

## Processos de Hibridismo nas Estratégias Narrativas

### de *The Famished Road* de Ben Okri<sup>1</sup>

Divanize Carbonieri (doutoranda – USP)

No romance *The Famished Road*<sup>2</sup> (1991), o nigeriano Ben Okri dá voz a uma criança-espírito ou *abiku*, o personagem Azaro, que narra a sua história em primeira pessoa. Os *abikus* são seres que nascem e morrem diversas vezes sem nunca perfazer o ciclo completo da vida: nascimento, crescimento, amadurecimento e velhice. Assim, um motivo recorrente e ancestral da cultura iorubá e de outras culturas africanas é retomado num romance contemporâneo. Isso faz com que essa obra literária funcione como uma verdadeira representação do encontro entre duas culturas e suas formas de narrar. Entram em conflito, de um lado, a cultura iorubá (africana), com sua longa tradição de narrativas orais, e, de outro, a cultura ocidental, representada pelo gênero do romance e pela língua inglesa em que essa obra é escrita. Esse encontro transforma ambas as tradições, fazendo com que as suas estratégias narrativas sejam utilizadas e reelaboradas na configuração de um romance híbrido.

O confronto entre essas tradições e a sua transformação decorrente podem ser mais bem entendidos se levarmos em conta o conceito de tradução cultural de Homi Bhabha, que o utiliza para sugerir que todas as formas de cultura se relacionam entre si porque são atividades significantes ou simbólicas. Como as culturas são práticas formadoras de símbolos e interpeladoras de sujeitos, a articulação entre elas só é possível através de uma negociação constante entre os valores de uma para outra. De

---

<sup>1</sup> Artigo baseado em pesquisas de mestrado e doutorado desenvolvidas sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Laura Patrícia Zuntini de Izarra no grupo de estudos “Narrativas Literárias e Identidades nos Espaços Diaspóricos de Língua Inglesa” do Programa de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, FFLCH/USP.

<sup>2</sup> De agora em diante, apenas *TFR*.

acordo com Bhabha, a tradução cultural é um modo de imitar, mas sempre num sentido de travessura e deslocamento. Essa imitação travessa não serve para reforçar a prioridade de um original. O que está em jogo é a possibilidade de simular, copiar, transferir, enfim, transformar esse original. A noção de hibridismo está implícita nessa tradução. O hibridismo não é a mescla entre duas instâncias culturais, mas o surgimento de um terceiro espaço, constituído pela negociação constante entre elas e capaz de deslocar as suas histórias e de estabelecer novos posicionamentos (Bhabha, 1990, pp. 209-11).

Podemos dizer que Okri está imitando, nesse sentido entendido por Bhabha, as duas grandes tradições anteriores que formam a sua obra, e essa sua imitação causa uma modificação tão grande que não nos interessa mais a prioridade dos originais. A negociação que ele faz entre os valores, crenças e estratégias narrativas das duas culturas envolvidas em seu processo criativo (a africana e a ocidental) pressupõe uma hibridização que transforma obra literária justamente num terceiro espaço. O romance, um gênero herdado da literatura ocidental, é alargado, em *TFR*, por formas narrativas características da oralidade, que, por sua vez, também se transformam por estarem sendo escritas e retrabalhadas numa obra literária.

Já numa primeira leitura é possível perceber a organização paratática da estrutura de *TFR*. O crítico Ato Quayson, por exemplo, assinala a ausência de índices temporais precisos e de *flashbacks* ou anacronias nesse romance, o que reforça a sensação de que existe um movimento contínuo para a frente na narrativa (Quayson, 2002 [1997], pp. 128-29). Tal movimento é chamado de paratático por se assemelhar ao fenômeno gramatical da parataxe, em que as frases se justapõem numa seqüência sem conjunções coordenativas entre elas. O que também ocorre é que praticamente cada capítulo do romance apresenta um episódio da vida de Azaro, com começo, meio e fim

em si mesmo. O elemento de ligação entre os diversos episódios é a narração de Azaro, presente em todos eles.

Tanto o movimento paratático quanto a organização episódica são ecos das narrativas orais africanas que perpassam esse romance. Joseph Miller, num ensaio sobre a importância das narrativas orais para a reconstrução do passado histórico, afirma que os episódios que estruturam essas narrativas se organizam em torno de clichês que servem como recursos mnemônicos para o contador de histórias. Para Miller, o clichê é uma estrutura que se repete no corpo da narrativa (ou no conjunto de narrativas orais de uma determinada cultura). Ele é um fragmento de narrativa dentro de uma narrativa maior, apresentando um significado altamente comprimido que se refere a uma realidade bem mais complexa, como um evento ocorrido no passado de uma sociedade, por exemplo. Miller ainda afirma que os clichês podem ocorrer sob diversas formas, como provérbios, canções ou temas narrativos (Miller, 1980, p. 7).

