

O Rio de Janeiro na literatura feminina negra dos Estados Unidos

Stelamaris Coser¹

Resumo: Este trabalho discute algumas representações da cidade do Rio de Janeiro em obras literárias de autoria feminina negra, focalizando em especial textos de Paule Marshall e Ntozake Shange, escritoras contemporâneas dos Estados Unidos. O gesto de caráter diaspórico e interamericano por parte destas escritoras contribui para redefinir espaços e desestabilizar barreiras nacionais que tradicionalmente separam culturas e histórias. Valorizando as raízes africanas comuns e preocupando-se com a herança persistente da escravidão colonial, os escritos de Marshall e Shange afirmam a proximidade e a solidariedade entre as Américas².

Introdução

As belezas e paradoxos da cidade do Rio de Janeiro são freqüentemente representados no cinema hollywoodiano e surgem também na literatura produzida nos Estados Unidos. Desde filmes como *Voando para o Rio (Flying down to Rio)*³, de 1933, ou *Feitiço do Rio (Blame it on Rio)*, de 1983, até romances populares de grande vendagem como *O sócio*, de John Grisham (1997)⁴, a ênfase em geral recai sobre a beleza do lugar e das pessoas, o exotismo, a atmosfera de erotismo e a malandragem associada à cidade. O Brasil e, principalmente, a mulher brasileira, atraem e seduzem o olhar estrangeiro em um jogo que reafirma hierarquias de poder e sublinha a diferença e a alteridade.

¹ Stelamaris Coser é Doutora em Estudos Americanos pela University of Minnesota - USA. É professora aposentada do Departamento de Línguas e Letras da UFES. Também é pesquisadora do Núcleo de Tradução e Estudos Interculturais (TEI/UFES) e do GT "Relações Literárias Interamericanas" (ANPOLL).

² Partes desta pesquisa foram divulgadas em congressos e outras publicações.

³ *Flying Down to Rio*. U.S.A.:RKO, 1933. Dir. Thornton Freeland; prod. assoc. e tema, Louis Brock; atores Dolores Del Rio, Gene Raymond, Raoul Roulien, Fred Astaire, Ginger Rogers.

⁴ GRISHAM, John. *O sócio*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Menos conhecidos dos brasileiros são os olhares e registros literários de duas escritoras afro-americanas, Paule Marshall e Ntozake Shange. Nas décadas de 70 e 80 do século XX, a literatura feminina negra alcança projeção na cena literária dos Estados Unidos, buscando recuperar suas raízes e afirmar conexões com outros pontos do continente americano, uma forma de resgatar e fortalecer a memória da diáspora africana⁵. Um exemplo é o romance *Tar Baby* (1981) de Toni Morrison, traduzido no Brasil como *Pérola negra*, cujo cenário principal é uma ilha do Caribe semelhante ao Haiti. Outras escritoras também criaram pontes com o Caribe e a América Latina em sua ficção⁶, não só justapondo espaços geográficos, mas associando-se também ao modelo de narrativa popularizado como “realismo mágico” e inspirado por obras de Gabriel Garcia Márquez e Carlos Fuentes⁷.

Na literatura feminina negra, o trio de escritoras formado por Gayl Jones, Paule Marshall e Ntozake Shange se distingue por manifestar uma relação de simpatia e proximidade com o Brasil. Gayl Jones se volta para a história colonial brasileira, principalmente a República de Palmares, que ela reinventa na poesia e ficção. Em obras de Paule Marshall e Ntozake Shange, por outro lado, a cidade do Rio de Janeiro do século XX serve de cenário para personagens e enredos imaginários e de moldura para reflexões sobre nação, identidades, raça, classe e gênero.

Os poemas de Ntozake Shange

Nascida em 1948 no estado de Nova Jersey, em família de classe média, e registrada com o nome tipicamente europeu de Paulette Williams, a escritora e

⁵ A raiz africana fornece “o significante, a metáfora, para aquela dimensão de nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada”, em palavras de Stuart Hall (*Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. L. Sovik. Tradução A. La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO/BR, 2003. p.40-1).

⁶ Podem ser citadas Alice Walker, Audre Lorde e Toni Cade Bambara.

