sair desse espaço silencioso, fechado, vazio, que se expandia, apertando-a. Ao se aproximar do terraço, o mundo vem ao seu encontro, a rua era tanto horizontal quanto vertical, tocando a sua porta. Dessa maneira, ela “saltou a grade que a separava do mundo e caminhou no ar. Para ela era o solo mais firme. O mundo moveu-se com a velocidade de cascatas, de luz, de almas, deixando o corpo em vôos esplêndidos” (ibid, 335-6).

A queda de Asima é presenciada por Abdul Jalal, que tenta adivinhar o significado de tal ação: “um suicídio? Ou talvez tenha apenas caído ou fora empurrada?” (Bannerji, 1999, 336). Abdul chama a polícia e vai observar o corpo: “Um robe florido de acrílico, aberto no peito, exibindo uma corrente de ouro e a parte superior do seio esquerdo; os pés descalços e rijos; o rosto moreno claro e jovem. Sua conterrânea?” (ibid, 336). Queria cobri-la com um manto para mantê-la aquecida e protegê-la da vergonha.

Nesse ponto do enredo, surge Debbie Barton, ou Devika Bardhan, como fora um dia chamada em Calcutá, sua cidade natal. Ao passar por uma vitrine, a caminho do trabalho, Debbie (vou chamá-la assim, por ser o nome que marca sua nova identidade) vê a sua própria imagem refletida no espelho da vitrine de uma loja, com um robe florido, esparramada na calçada. Choca-se com tal imagem e, então, vira-se para ver o corpo de Asima: “Horrorizada e fascinada ao mesmo tempo, [Debbie] caminha, vagorosamente, em direção do corpo. Ao olhar Asima mais de perto, o sentimento estranho de semelhança, ao ver a sua própria imagem refletida no espelho, dá espaço ao reconhecimento da diferença. [...]. Ainda assim, nesse rosto que nem era jovem nem idoso, via alguma coisa de si [...] (Bannerji, 1999, 337).

Através desse olhar e da percepção da queda de Asima, Debbie conscientiza-se da significação do ato, porém, no momento em que a ação adquire uma simbologia pública e passa a fazer parte da esfera étnica, exige uma narrativa agenciadora que desautoriza qualquer determinismo causal.

A narrativa que se sobrepõe à queda de Asima focaliza a história de Debbie, sinalizando para a complexidade do deslocamento cultural. Dessa forma, o corpo caído (que

poderia ser de uma mulher do Paquistão ou da Índia, de Bangladesh ou do Sri-Lanka) é relocado na história de Debbie, mostrando a ambivalência da identificação psíquica, em que a identidade é partida e dupla, aquilo que Bhabha chama de “sobrevivência tênue do discurso literário” (Bhabha, 2002, 448) e que permite que a memória fale por si:

Apesar de não responder diretamente sobre a sua identidade pessoal, a mulher morta emitia uma onda de imagens para Debbie. A sua simples presença na calçada, os cabelos negros e a pele morena indiana [...], obstruindo o trânsito, como se uma mangueira ou uma palmeira florescendo tivessem, de repente, irrompido no meio do concreto frio (Bannerji, 1999, 337).

Observa-se que somente através da experiencição da morte de uma desconhecida estrangeira Debbie é capaz de rever a sua própria história até então silenciada. Dessa forma, a personagem resgata a sua história, reconstruindo-a e reinscrevendo-a através de elementos conhecidos. Lembro, a propósito, Freud, na questão do *unheimlich* (*uncanny*, estranho), que é, obviamente, o oposto de *heimlich*, *heimisch*, que significa “familiar”, “nativo”, “pertencente ao lar”. Conseqüentemente, o termo *uncanny* designa algo assustador, por não ser conhecido nem familiar (Freud, 2000, 154). Assim, o significado de familiar se desenvolve na direção da ambivalência, até conciliar-se com o seu oposto, o *uncanny*/estranho. Vale ressaltar, desse modo, que o entrelaçamento desses opostos leva a um desmoronamento gótico da oposição entre vivo/morto, humano/não humano e eu/outro. Essa circunstância de desmoronamento se faz presente também no processo em que o sujeito colonizado é deslocado no seu confronto com a alteridade racial, por se apresentar estranho, distante e exótico (Cf Monteiro, 2005, 119-120). Observe-se que o termo *uncanny* é recorrente na narrativa e está ligado ao fato do estranho ter trazido à superfície o familiar.

