

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

DIVANIZE CARBONIERI

**A COMPENSAÇÃO DA IMOBILIDADE  
NOS CRONOTOPOS ONÍRICOS:  
UMA LEITURA DA TRILOGIA *BLOOD IN THE SUN***

São Paulo  
2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

**A COMPENSAÇÃO DA IMOBILIDADE  
NOS CRONOTOPOS ONÍRICOS:  
UMA LEITURA DA TRILOGIA *BLOOD IN THE SUN***

DIVANIZE CARBONIERI

Tese apresentada ao Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Laura Patricia Zuntini de Izarra

São Paulo  
2010

Aos pais e avós

## AGRADECIMENTOS

Algumas instituições e pessoas foram imprescindíveis para a realização deste trabalho. Desejo registrar aqui o meu agradecimento a todas elas. Agradeço à Universidade de São Paulo porque foi o espaço democrático e plural em que tive acesso a várias áreas do conhecimento e onde desenvolvi grande parte do meu pensamento crítico.

À CAPES porque me possibilitou o tempo e a tranquilidade necessários para a pesquisa através de sua bolsa de estudos, a qual desfrutei por aproximadamente três anos e meio até assumir minhas atividades como professora.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Laura Patricia Zuntini de Izarra por ter me incentivado, acreditado em mim e orientado com competência e carinho. Agradeço também por todas as oportunidades que me proporcionou.

Ao Prof. Dr. Lynn Mario Trindade Menezes de Souza e ao Prof. Dr. Paulo Daniel Elias Farah pelas valiosas contribuições por ocasião do meu exame de qualificação.

A todos os professores do Departamento de Letras Modernas.

Aos funcionários da secretaria de pós-graduação do Departamento de Letras Modernas, principalmente a Edite dos Santos Nascimento Mendez Pi.

Às colegas do grupo de pesquisa “Narrativas Literárias e Identidades nos Espaços Diaspóricos de Língua Inglesa”, sobretudo a Alvany Rodrigues Noronha Guanaes, Gisele Giandoni Wolkoff, Mariana Bolfarine, Marília Fátima Bandeira, Michela Rosa Di Candia, Regiane Corrêa de Oliveira Ramos, Rose Yukiko Sugiyama e Viviane Carvalho da Anunciação pela amizade e pelos produtivos diálogos e trocas de conhecimento.

A todos os meus colegas do Departamento de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso, Campus Universitário de Rondonópolis, principalmente à Prof.<sup>a</sup> Ms. Maria Aparecida dos Santos pela compreensão e ao Prof. Ms. Agameton Ramsés Justino pelo apoio em momentos decisivos. Agradeço também ao Prof. Ms. André Luiz Rauber pelo apoio e auxílio com as impressões, ao Prof. Ms. Bruno Oliveira Maroneze pela ajuda emergencial com os textos em francês, à Prof.<sup>a</sup> Ms. Marki Lyons pela revisão do abstract e à Prof.<sup>a</sup> Ms. Nubia Nascimento pela amizade e incentivo. Sou ainda especialmente grata ao Prof. Dr. Dánie Marcelo de Jesus, sem cujo estímulo, conselho e amizade, essa tese jamais teria sido concluída.

Aos meus familiares pela dedicação constante.

Às amigas Flávia Helena, Letícia Fagundes de Oliveira, Lídia Valle Rodrigues Botelho, Maria Uski, Regina Santos e Sandra Caselato por se manterem sempre presentes, apesar da distância.

À amiga Patrícia Henna por todos esses anos de conversas estimulantes.

A José Francisco dos Santos pela paciência e companheirismo.

Ao Zelito por tomar conta de mim.

## SUMÁRIO

RESUMO .....	1
ABSTRACT.....	2
INTRODUÇÃO .....	3
<b>Explicando o contexto</b> .....	5
As Somálias e os somalis .....	5
O clanismo .....	9
<b>A questão da língua</b> .....	16
Formação e escolha linguística.....	16
<b>A questão da literatura</b> .....	21
A literatura somali.....	21
A obra de Farah e os sonhos.....	27
CAPÍTULO I - ESTUDOS E TEORIAS ONÍRICAS .....	44
<b>O sonho na Antiguidade Clássica</b> .....	45
Platão e o aspecto transformador do sonho .....	45
Aristóteles e o sonho como representação .....	47
Artemidoro e a classificação dos sonhos.....	50
<b>O sonho e as religiões</b> .....	53
O papel do sonho na experiência religiosa.....	53
O sonho e o Islã.....	55
As crenças somalis pré-islâmicas.....	60
<b>Teorias psicanalíticas do sonho</b> .....	65
Os sonhos podem ser interpretados: Freud.....	65
Jung e a concepção final dos sonhos .....	70
<b>O sonho e a perspectiva cultural</b> .....	76
Bakhtin e o caráter sociológico do psiquismo.....	76
Bruner: os processos de significação e as narrativas.....	78
<b>O sonho e a literatura</b> .....	85
As estruturas do sonho na literatura .....	85
As funções do sonho na literatura .....	90
O sonho como cronotopo .....	93
CAPÍTULO II - <i>MAPS</i> : OS SONHOS COMO <i>DREAMSCAPES</i> .....	97
<b>Mapeando o território</b> .....	97
Primeiras coordenadas.....	97
Mapeamento de um julgamento interior .....	100
<b>Cartografia onírica</b> .....	109