⁷ COSER, Stelamaris. *Bridging the Americas: the literature of Paule Marshall, Toni Morrison and Gayl Jones*. Philadelphia, PA: Temple UP, 1995.

artista multimídia Ntozake Shange decidiu realçar sua herança africana ao assumir nomes de origem Zulu, no ano de 1971. As duas palavras significam, respectivamente, “a que chega com suas próprias coisas” e “a que anda como um leão”. Fazendo jus ao nome, Shange associa-se ao radicalismo do Movimento da Arte Negra, o *Black Arts Movement*, o que transparece em seu estilo confrontador, experimental e irreverente. Ao marcar a diferença feminina, porém, afasta-se da visão acentuadamente pública, masculina e monolítica dos adeptos do Nacionalismo Negro. Quer registrar também a angústia pessoal, a contradição, a mudança e fragmentação dos seres humanos e a beleza do impuro, como ela diz, inspirada, no poema “Some Men”:

what's to value in something unblemished?
porcelain must be cracked/ to covet. rugs frayed
to desire. there must be scratches on the surfaces/
to enjoy what's beautiful.⁸

Shange não separa o pessoal do político nem o lírico do épico numa obra que expõe tanto desejos, sensualidade, sonhos de liberdade e igualdade, quanto a violência da realidade patriarcal e racista. É, principalmente, uma autora de textos dramáticos em verso ou *coreopoemas*, os poemas coreografados⁹, que ela mostra em performances combinadas com vídeo, dança, música¹⁰. Adota esse gênero híbrido para tentar mudar o tipo de teatro que predominava em seu país e lhe parecia artificial, insípido e europeizado¹¹. Pelo fato de permitirem o envolvimento direto e imediato com o público e a utilização da

⁸ SHANGE, N. *A daughter's geography*. New York: St. Martin's, 1983. p.38. Em tradução livre: “que valor tem uma coisa sem mancha?/ a porcelana tem que ser rachada/ pra se cobiçar. os tapetes puídos/ pra se desejar. é preciso o arranhão na superfície/ pra se apreciar o que é belo”.

⁹ SHANGE, N. *for colored girls who have considered suicide/ when the rainbow is enuf*: a choreopoem. New York: Macmillan, 1975. p.XIII.

¹⁰ Shange também publicou romances: *Sassafrass, Cypress & Indigo* (1982), *Betsey Brown* (1985, antes apresentado como performance), e *Liliane: resurrection of the daughter* (1994), além de contos, artigos e histórias infantis. Fez roteiros de documentários (e.g., “Standing in the shadows of Motown”, exibido no Rio em 2002), além de atuar como diretora e atriz na apresentação de seus trabalhos.

¹¹ SHANGE, N. *See no evil: prefaces, essays & accounts 1976-1983*. San Francisco: Momo's, 1984. p.18.

linguagem oral e ritmos musicais populares, “o drama e a poesia foram os gêneros preferidos” não só de Shange, mas também de outros artistas e escritores envolvidos no Movimento da Arte Negra¹².

A fidelidade à tradição literária negra dos Estados Unidos não impediu que Ntozake Shange valorizasse uma relação diaspórica com o espaço, a literatura, história e conjuntura sociopolítica do Caribe e da América Latina. Busca parcerias literárias e políticas fora de seu país, aliando-se a grupos de artistas e intelectuais em Cuba e Nicarágua que sonhavam com uma “america libre”¹³. Em relação a seu próprio país, protesta contra a Ku Klux Klan, o lucro abusivo, a interferência militar no Caribe, e a persistente violência patriarcal contra as mulheres. A consciência da opressão, porém, não a impede de expressar alegria, amor e entusiasmo, e afirmar a força das culturas interligadas das Américas. Ao tratar da diáspora em seus versos, Shange celebra não a nostalgia de uma África ideal e cristalizada, mas sim, tomando aqui emprestadas as palavras de Stuart Hall, “aquilo que a África se tornou no Novo Mundo, no turbilhão violento do sincretismo colonial”¹⁴.

Para Shange, música e dança são formas de resistência contra o esquecimento e a paralisação, trazendo prazer e sensualidade ao mesmo tempo em que afirmam a diáspora africana. Vendo apresentações da capoeira brasileira em um festival de dança no Brooklyn, em 1983, associou sua agilidade e esperteza ao jogo de *dozens*, tradição afro-americana em que a disputa verbal é ganha por quem usa de mais arte e habilidade para driblar o oponente. As visitas feitas posteriormente ao Brasil lhe proporcionaram o conhecimento e a proximidade da história, das paisagens e da cultura do país, confirmando sua crença na “continuidade de movimentos” que existe na diáspora¹⁵. O encontro entre os dois hemisférios é registrado na confluência simbólica dos grandes rios do continente, “o ponto onde o Amazonas encontra

¹² DUBEY, M. *Black women novelists and the nationalist aesthetic*. Bloomington: Indiana U.P., 1994. p.22.

¹³ SHANGE, 1983, p. 49-50.

¹⁴ HALL, 2003, p.40-1.

¹⁵ SHANGE, 1984, p.51.

o mississippi”, como diz um de seus versos¹⁶. A artista incorpora essa união quando afirma que o Brasil está no espírito da música que inspira seu trabalho e toma posse de seu corpo: “é preciso que se entenda que, quando faço teatro, o Haiti está em minha cabeça, mas é o Brasil que está nos meus quadris”¹⁷.