Essa cena inquietante provoca ansiedades ocultas em Debbie, que passa a interpretar o mundo em termos das suas apreensões. Tal experiência do estranho/*uncanny* constitui o tipo de medo que leva àquilo que é há muito conhecido e familiar. Dessa forma, vemos que o *uncanny* encerra um certo dualismo, por descobrir o que está escondido e, ao fazê-lo, efetuar uma inquietante transformação do familiar no não-familiar.

Temos aqui, então, duas questões. A primeira diz respeito à relação Asima /Debbie, em que o estranho se torna familiar, através do processo de abjeção — “horrorizada e fascinada”; a segunda se apresenta através da narrativa focalizada em Debbie, que vai repetir e revisar a narrativa de Asima, sinalizando para o deslocamento, para o sentimento de destituição em relação à alteridade étnica, e que portanto faz do ato de narrar um ato ético.

Retomo algumas passagens da vida de Debbie para esclarecer essas questões. Devika Bardhan, de Calcutá, jamais poderia imaginar que viesse mudar de nome por conselho de um consultor, como prerrogativa fundamental para entrar no mercado de trabalho. Assim, nasce Debbie Barton, jovem, atraente e adaptável. Vê-se, dessa forma, que a nova situação cultural de Debbie emerge da imposição de uma nova representação e estrutura de poder. Como Asima, Debbie esperava, em vão, por uma carta de casa. Quando saía para o trabalho tinha sempre a sensação de viver uma irrealidade, sentia-se deslocada, *unhomely*, sem lar. Sentia que não pertencia àquele lugar, que era invisibilizada, como na cena em que uma mulher branca esbarra nela no metrô e não lhe pede desculpas. A mesma mulher esbarra numa outra mulher branca, e logo se desculpa “numa voz penitente” (Bannerji, 1999, 340).

É nesse estado de invisibilidade que Debbie confunde-se com Asima. Mas, em contrapartida, ao ser questionada por Abdul Jalal, sente que ressurgir dos mortos, ganha corpo e voz, e que tem alguém para vê-la, ouvi-la. “Conversar como refugiados num mesmo acampamento” (Bannerji, 1999, 341).

Entretanto, antes de seguir o seu percurso para o trabalho, onde iria participar da troca de presentes de Natal com os companheiros (mesmo não sendo cristã), Debbie responde à última observação de Abdul Jalal sobre a necessidade de saber o nome da morta, para oferecer-lhe uma oração: “Na realidade eu a conhecia. [...] encontrei-a numa festa. Mas não queria falar sobre isso. O marido havia acabado de deixá-la e levado a criança consigo. Não tinha trabalho, não falava bem inglês e estava bastante deprimida” (Bannerji, 1999, 341). Abdul Jalal pergunta o nome da morta, ao que Debbie responde: “Devika. Devika Bardhan. [...]. Da Índia [...] de uma cidade chamada Calcutá” (ibid, 341).

Himani Bannerji, através da técnica narrativa e do mergulho na história pessoal do indivíduo diaspórico, leva o leitor a uma compreensão da ação humana e do mundo social como algo que, ainda que esteja fora do controle, está distante de qualquer acomodação. Assim, a história de Asima emerge no momento em que Debbie lhe dá configuração. Essa solidariedade só é possível pelo reconhecimento. Por não conseguir contar a sua história, constrói uma história para a morta, que é, afinal, a sua própria história. Dessa forma, era preciso se ver morta no espelho para resgatar o seu eu partido, para se desmobilizar e passar a incorporar a vida através da re-construção.