*TFR* é todo organizado em torno de um clichê narrativo que se repete inúmeras vezes, a saber, o tema da morte ou quase morte do *abiku* e o seu retorno à vida. Como bom *abiku*, Azaro tem uma relação estreita com a morte, ficando diante dela diversas vezes, mas “ressuscitando” em todas elas. Se é verdade que todas essas cenas seguem um esquema bastante semelhante, também é verdade que cada uma delas traz consigo alguma novidade. Na primeira delas, por exemplo, o próprio nome do personagem é alterado:

Fiquei doente depois e passei a maior parte do tempo no outro mundo, discutindo com os meus companheiros espíritos, tentando fazer com que me deixassem sozinho. (...) Foi apenas bem mais tarde, quando tentei voltar ao meu corpo e não pude, que percebi que eles haviam conseguido me fechar para fora da minha vida. Gritei por um longo tempo no vazio de prata até que o nosso rei intercedeu por mim e reabriu os portões de meu corpo.

Quando acordei, encontrei-me num caixão. Meus pais tinham me dado por morto. (...) Em virtude da minha recuperação milagrosa eles me

nomearam pela segunda vez (...). Chamaram-me de Lázaro. Como eu me tornei sujeito de muita brincadeira (...), a Mãe abreviou meu nome para Azaro (*TFR*, p. 8).<sup>3</sup>

Nessa cena, surge um padrão a ser repetido no decorrer da trama: os companheiros espíritos de Azaro o atraem ao outro mundo, ele resiste, mas chega a uma situação limite até que algo faz com que volte para a vida. A sua ressurreição o liga a uma figura bíblica, de quem herda também o nome. Esse fato é mais um indício do caráter híbrido dessa narrativa, que alia o tema africano ancestral da criança-espírito à história de Lázaro e também – ainda que de forma indireta – à do próprio Cristo. A ressurreição é vista como o motivo recorrente nessas narrativas e nas culturas que as originaram. Embora essa cena inicial se configure como um modelo para os demais episódios em que Azaro fica, por um motivo ou outro, à beira da morte, nem todos os seus componentes se repetem da mesma forma. Às vezes, por exemplo, quem coloca a sua vida em risco não são os seus companheiros espíritos, mas outros personagens, como, por exemplo, o policial e sua esposa, que encontram Azaro num dia em que ele se perdeu de sua mãe e que quase o envenenam. Os modos pelos quais ele consegue se salvar também variam: ora ele é salvo por um gato preto falante (pp. 13-4), ora por um anão que lhe dá um canivete um pouco antes de ser seqüestrado por dois homens albinos (p. 110), ora por sua mãe (pp. 26-7; 307-8), etc. Em suma, pequenas modificações vão se inserindo nesse padrão e transformando a sua estrutura.

Dessa forma, a ação do romance e o seu desenvolvimento se dão através da repetição desse tema narrativo. Fica evidente a tentativa de se organizar o romance a partir de uma estratégia característica da oralidade. Mas os próprios clichês se modificam, como vimos, e acabam abarcando conteúdos bem maiores do que aqueles previstos inicialmente no processo de vida e morte do *abiku*, que, na qualidade de uma

---

<sup>3</sup> De agora em diante, todos os trechos do romance têm tradução minha.

criatura inúmeras vezes renascida, é ligado a concepções mais ocidentais a respeito da ressurreição. A repetição do tema, com as modificações que ele vai apresentando, faz com que se crie a idéia de que a narrativa se desenvolve numa espécie de espiral que nunca chega a um clímax ou a uma conclusão. A prova disso parece ser o fato de Okri ter escrito mais dois romances que continuam a história de *TFR*, formando uma trilogia.<sup>4</sup> A própria natureza episódica de *TFR* e dos dois outros volumes possibilita que mais episódios sejam sempre acrescentados de maneira virtualmente infinita.

Além da repetição do tema narrativo acima exposto, a construção de *TFR* também é alterada pela inserção do que se poderia chamar de narrativas mitológicas. Mas qual definição de mito seria a mais adequada para se compreender essa obra?. Para W. R. Bascom,

[os] mitos são narrativas em prosa que, na sociedade em que são contadas, são consideradas como relatos verdadeiros do que aconteceu no passado remoto. São aceitas com base na fé; são ensinadas para serem cridas; e podem ser citadas como um argumento de autoridade em resposta à ignorância, dúvida ou descrença (Bascom apud Finnegan, 1998 [1970], pp. 361-2, tradução minha).