Ao chegar de fato ao Rio de Janeiro e à Bahia, no entanto, impressiona-se com o espelho da pobreza e da desigualdade social a ponto de precisar repetir para si mesma que Itaparica e Rocinha são lugares geograficamente distantes entre si e *não* idênticos. No poema “Tween Itaparica & Itapuã”, a narradora diz:

itaparica is where dona flor
took her two husbands/ itaparica is where
giorgio dos santos is nine years fulla mosquito bites
& will die soon.

Fica difícil distinguir qual lugar é mais cruel e injusto; apesar do Cristo imponente e da fama turística do Rio de Janeiro, os pobres e mendigos só têm direito a comer migalhas e habitar favelas:

itaparica is not near corcovado
cristo redentor
nor the/ copacabana
where the children eat off the plates of tourists/
anything/ no
itaparica is not close to rocinha
behind the sheraton/ covered with tin, stolen
bricks & women's stooped shoulders.¹⁸

¹⁶ SHANGE, N. *Nappy Edges*. New York: St Martin's, 1992.

¹⁷ KING JR., A.T. Carnival poetics; review of anthology *The Black Theatre*, ed. G. Edwards et al. Dec. 2003. Disponível em: www.temple.edu/tempress/authors/1429_review2.pdf. Acesso: 11-05-2004. Tradução livre.

¹⁸ SHANGE, 1983, p.24-27. Em tradução livre: “itaparica é onde dona flor /ficou com seus dois maridos/ itaparica é onde/ jorge dos santos tem nove anos cheio de mordida de mosquito/ & vai morrer em breve”. Mais adiante no poema: “itaparica não é perto do corcovado/ *cristo redentor*/ nem de/ copacabana/ onde as crianças comem sobras dos pratos dos turistas/ qualquer coisa. não/ itaparica não fica perto da rocinha/ atrás do sheraton/ coberta de zinco e tijolos roubados & os ombros curvados das mulheres”.

A ilha de Itaparica é um repositório de memórias da história ligada ao tráfico e ao trabalho escravo: as ruas de pedra foram calçadas por “um de nós”, narram os versos inspirados pela experiência da escritora. No poético relato da viagem pela Bahia, Shange descreve ainda as crianças nos barcos de pescadores, os ex-votos deixados na igreja por fiéis, o peixe frito na praia, o tempo e as pessoas que passam devagar, os turistas que chegam. Por fim, se o sol, o mar e a paisagem impregnada de história da Bahia conseguem aliviar a dor com sua beleza e magia, o Rio de Janeiro permanece como referência da grandiosidade e desigualdade que existem ao longo do Atlântico negro.

A ficção de Paule Marshall

A escritora Paule Marshall nasceu em 1929 no Brooklyn, parte da cidade de Nova York então ocupada por famílias emigradas de ilhas caribenhas – como a sua, proveniente da pequena ilha de Barbados no Caribe inglês. Seus romances e contos guardam marcas desse espaço de deslocamento e negociação de identidades, e de uma casa onde havia solidariedade com as lutas mundiais pela libertação e igualdade¹⁹. A experiência pessoal também levou Marshall a diversos locais da diáspora negra, resultando daí uma narrativa lírica e imaginativa, marcada por uma consciência pan-americana interligando as geografias e histórias do continente.

A novela (ou conto longo) intitulada “Brazil” é a última das quatro histórias inseridas na coletânea *Soul Clap Hands and Sing*, segundo livro de Paule Marshall²⁰; as outras são “*Barbados*”, “*Brooklyn*” e “*British Guiana*”, todas designando partes específicas das Américas similarmente marcadas pela estrutura patriarcal, hierarquia rígida de classes e raças, empobrecimento das

¹⁹ BAER, Sylvia, ed. “*Holding onto the vision: Sylvia Baer interviews Paule Marshall*”. *The Women's Review of Books* 8.10-11 (July 1991), p.24.

²⁰MARSHALL, Paule. *Brazil*. In: *Soul Clap Hands and Sing: Four Novellas*. 1961; Washington, D.C.: Howard U.P., 1988. p.131-177. A tradução ainda inédita é de Diego Rodrigues com revisão de Márcia Rocha e Stelamaris Coser, membros do TEI (Núcleo de Tradução e Estudos Interculturais), do CCHN/ UFES. As citações feitas neste trabalho se derivam desta tradução.

zonas rurais e urbanas, e favelização provocada, em grande parte, pela (e)migração para centros mais desenvolvidos. Nas quarenta e seis páginas de “Brazil”, Marshall costura as anotações que fez deste país como correspondente da revista de cultura negra *Our World*²¹. Seu olhar se concentra na capital federal, o Rio de Janeiro dos anos 50, cidade moderna que provavelmente vivia “o auge do charme”, como atesta Joaquim Ferreira dos Santos²².