Desse modo, ao refigurar a identidade, Bannerji expõe a condição da mulher em relação à etnicidade, à sexualidade e à migração, questionando, também, até que ponto a

identidade do indivíduo é autêntica ou herdada, e até que ponto é performativa, ou seja, sujeita a circunstâncias e, conseqüentemente, redefinida em contextos variados. Talvez possamos aqui optar por discutir, nas pegadas de Simone de Beauvoir, a subjetividade individual como entrelaçamento com o modo de vida que se vive, ou seja, em outros termos: assim como o mundo constantemente me faz, eu constantemente me faço a mulher que sou.

Vê-se então que, ao narrar a da outra/sua história, Debbie abre a possibilidade de novas forma de moradas no mundo social. Assim, num dia frio, Debbie mergulha na sombra da morte para juntar-se à festa de Natal dos colegas de trabalho.

Movimento-me agora num outro cenário onde a mesma angústia do deslocamento pode ser observada. O novo palco narrativo traz à cena Hyacinth, protagonista de *The unbelonging*, de Joan Riley. Nesse romance, a escritora jamaicana problematiza aspectos que afetam a vida de muitos negros que vivem em sociedades governadas por brancos, como, por exemplo, a dificuldade quanto à identificação cultural, a rejeição sexual, a interiorização de julgamentos racistas, bem como a normalização das injustiças perpetradas pelos sistemas educacional, social, legal e político. Como conseqüência desses fatores, o romance é um estudo sobre o medo, a culpa e a violência. A autora direciona o foco narrativo para a protagonista, Hyacinth, a menina negra que aos nove anos parte da Jamaica para a Inglaterra, a chamado do pai. A experiência de Hyacinth é compartilhada por muitos adolescentes cujos pais emigraram em busca de trabalho e melhores condições de vida, deixando os filhos para trás. Riley inscreve esses aspectos das estórias e da história na literatura, transformando o contexto em texto. Vê-se, dessa forma, que o caráter pós-colonial do romance está na importância concedida ao contexto, que procura dirigir a atenção e o interesse dos centros hegemônicos europeus para um novo foco, a marginalização dos imigrantes africanos, caribenhos e asiáticos na sociedade britânica.

Riley, fiel ao seu propósito, descreve o desenvolvimento da protagonista sob os efeitos do sexismo e do racismo. Quando ainda adolescente, Hyacinth é “quase” molestada sexualmente pelo pai. Entretanto, o comportamento do pai é incompreensível para a filha, e a narrativa opta, em vez de uma explicação direta, por insinuar suas causas, mediante citação extraída de *Cider and Rosie*, de Laurie Lee: “O incesto floresce onde as ruas são ruins” (Riley, 1985, 49). Através dessa frase, Riley aponta para as condições sociais degradantes nas favelas de Kingston e no desfavorecido bairro londrino de Leicester, o que favorece comportamentos sexuais pervertidos e autodestrutivos. Observa-se, então, que a sensação de “não-pertencimento” da protagonista começa na casa do pai e se estende aos espaços

públicos das instituições onde, por sentir-se deslocada, cria lembranças coloridas da Jamaica e da infância, que lhe servem como refúgio de um mundo frio, cinzento e violento.