Levando em conta essa definição de Bascom, Ruth Finnegan afirma que existem poucos mitos na tradição das narrativas orais africanas. Para a estudiosa, embora seja verdade que muitas dessas narrativas tenham algum elemento etiológico ou se voltem para eventos que se passam em algum tempo remoto no passado, também é verdade que elas não possuem necessariamente os outros atributos de mito levantados por Bascom, não possuindo o caráter de um argumento de autoridade e nem sendo aceitas como relatos sérios e verdadeiros (Finnegan, 1998 [1970], p. 362).

Então, ao invés de chamá-las de mitos, Finnegan vai classificar as narrativas orais africanas principalmente como lendas históricas. Segundo ela, essa classe de

---

<sup>4</sup> Os outros dois romances são *Songs of Enchantment* (1993) e *Infinite Riches* (1998).

narrativas abrange aquelas histórias que são consideradas verdadeiras por uma população local, diferenciando-se dos mitos por se passarem num período de tempo bem menos remoto, quando o mundo era já bastante parecido com o que é hoje. Essas narrativas, para Finnegan, retratariam os feitos de seres humanos e não de divindades ou heróis sobrenaturais e aludiriam a eventos que realmente teriam acontecido, como migrações, guerras ou o estabelecimento de dinastias governantes (Finnegan, 1998 [1970], pp. 368-78).

Porém, as definições de Bascom e Finnegan não são as únicas possíveis. Na verdade, uma outra definição de mito parece ser mais útil para o nosso atual estudo. Para Isidore Okpewho, devemos qualificar as narrativas orais africanas com base em nosso reconhecimento dos pesos relativos que o fato e a ficção apresentam nelas. As lendas seriam aquelas narrativas mais próximas da história verdadeira (ou do fato) e mais distantes da ficção, num grau maior ou menor. Se houver um predomínio muito grande do real e do tempo histórico, trata-se de uma lenda histórica. Mas se houver uma ênfase maior no irreal, ela é chamada de lenda mítica. Mas Okpewho se apressa em afirmar que a maioria das narrativas orais africanas não se refere a esquemas temporais específicos, passando-se em períodos de tempo indeterminados ou míticos. Para Okpewho, as narrativas dentro dessa categoria podem ser divididas em dois grupos: os contos explicatórios e as fábulas. Os contos explicatórios seriam aqueles que têm a função principal de explicar as raízes das tradições e costumes de uma sociedade enquanto as fábulas seriam as narrativas que são contadas principalmente para entreter e divertir. Na fábula, ainda de acordo com Okpewho, a liberdade da imaginação criativa atinge o seu máximo, ou seja, a fantasia é mais livre e o cenário da ação mais arbitrário, fazendo com que as imagens da narrativa se aproximem mais da abstração do símbolo do que da esfera da realidade histórica (Okpewho, 1983, pp. 60-5). Levando em conta

todas essas considerações, é importante citar aqui a definição de mito fornecida por Okpewho em suas próprias palavras:

[O mito é] simplesmente aquela qualidade de imaginação que dá forma aos poderes criativos ou configuradores da mente humana em vários graus de intensidade. Nesse sentido, somos livres para chamar qualquer narrativa da tradição oral de mito, contanto que ela dê a ênfase devida ao jogo criativo da imaginação (Okpewho, 1983, p. 69, tradução minha).

Podemos dizer que Okri utiliza o mito em *TFR* de duas maneiras distintas, mas complementares. Ao mesmo tempo em que insere narrativas inteiras na voz de alguns personagens, sobretudo a mãe e o pai de Azaro, ele também permite que a própria estrutura de seu romance seja modificada pelas características das narrativas orais. Como um exemplo do primeiro caso, temos “a história do estômago”, que a mãe de Azaro conta para o menino numa noite em que eles têm que ir para a cama de barriga vazia porque não têm nada para comer:

\_ Deixe-me lhe contar a história do estômago.  
(...)  
\_ As pessoas poderosas comem muito pouco – ela disse.  
\_ Por quê?  
\_ Porque são poderosas. Houve uma vez um grande curandeiro em minha aldeia que voava para a lua à noite e depois atravessava o poderoso oceano para visitar os espíritos no país das pessoas brancas...  
\_ Por quê?  
\_ Porque ele ia participar de uma importante reunião a respeito do futuro do mundo inteiro. E, para ser capaz de participar da reunião, deveria fazer algo grande. Então, ele voou para a lua e para muitos planetas. Depois de ter feito isso, foi ao país das pessoas brancas e, antes que elas o deixassem entrar, fizeram-lhe uma pergunta.  
\_ Que pergunta?  
\_ Eles disseram: “Senhor curandeiro da aldeia de Otu, o que você comeu antes de ir para a lua?”  
\_ E o que ele respondeu?  
\_ Um grilo.  
(...)  
\_ É essa a história do estômago?  
\_ Não – a Mãe disse no escuro.  
(...)