O conto de Marshall pode ser lido como relato etnográfico da cidade emblemática do país, marcada pelo contraste entre a favela pobre e o belo cartão postal. Os personagens centrais, o negro Caliban e a branca Miranda, aproximam a história do corpus crítico-literário formado por releituras e discussões da peça *A tempestade*, de Shakespeare, abordando a construção do *outro* e contra-discursos de resistência. As preocupações culturais, sociais e políticas denunciadas pela narrativa, por outro lado, remetem ao importante texto publicado no mesmo ano de 1961, *The Wretched of the Earth* (*Os condenados da terra*), do também caribenho Frantz Fanon²³. Por fim, a dramatização da perda de identidade e da busca do reconhecimento do nome evoca, por antecipação, textos centrais da crítica brasileira sobre identidade cultural e a condição de subdesenvolvimento e dependência, canibalização e cópia, como, por exemplo, os trabalhos de Antônio Cândido, Silviano Santiago e Roberto Schwarz²⁴, preocupações que ecoam na chamada crítica pós-colonial.

²¹ Marshall não gostava de seu emprego como editora de moda e comida: “I had this terrible job working for a magazine...a counterpart of *Ebony*”. BRÖCK, Sabine, ed. *Talk as a Form of Action: An Interview with Paule Marshall*, Sep. 1982. In: **History and Tradition in Afro-American Culture**, ed. Günther H. Lenz. Frankfurt & New York: Campus-Verlag, 1984. p.194-206.

²² SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Feliz 1958: o ano que não devia terminar*. Rio de Janeiro: Record, 1997. p.11.

²³ FANON, Frantz. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press, 1961.

²⁴ CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e desenvolvimento*. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p.140-180; SANTIAGO, Silviano. *O entre-lugar do discurso latino-americano*. In: **Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.11-28; _____. *Apesar de dependente, universal*. In: **Vale quanto pesa: Ensaio sobre questões político-culturais**. Rio: Paz e Terra, 1982. p.13-24; SCHWARZ, Roberto. *Nacional por subtração*. In: **Que horas são?**. Ensaio. São Paulo:

O fato de Paule Marshall criar um Caliban brasileiro faz lembrar a possível origem brasileira do Caliban shakespeariano. No século XVI, Montaigne se inspirou em nativos brasileiros transplantados para a França na descrição dos bons selvagens de “Des cannibales”. Esses tupinambás que habitavam o litoral do Rio de Janeiro haviam sido anteriormente descritos pelo francês Jean de Lery, que historiou a tentativa de ocupação francesa da região²⁵. No anagrama shakespeariano, o termo canibal surge como Caliban em *The Tempest (A tempestade)*, peça de 1611, obra pioneira na abordagem do confronto entre a Velha Europa e o *Novo Mundo* na literatura inglesa²⁶. Apesar da ausência da palavra *América*, a trama foi supostamente inspirada por Montaigne – e, portanto, pelos indígenas brasileiros –, além de narrativas de naufrágio e relatos sobre as grandes descobertas da época. Na segunda metade do século XX, durante o período de grande fermentação nacionalista com os movimentos de independência, de direitos civis e a revolução cubana, a história de Caliban foi apropriada e recontextualizada por novos escritores oriundos, principalmente, das antigas colônias do Caribe e da África. O bárbaro se transforma em herói da libertação e símbolo da resistência (no Brasil houve a adaptação teatral politizada e irreverente feita por Augusto Boal)²⁷. Para o cubano Retamar, Caliban é o melhor símbolo da América Latina: “Não conheço metáfora mais expressiva de nossas situações culturais e de nossa realidade”²⁸.

Companhia das Letras, 1987. p.29-48; _____. *As idéias fora do lugar*. In: **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988. p.13-28.

²⁵ Os *Ensaio*s de Montaigne foram publicados em 1580 e recebem interessante análise de KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.23-129. O livro de Léry, *Histoire dun voyage fait en la terre du Brésil*, de 1578, é ainda considerado um dos mais importantes estudos sobre a era colonial brasileira. Cf. Laura de Mello e Souza, “*Guia de leitura da história brasileira*”, Caderno Mais!. N.7. Folha de São Paulo, 02 abril de 2000.

²⁶ SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. Ed. Anne Righter. New Penguin Shakespeare. Harmondsworth, Eng.: Penguin, 1968.

²⁷ BOAL, Augusto. *A tempestade/As mulheres de Atenas*. Lisboa: Plátano Editora, s.d. 6-95. Coleção Teatro Vivo.