Para Avtar Brah, as relações dos migrantes com o local escolhido para viver são marcadas por memórias do que foi deixado para trás e pelas experiências de adaptação ao novo ambiente, visando à formação de novos laços sociais, pelo difícil processo de aprendizagem e negociação de realidades econômicas, políticas e culturais a princípio estranhas. A cada geração, as experiências de homens e mulheres também serão diferentemente moldadas pelas relações genéricas. Para a autora referida, a reconfiguração das relações sociais não será uma questão de superimposição de formas patriarcais advindas do país de origem sobre aquelas vigentes no país para o qual se dirige o migrante. Na verdade, nas comunidades de migrantes, tanto os comportamentos culturais da terra de origem quanto aqueles próprios do país adotado sofrerão transformações, à medida que se articulam através de políticas e instituições específicas, assim como em modos de significação (Brah, 2003, 625). Observa-se, então, que o próprio conceito de diáspora assinala esses processos de multi-localidade, através de fronteiras geográficas, culturais e psíquicas.

Na idealização obsessiva da vida, Hyacinth cria uma nova identidade para esconder os segredos do passado que julga vergonhosos e perigosos, o mundo estranho, *uncanny*, do lar, que, como no conto de Himanni referido, está ligado à agonia do deslocamento cultural e do movimento da diáspora. Observa-se que o problema da autodefinição envolve uma luta contra a definição negativa que Hyacinth precisa superar, problema cujo ponto de partida consiste numa insegurança que se pode caracterizar como de ordem ontológica, ou seja, capaz de produzir uma personalidade fragmentada, partida entre múltiplas demandas e ausências. Poder-se-ia dizer que a história da protagonista de *The unbelonging*, maltratada e objeto de abuso por parte do pai, é uma repetição tardia da história violenta do Caribe, marcada “[...] pela conquista, expropriação, genocídio, escravidão” (Hall, 2003, 30).

Finalmente, voltando ao ponto norteador deste ensaio, a angústia do *unhomely*, ou seja, o sentimento representado no âmbito da ficção que dramatiza os destituídos do lar, observa-se que tanto em *The unbelonging* quanto em “On a cold day” marca-se o deslocamento reconfigurado nas histórias, apreendendo-se assim a difícil e violenta tensão causada pelo processo de assimilação ou integração dos migrantes.

Vemos então que, em “On a cold day”, quando Debbie constrói uma história para Asima, está exercitando uma autodefesa para sobreviver às dificuldades que, do contrário,

poderiam levá-la à queda. Da mesma maneira, em *The unbelonging*, Hyacinth, através da exclusão da realidade política do seu país, bem como do neocolonialismo, atém-se à realidade emocional, constituída de sonhos e pertencimento, que a diáspora erradicara do seu ser, tirando-lhe a dinâmica da vida. Entretanto, em ambas as narrativas o tom trágico toma uma dimensão positiva, ou seja, através do terror tanto Debbie quanto Hyacinth começam a adquirir o conhecimento que as resgatará da condição de vítimas, restituindo-lhes a sensação de pertencimento e permitindo-lhes a construção de certa consciência acerca de suas identidades complexas e multifacetadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANNERJI, Himani. On a Cold Day. In: SULLIVAN, Rosemary, ed. *Stories by Canadian Women*. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 334-341.
- BHABHA, Homi. The World and the Home. In: McCLINTOCK, Anne; MUFTI, Aamir; SHOHAT, Ella, ed. *Dangerous Liaisons; Gender, Nations & Postcolonial Perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. p. 445-455.
- BRAH, Avtar. Diaspora, Border and Transnational Identities. In: LEWIS, Reina & MILLS, Sara, ed. *Feminist Postcolonial Theory*. New York: Routledge, 2003. p. 613-634.
- FREUD, Sigmund. The Uncanny. In: RIVKIN, Julie & RYAN, Michael, ed. *Literary Theory: an Anthology*. Oxford: Blackwell, 2000. p. 154-167.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora; Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- MONTEIRO, Maria Conceição. Corpos Colonizados na Fábula Gótica de *The Unbelonging*. In: LIMA, Tereza Marques de O. & MONTEIRO, Maria Conceição, org. *Figurações de Feminino nas Manifestações Literárias*. Rio de Janeiro: Caetés, 2005. p. 117-132.
- RILEY, Joan. *The Unbelonging*. London: The Women's Press, 1985.