\_ Era uma vez (...) um homem sem estômago. Todos os anos ele costumava fazer suas oferendas num grande santuário. Um dia, ele encontrou um estômago sem um corpo. O estômago disse: “Estive procurando por você. O que você está fazendo sem mim?”. E, então, o estômago pulou sobre o homem e se tornou parte dele. O homem continuou em sua jornada até o santuário. Mas antes que chegasse lá, ele ficou com muita fome. O estômago disse: “Alimente-me”. “Não”, disse o homem. “Quando eu não tinha você, viajava mais longe, nunca ficava com fome, estava sempre feliz e contente e era forte. Você pode me deixar agora ou ficar quieto...” (TFR, pp. 79-80).

Nesses fragmentos de narrativas, podemos perceber os três elementos principais das narrativas orais segundo Finnegan: a performance, o público e a ocasião. Para a estudiosa, há sempre algum grau de criatividade individual na performance da narrativa oral, uma vez que o contador de histórias contribui com as suas modificações. Além disso, ela também afirma que o público participa ativamente da performance, fazendo perguntas, acréscimos e críticas. Por fim, Finnegan também enfatiza a importância da ocasião real, que pode afetar o conteúdo e a forma da narrativa que está sendo contada (Finnegan, 1998 [1970], pp. 9-11). Em primeiro lugar, é inegável a contribuição da mãe de Azaro, que, utilizando temas narrativos semelhantes - “a história do estômago” ou “pessoas poderosas comem muito pouco” -, conta uma história depois da outra, alterando a estrutura de ambas. Ao justapor duas narrativas que provavelmente já conhecia, a mãe de Azaro cria uma terceira história com um significado maior. Em segundo lugar, é importante observar que ela só conta uma história depois da outra após ser instigada pelo filho. O garoto desempenha, nesse caso, o papel de audiência, fazendo perguntas cruciais para o desenvolvimento da narração. Finalmente, a ocasião aqui desempenha um papel fundamental para a determinação dos temas narrativos a ser selecionados. Isso porque, como dissemos, a família está indo dormir sem jantar.

Essas narrativas contadas pela mãe de Azaro se encaixam naquela definição de mito estabelecida por Okpewho e não na de Bascom. Não são histórias consideradas



verdadeiras e nem podem ser citadas como argumentos de autoridade. Também não podem ser consideradas como contos de advertência, pois não existe uma moral a ser ensinada no final. Talvez elas pudessem ser encaixadas no que Okpewho chama de contos explicatórios por buscar explicar a origem da fome no ser humano. Mas, mesmo nesse caso, parecem transcender a mera explicação, pois na verdade o efeito geral causado é o de uma constatação sombria a respeito da limitação dos poderes do homem causada pela fome (e não exatamente a explicação de sua origem). No primeiro caso, o curandeiro é capaz até de voar para a lua porque come muito pouco e, no segundo exemplo, o homem, depois de “ganhar” seu estômago, não é mais capaz de realizar as mesmas coisas que antes. A fome, então, seria o grande fator limitador do homem. Esse significado geral só é possível pela justaposição das duas histórias porque, sozinhas, elas não dariam conta de expressá-lo totalmente. Como ambas as histórias se passam num tempo indeterminado (“Houve uma vez”; “Era uma vez”), podemos dizer que elas se passam naquele tempo mítico descrito por Okpewho. Além disso, nelas também está presente o “jogo criativo da imaginação” mencionado por ele. Isso porque nelas os homens podem voar para a lua, caminhar sobre o oceano, viver sem estômago e depois conversar com ele, etc. Em suma, nelas a liberdade criadora não tem limites. Esse mesmo jogo criativo aparece em outra história contada pela mãe de Azaro:

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

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

\_ Eu disse: “Há muitas estradas para a África, mas apenas uma para sair dela”. Ele disse: “Qual estrada?” Eu disse: “Primeiro me diga o que a tartaruga me disse”. (...) Então, ele me contou a sua história. Ele havia estado aqui por dez anos. (...) Então, todos os problemas a respeito da

Independência começaram e por três anos ele tentou partir, mas sem conseguir. (...) Então, um ônibus passou lentamente. Havia um slogan escrito no seu lado. O homem branco riu do slogan e o leu em voz alta e eu lhe disse que era o que a tartaruga havia me dito. “O quê?”, ele perguntou. “Todas as coisas estão ligadas”, eu disse. (...) Então, ele me deu os óculos azuis e, antes de sair, disse: “O único modo de sair da África é tirar a África de você”.(...)