²⁸ No Caribe houve adaptação da peça para o teatro negro por Aimé Césaire (*Une Tempête*, 1969) e referências de Fanon (principalmente em *Black Skin, White Masks*, 1952), ambos de Martinique; ensaios de George Lamming, de Barbados (*The Pleasures of Exile*, 1960), e do cubano Roberto Fernandez Retamar. Retamar se reporta a *Ariel*, obra do uruguaio José Enrique Rodó de 1900, que adotava o espírito Ariel como a representação da cultura latino-americana; refere-se também a O. Mannoni, *Próspero e Caliban: Psicologia da Colonização* (publicado na França em 1950), o primeiro a associar Caliban com o homem colonial. FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks: The Experiences of a Black Man in a White World*. Trans.

Embora sejam bem distintos dos demais, o enredo e personagens do conto “Brazil” de Paule Marshall merecem ser pensados dentro dessa rede calibânica e intertextual. O cenário retrata alguns locais tipicamente mostrados em narrativas sobre o Rio de Janeiro, a capital do país na década de 50, tendo aqui uma cidadezinha do interior de Minas Gerais como contraponto utópico. O *Grande Caliban* é o nome artístico usado por um velho comediante negro que se apresenta na *Casa Samba*, no Rio de Janeiro. Migrante pobre saído do interior de Minas cinquenta anos antes para tentar a vida na capital do país, Heitor Baptista Guimarães trabalhou em um pequeno restaurante até passar num teste no Teatro Municipal e transformar-se no artista aplaudido pelo grande público e até autoridades, como atestam fotografias ao lado do presidente e de Carmen Miranda²⁹. Miranda é também o nome de sua parceira de cena e de cama, outra migrante pobre vinda do Rio Grande do Sul, uma loura com cabelo tingido e sangue misturado de alemão, português, índio, talvez negro, o nome sugerindo uma confluência paródica entre Shakespeare e Carmen Miranda, “the Brazilian Bombshell”. O show descrito por Marshall lembra o teatro de revista e os filmes de chanchada, com a comédia baseada em contrastes exagerados e na reversão de expectativas. Para começar, a “Pequena Miranda” surge loura, alta e majestosa, uma vedete sumariamente coberta de lantejoulas e tule; o “Grande Caliban” é negro e mirrado, mas abre o show posando de valente em roupas largas de cetim vermelho, numa paródia do famoso campeão de box Joe Lewis. Os dois cantam, dançam e ele conta piadas para a platéia de brasileiros e turistas, marinheiros norte-americanos para quem o Brasil se revela uma terra de misturas raciais que sorri e dança ao “erótico ritmo do samba”³⁰. No jogo de olhares sobre a cena, o exótico interfere para “estancar a angústia” relacionada a fantasias recalçadas e apaziguar a

Charles Lam Markmann. 1952; New York: Grove Press, 1967. RETAMAR, Roberto Fernandez. *Caliban: Apuntes sobre la cultura en Nuestra América*. Cidade do México: Editorial Diógenes, 1972.

²⁹ Após o golpe militar que depôs Getúlio Vargas, Eurico Gaspar Dutra foi eleito pela Assembléia Constituinte de 1945. É interessante notar que a foto citada foi feita no carnaval, quando o poder constituído se aproxima do popular e barreiras sociais tradicionais se desintegram temporariamente.

³⁰ MARSHALL, Paule. *Brasil*. In: **Soul Clap Hands and Sing: Four Novellas**. 1961; Washington, D.C.: Howard U.P., 1988. p.131. A tradução do conto aqui citada, ainda não publicada, é de Diego Rodrigues, revisão da tradução Márcia Rocha e Stelamaris Coser, todos da equipe do TEI - Núcleo de Tradução e Estudos Interculturais da UFES.

ansiedade racista dos estrangeiros³¹. O riso nervoso aproxima os turistas norteamericanos da autoridade colonial que, sem falar a língua, define a terra e seus nativos.

...no começo, quando a face negra de Caliban aparecera por entre as coxas brancas de Miranda, eles tinham ficado tensos, momentaneamente insultados e alarmados, até que, com o riso saindo fora de hora, lembraram um ao outro que, afinal de contas, isto era o Brasil, onde branco nunca era totalmente branco, não importa quão puro parecesse. Irromperam então em gargalhadas que eram ao mesmo tempo altas e hesitantes, trocando olhares em busca de reafirmação, sussurrando: “Não sei por que estou rindo. Não entendo nenhuma palavra em espanhol! Ou será este o lugar onde falam português?”³².