Panorama geral.....	109
Paisagem onírica e território .....	115
A floresta, o jardim e o mar.....	121
Tempos oníricos .....	129
Habitantes do mundo onírico .....	135
<b>Concepção das narrativas oníricas .....</b>	<b>140</b>
Ensinamento e finalidade .....	140
<b>CAPÍTULO III - <i>GIFTS</i>: OS SONHOS COMO PRESENTES .....</b>	<b>147</b>
<b>Abrindo o presente .....</b>	<b>147</b>
A dinâmica do presentear .....	147
O presente impossível .....	154
<b>Configuração dos presentes oníricos .....</b>	<b>159</b>
Painel das cenas.....	159
O quarto de dormir e os elementos oníricos.....	162
O palco e o jardim.....	166
Tempos oníricos .....	168
Águia e libélula .....	173
<b>Concepção das narrativas oníricas .....</b>	<b>175</b>
Os sonhos como presentes.....	175
<b>CAPÍTULO IV - <i>SECRETS</i>: OS SONHOS COMO MEMÓRIAS .....</b>	<b>181</b>
<b>Desvendando segredos .....</b>	<b>181</b>
Deslocamento e interdição .....	181
Confrontos e revelações .....	183
<b>Segredos e sonhos .....</b>	<b>192</b>
Desvendar dos sonhos .....	192
A aldeia e o passado .....	197
Os sonhos como memória .....	202
<b>Concepção dos sonhos .....</b>	<b>209</b>
Nuuro e nabsi .....	209
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>213</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>220</b>

## RESUMO

Os romances *Maps*, *Gifts* e *Secrets*, pertencentes à trilogia *Blood in the sun* do escritor somali Nuruddin Farah, apresentam duas camadas narrativas em suas composições: uma dada pelos eventos ficcionais que ocorrem quando os personagens estão despertos e a outra pelos inúmeros sonhos inseridos neles. No espaço da vida de vigília, os protagonistas dessas obras experimentam uma grande imobilidade, estando impossibilitados de alterar a realidade política de seu país, a Somália, e de efetivamente transformar suas próprias vidas. O objetivo deste trabalho é demonstrar que a experiência onírica proporciona, então, uma compensação para a inatividade a que estão condenados. Os sonhos são considerados como lugares especiais de experiência, como cronotopos diferenciados que contestam e invertem o que os personagens vivenciam no mundo dito real. As narrativas oníricas presentes nesses romances operam em dissonância em relação ao restante do que é narrado, oferecendo soluções ficcionais que ainda não parecem possíveis nas outras partes da narração. Dessa forma, o foco da análise se volta para o estudo da estrutura dessas narrativas oníricas, concomitantemente com o procedimento de conferir aos seus signos significados que condigam com o contexto cultural, social e político em que vivem os seus personagens.

Palavras-chave: imobilidade, compensação, narrativa onírica, cronotopos oníricos, Nuruddin Farah

## ABSTRACT

The novels *Maps*, *Gifts* and *Secrets*, which belong to the trilogy *Blood in the sun* by Somali writer Nuruddin Farah, present two narrative levels: one given by the fictional events that take place when the characters are fully awake and the other by the numerous dreams inserted in them. In the space of vigil, the protagonists in these works experience great immobility, being unable to change the political reality of their country, Somalia, and effectively transform their own lives. The aim of this work is to demonstrate that the dream experience provides, then, a form of compensation for the inactivity to which they are doomed. Dreams are considered special places of experience, as different chronotopoi that contest and invert what the characters undergo in the so called real world. The dream narratives that are present in these novels operate in dissonance with the rest of what is being narrated, offering fictional solutions that still do not seem to be possible in other parts of the narrative. Thus, the focus of the analysis turns to the study of the structure of these dream narratives, together with the procedure of giving meanings to their signs that match with the cultural, social and political context in which their characters live.