\_ Num outro dia, eu estava vendendo peixes no mercado. Um estranho homem iorubá veio até mim e comprou todos os meus peixes. Quando suas mãos tocaram nos peixes, todos eles voltaram à vida e começaram a se contorcer em minha bacia. (...) “Você não se lembra de mim?”, ele perguntou. (...) “Eu lhe dei os óculos azuis”. (...) Seu rosto e seu nariz eram exatamente os mesmos, a não ser que agora ele era um homem iorubá com belas marcas em seu rosto. (...) Então, ele me contou a sua história. “Quando eu deixei você”, ele começou, “fiquei febril e, mais tarde, num acesso de fúria sobre uma pequena coisa, matei meu criado africano. Prenderam-me. (...) Depois me soltaram porque eu era um homem branco. Comecei a vagar pela cidade completamente nu. Todos olhavam para mim. Eles ficavam chocados de ver um homem branco louco na África. (...) Então, um dia a minha mente clareou. Quinhentos anos haviam se passado. A única maneira de sair da África é se tornar um africano. (...) Peguei um avião e voltei à Inglaterra. (...) Então, antes de fazer setenta anos, tive um ataque cardíaco e morri. (...) O tempo passou. Nasci de novo. Tornei-me um comerciante. E vim ao mercado hoje para comprar algumas enguias e vi você”. Eu disse: “Mas eu encontrei você há apenas duas semanas”. “O tempo não é o que você pensa”, ele disse sorrindo (*TFR*, p. 482-4).

Podemos dizer que essa história é um paradigma para o modo como as narrativas orais alteram a estrutura do romance como um todo em *TFR*. Ela é um microcosmo, apresentando diversos elementos que também podem ser encontrados no macrocosmo da tessitura narrativa. Há, logo de início, a menção da tradição ancestral da cultura africana, representada pela figura dessa tartaruga que se arrasta para fora da mata. A mata ou floresta é o espaço africano por excelência, representando, por exemplo, a porta de entrada para o mundo dos espíritos ou ancestrais no romance. Mas a narrativa da mãe de Azaro não se resume aos elementos da cultura africana. A presença do homem branco e de seus óculos de sol azuis traz a cultura ocidental para dentro da narrativa oral africana. Isso mostra o quanto as narrativas orais não são estáticas, podendo incorporar novos elementos e se modificar a partir das transformações vividas pela sociedade em

que são produzidas. Nesse sentido, podemos dizer que, no que diz respeito à construção do romance, o slogan pronunciado pela tartaruga e visto pelo homem na lateral do ônibus também parece indicar a justaposição das diversas técnicas narrativas utilizadas pelo autor. Assim como o homem branco e o homem iorubá são, na verdade, a mesma pessoa, não haveria, em *TFR*, uma separação definitiva entre a tradição da literatura ocidental e da literatura oral africana. Se é possível que a narrativa contada pela mãe de Azaro apresente, ao mesmo tempo, elementos africanos e ocidentais, também é possível que o romance seja escrito, utilizando-se métodos narrativos de ambas as tradições. A transformação seria dada pela justaposição do novo ao velho e vice-versa, sempre se levando em conta a questão da perspectiva, pois o que é velho para alguns é novo para outros. A inserção de técnicas narrativas da tradição oral contribui para renovar a estrutura do romance, do mesmo modo que os elementos ocidentais também deram novas cores à narrativa da mãe de Azaro.

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

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

### **Referências Bibliográficas**

- BHABHA, Homi K. “The Third Space”. In: RUTHERFORD, J. (ed.). *Identity, Community, Difference*. Londres: Lawrence & Wishart, 1990, pp. 207-21.
- CARBONIERI, Divanize. *Hibridismo e Simultaneidade no Romance The Famished Road de Ben Okri*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral Literature in Africa*. Oxford: Oxford University Press, 1998 [1970].
- MILLER, Joseph. “Introduction: Listening for the African Past”. In: *The African Past Speaks*. Kent: Dawson, 1980, pp. 1-60.
- OKPEWHO, Isidore. *Myth in Africa*. Londres: Cambridge University Press, 1983.
- OKRI, Ben. *The Famished Road*. Londres: Vintage, 1992 [1991].
- QUAYSON, Ato. *Strategic Transformations in Nigerian Writing*. Oxford: James Currey, 2002 [1997].