Os cartazes do show anunciam o Senhor Caliban como “o maior e mais amado comediante do Brasil”, e o velho artista parece desenvolto e ágil. Fora das luzes, porém, ele tem algo do deformado Caliban shakespeareano no corpo diminuto e doído, as piadas já velhas e sem graça, o coração desiludido e cansado, a identidade confusa. Ele espera que a aposentadoria permita que se dedique à jovem e inocente esposa Clara, que espera um filho seu, e voltem todos para a cidadezinha do interior de Minas de onde vieram³³. Quer afastar-se do Rio de Janeiro e de Miranda, espelho inevitável de sua face enrugada e de suas contradições; quer sair definitivamente do palco, dos letreiros e da fantasia, e recuperar sua identidade perdida. Mas ninguém mais conhece o Heitor original: nem a doce Clara, nem os pobres da favela onde ele vivera e trabalhara, nem Miranda, nem ele mesmo no espelho: agora, “Caliban se tornara a sua única realidade”. O mineiro Heitor ficara esquecido até que a

³¹ FANON (1961:153-55) apontou a associação entre a burguesia nacional e o turismo “exótico” na venda de locais e mulheres do Brasil e outros pontos da América Latina.

³² Pesquisa do geneticista Sérgio Danilo Pena (UFMG) confirma a mistura racial no DNA da população branca brasileira: 60% das linhagens maternas são de origem ameríndia ou africana e 90% das paternas são européias. “Estudo revela retrato genético do brasileiro”, *A Gazeta* 2 abril de 2000:12.

³³ Clara lembra a pura e submissa Miranda shakespeareana, que se propõe a ser escrava de seu Ferdinand, se ele assim o desejar (III.2, 75-85). A esposa de Próspero também é descrita como um exemplo de virtudes (I.2).

velhice trouxe uma tristeza indefinida, como “a memória de alguém que tivesse conhecido em algum outro tempo, mas de cuja face não conseguia lembrar”.

Fazendo lembrar os insultos contra Próspero em *A Tempestade* (II.2, 1-15), Caliban se revolta e agride Miranda, quebrando móveis, cortinas, lustres, candelabros e espelhos do luxuoso apartamento que montara para ela mas que agora lhe parece falso como a dona e como o próprio Rio³⁴. A cidade é bela e sedutora como um corpo de mulher, charmosa e benevolente de dia, cenário de cartões postais, iluminada e convidativa ao cair da noite.

A cidade [...] acendeu as luzes, e quando Caliban passou pelo túnel e entrou na estrada que faz a grande curva da Baía de Copacabana, viu luzes surgirem nos apartamentos e hotéis empilhados como rochedos brancos e angulares contra o fundo de morros negros. Vistas à distância, aquelas janelas iluminadas lembravam diamantes perfeitos e grandes, de um âmbar iridescente agora aos últimos raios de sol, que se tornaria um amarelo flamejante quando a escuridão se firmasse. A cidade do Rio – ainda quente do sol, murmurante com a cadência do mar, adornada com as luzes – estava se aprontando para a farra da noite, esperando que o vento chamasse seus amantes. Caliban tinha sido um de seus amantes.

Miranda vive num amplo apartamento da Avenida Atlântica com móveis e decoração inspirados por Hollywood; Caliban mora com Clara numa bela casa de pedra e vidro próxima ao Corcovado. O conto revisita também o Cassino da Urca, o Pão de Açúcar, o Copacabana Palace, a praia de Copacabana, o Teatro Municipal, o teatro de revista, os shows cheirando a Broadway e Hollywood, o humor da chanchada, o pequeno mas Grande Otelo (também intertextualmente shakespeareano, possível inspiração para “O Grande Caliban”) e os desfiles de Carnaval.

³⁴ O ambiente de luxo associado ao consumismo exagerado e valores da classe média branca disfarça a perda da identidade cultural negra, tema e cena repetidos em *Praisesong for the Widow*, romance de Marshall de 1983.

Nos romances de Marshall, as descrições minuciosas de cidades das Américas denunciam a exploração racial e social e a perpetuação da estrutura escravista³⁵. No conto “Brazil”, Caliban deixara de enxergar a o lado pobre da cidade e agora teme as favelas que se empilhavam cada vez mais sobre Copacabana. Elas se parecem com a descrição de Fanon das cidades coloniais, nas quais “não existe conciliação possível” entre a zona onde moram os nativos e “a cidade dos colonizadores [...] muito bem construída em pedra e aço, fortemente iluminada, as ruas asfaltadas [...] bem alimentada, alegre [...] uma cidade de brancos e estrangeiros”. Do outro lado, negros e nativos ocupam “um mundo sem espaço [...] os casebres construídos um sobre o outro [...] uma cidade faminta de pão, de carne, de sapatos, carvão, de luz”³⁶. No Rio de Janeiro descrito pelo conto, cortiços e favelas são engrossados por migrantes pobres como Heitor, Miranda e os tantos que fogem da pobreza rural e precisam submeter-se ao subemprego e submoradia³⁷. Expõem a história da ocupação da terra, a concentração de riqueza e a estrutura neocolonial que persiste no cartão postal³⁸:

Aquela miséria se levantando sobre o Rio sugeria que o próprio Rio não passava de uma falsidade; a favela era uma ameaça – pois parecia que a qualquer momento entraria em colapso e desabaria, soterrando a cidade lá embaixo.

Junto aos aspectos socioeconômicos e políticos, “Brazil” evoca míticas jornadas de heróis em busca de si próprios, como o Heitor na *Ilíada* de Homero. Caliban pergunta, corre, sobe e desce ruas e morros tentando encontrar-se nos caminhos e nas faces que fizeram parte de seu passado.

³⁵ Por exemplo, *Praisesong for the Widow* (1983), *The Chosen Place, the Timeless People* (1969) e *Brown Girl, Brownstones* (1959).

³⁶ FANON, 1961, p.38-9.

³⁷ A associação entre favela do Rio e mitologia grega deu origem à peça de Vinícius de Moraes *Orfeu da Conceição*, adaptada para os filmes *Orfeu Negro*, dir. Marcel Camus (Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1959) e *Orfeu*, dir. Carlos Diegues (1999).

³⁸ Segundo o Censo, o Rio de 1958 tinha uma população de 3.500.000 pessoas, sendo 1,5 milhão cariocas e 1,2 milhão vindos de outros estados, 300.000 estrangeiros e 20.000 sem nacionalidade declarada (SANTOS, 1997. p.38). No ano 2000, por sua vez, a população chega a 5,4 milhões e um entre cada cinco habitantes mora em favela. “Rio de Janeiro recupera metade de suas favelas”. *A Gazeta*. 16 de maio de 2000:1.

Significativamente, vai atrás do ex-patrão cujo nome era Nascimento, esperando que ele lhe devolva a memória e faça renascer o herói Heitor³⁹. O motivo da máscara que substitui ou que é a verdadeira face percorre as literaturas do mundo ocidental e fala da busca da identidade perdida nas fantasias e desvios da vida. Aqui ela faz lembrar o poeta Paul Laurence Dunbar (1872-1906), primeiro escritor negro lido por Marshall e que a contaminou com o desejo de escrever⁴⁰. Em um de seus poemas mais conhecidos, Dunbar fala da necessidade da máscara sorridente para esconder a dor do negro: “We wear the mask that grins and lies,/ It hides our cheeks and shades our eyes”⁴¹.

O conto de Marshall termina com o desespero do personagem Caliban, enraivecido contra um “Próspero” disseminado que o contagia e confunde. Ao aprender a linguagem do sistema capitalista e colonialista, ele também acumulara bens e esquecera sua história. O sonho de escapar da fragmentação e do individualismo da cidade grande que fala inglês e o traveste para turistas leva-o a refazer seu percurso migratório e tentar voltar à terra natal, paradoxalmente as Minas Gerais onde o ouro sustentara a escravidão e onde ele mesmo, um dia, de certa forma “comprara” sua mulher negra, neta de um primo. No contexto brasileiro, tais percursos e considerações remetem a interrogações e debates sobre a identidade nacional, à distribuição extremamente desigual do poder entre classes, raças, etnias e gêneros e à relação do Brasil com o *outro* estrangeiro.

A perplexidade de Caliban lembra a constatação de Paulo Emílio Salles Gomes sobre a identidade cultural brasileira: “A penosa construção de nós mesmos se

³⁹ Herói da Guerra de Tróia imortalizado na *Ilíada* de Homero. O simbolismo do nome “Nascimento” é observado por DENNISTON, Dorothy Hamer. *The Fiction of Paule Marshall: Reconstructions of History, Culture and Gender*. Knoxville: The U. of Tennessee P., 1995. p.71. Outro *motif* é o envelhecimento a que se refere o título geral do livro, um verso de poema de W.B.Yeats “Sailing to Byzantium”(1926). In: **British Literature**. Ed Hazelton Spencer et alii. Lexington, Mass.: D.C. Heath and Co., 1974. p.1054. V. II: 1800 to the Present.

⁴⁰ BAER, Sylvia, ed. “*Holding onto the vision: Sylvia Baer interviews Paule Marshall*”. *The Women's Review of Books* 8.10-11 (July 1991): 24-5; DANCE, Daryl Cumber, An Interview with Paule Marshall, *The Southern Review* 28.1 (Winter 92): 01-20.

⁴¹ DUNBAR, “We Wear the Mask”. In: **The Harper American Literature**. Gen. Ed. Donald McQuade [et alii]. 2 ed. New York: Harper Collins, 1996. p.890-99. Em tradução livre: “Usamos a máscara do riso e da mentira / que esconde a face e encobre os olhos”.

desenvolve entre o não ser e o ser outro”⁴². Como Caliban, sentimos o peso da fantasia exótica e da ânsia do aplauso estrangeiro e tentamos identificar uma face nacional legítima e própria para escapar ao sentimento de "pastiche indigno", citando Roberto Schwarz⁴³. Para Silviano Santiago, porém, não existe uma cultura brasileira pura sem resquícios colonialistas e estrangeiros: “Acreditar que possamos ter um pensamento autóctone auto-suficiente, desprovido de qualquer contato ‘alienígena’, é devaneio verde-amarelo”⁴⁴. O teórico Stuart Hall retoma Fanon para ressaltar que as rupturas e traumas da experiência colonial não se corrigem com o retorno a um passado cristalizado: a cultura, como a história, é construída na discontinuidade e na transformação⁴⁵.

A seriedade dos temas abordados por Marshall é quebrada pela ambigüidade e o humor. Miranda, por exemplo, que agora é vista pelo amante como aproveitadora, foi também uma migrante pobre que veio tentar a vida no Rio. A esposa Clara, moça mineira bem comportada, recusa-se a deixar o Rio porque adora a cidade e o carnaval. Caliban, perdido na cidade grande e no meio das duas mulheres, é tanto oprimido quanto opressor. Contraditórios e humanizados em seus desejos, conflitos e enganos, as personagens resistem a leituras simplistas e unilaterais. Fantasia e “real” se confundem e, anunciando o pós-moderno, clichês e máscaras revestem tudo, exceto a pobreza das crianças nos morros da cidade.

Os meninos da favela apareceram, movendo-se quietos em meio aos arbustos que delineavam o caminho, alguns carregando latas d'água na cabeça ou crianças menores no colo. Pareciam nascer da sujeira que os cobria, como pequenas plantas resistentes brotando no solo cansado; e seus olhos vazios, indiferentes, pareciam espelhar a vida derrotada que ainda teriam de viver.

⁴² Apud SANTIAGO, 1982. p.13,17.

⁴³ SCHWARZ, 1987. p.29.

⁴⁴ SANTIAGO, 1982. p.20.

⁴⁵ HALL, Stuart. “*Cultural Identity and Diaspora*”. *Contemporary Postcolonial Theory; A Reader*. Ed. Padmini Mongia. New York: Arnold Press, 1996. p.110-21.

O conto de Marshall ilustra a experiência do deslocamento e da marginalização e elabora dilemas comuns à diáspora negra e às colônias do *Novo Mundo*, particularmente “a transfiguração cultural sofrida pelos povos não europeus no processo de colonização” (termos de Octavio Souza)⁴⁶. Numa era que comercializa o *autêntico*, por outro lado, a cultura canibal impura pode ser a única legítima, como afirmam hoje os estudos culturais e a teoria pós-colonial. No final do conto “Brazil”, Miranda corre atrás de Caliban, gritando: “Caliban, Caliban, meu neguinho, pra onde você vai?” – a pergunta fica assim no ar, uma proposta para continuarmos a pensar nos dilemas que afligem a cidade do Rio de Janeiro e todo este país.

De maneira geral, o interesse manifestado pelas coisas do Brasil por Marshall e Shange, entre outros pesquisadores e escritores dos Estados Unidos, faz parte da tentativa de mapear a diáspora africana, reconstruir o passado e afirmar a identidade negra. O gesto se reforça pela alegria de compartilhar uma cultura fortemente marcada pela africanidade, como é a brasileira, segundo afirmativa feita por St. Clair Drake na ocasião do Primeiro Instituto para Estudos da Diáspora Africana, em 1979⁴⁷. Ao inserirem nosso mapa, história, cidades e bairros na literatura dos Estados Unidos, Paule Marshall e Ntozake Shange contribuem para a integração e o incremento das relações literárias e culturais interamericanas. Com sua imaginação e fantasia, podem enriquecer também nosso olhar sobre nós mesmos, os desafios de raça, gênero e classe presentes em nossa herança colonial, e a inserção no mapa complexo e plural do continente americano. Sem a pretensão de traçar definições “corretas” ou produzir traduções culturais “autênticas”, os textos literários importam e atraem como leituras pontuais, interessadas e interessantes sobre a cidade e o país.

⁴⁶ SOUZA, Octavio. *Fantasia de Brasil: As identificações na busca da identidade nacional*. São Paulo: Editora Escuta, 1994. Ele atribui a mesma preocupação a Darcy Ribeiro na obra *As Américas e a civilização* (1970).

⁴⁷ DRAKE, S. C. *Diaspora Studies and Pan-Africanism*. In: HARRIS, J.E. (Ed.). **Global dimensions of the African Diaspora**. Washington D.C.: Howard U. P., 1982. p.341-402.