Key words: immobility, compensation, dream narrative, dream chronotopoi, Nuruddin Farah



## INTRODUÇÃO

O objeto deste estudo é a trilogia *Blood in the sun*, composta pelos romances *Maps* (1986), *Gifts* (1992) e *Secrets* (1998), do autor somali Nuruddin Farah. Todas essas obras apresentam heróis inativos, imobilizados de uma forma ou de outra, para os quais a realidade externa parece estar interdita. Essa interdição no plano exterior liga-se à situação do longo regime ditatorial na Somália, durante o qual esses romances foram escritos. A sensação de impossibilidade de agência política, causada pela opressão governamental, deixa aberta para os personagens a alternativa de explorarem seus mundos interiores. No universo psíquico, encontram-se formas de mobilidade e transformação pessoal que estão vedadas na esfera social. Tendo isso em mente, é o meu objetivo neste trabalho analisar a construção dos sonhos nessas obras, demonstrando como funcionam como uma compensação para a inação experimentada na vida de vigília. Através da experiência onírica, os personagens vivenciam uma cessação da imobilidade a que estão condenados, o que faz com que os sonhos presentes nesses livros operem em dissonância com o restante das suas narrativas, normalmente muito mais desesperançadas no que se refere à potencialidade de mudança.

Isso não significa, contudo, que haja um apagamento das questões políticas na configuração do universo onírico ficcional. Na verdade, aspectos pessoais se combinam a fatores políticos para dar forma e substância ao psiquismo dos personagens. Ao invés de simples escapes, os sonhos acabam mesmo se transformando em elementos bastante revolucionários, pois parecem manter acesas a vitalidade e a combatividade, ameaçadas no campo externo pela inércia e paralisia reinantes. Porém, não é sem esforço que o leitor pode chegar a essa conclusão. Os sonhos são apresentados no corpo dos textos diretamente, sem que os autores implícitos ou narradores das obras ofereçam para eles interpretações explícitas prévias ou posteriores. Muito raramente um personagem arrisca uma explicação para a motivação ou conteúdo onírico, mas essas alternativas não são, em sua maior parte, mostradas como definitivas. O que acontece é que o leitor se depara, no meio de sua leitura, com narrativas diferenciadas em relação ao restante da trama, tendo que se ver com a necessidade de buscar suas próprias soluções para elas.

Assim, forma-se no leitor uma sensação semelhante à que temos ao acordar de manhã e refletir sobre os sonhos que tivemos na noite anterior. À luz do dia e com a

mente já totalmente tomada pela consciência da vida de vigília, essas visões noturnas do sono nos parecem, na maioria das vezes, desconexas e sem sentido. Contudo, sentimos que parece haver nelas algo que exige de nós uma interpretação e, quanto mais intensas e enigmáticas forem essas imagens, tanto maior será a vontade de atribuir a elas um sentido. Essas atribuições de sentido ou interpretações vão variar de acordo com o contexto cultural de cada sonhador. A concepção do fenômeno do sonho não é a mesma em todas as sociedades humanas, embora pareça haver um esforço praticamente universal de interpretá-lo.

Nos romances de Farah, configura-se a mesma situação. Os sonhos dos personagens também exigem uma interpretação do leitor. Eles não são meros apêndices das narrativas cuja retirada em nada ou quase nada prejudicaria a leitura. Na verdade, não é possível uma compreensão plena dos significados gerais dessas obras sem que os levemos em conta. Dessa forma, pretendo estudar a estrutura das narrativas oníricas inseridas nas narrativas maiores de cada romance e estabelecer sentidos para os seus signos. Os signos que compõem os sonhos são aqui considerados como símbolos oníricos. Normalmente, um símbolo é um signo cujo significado está fixado por uma convenção. Contudo, no caso dos símbolos oníricos, assim como nos símbolos literários, não existe uma fixação tão rígida. Seus significados nunca podem ser completamente esgotados, permanecendo sempre a possibilidade de uma nova interpretação. No procedimento de conferir sentidos a esses símbolos oníricos, levo em consideração o todo de cada obra, assim como o contexto cultural, social e político em que vivem os seus personagens.

Além disso, como existe, nessa trilogia, praticamente uma substituição do espaço dito real pelo espaço interno, psíquico, usarei a concepção bakhtiniana de cronotopo para compreender as experiências oníricas. Os sonhos funcionam como cronotopos diferenciados nessas obras porque se constituem em locais de experiência para os personagens, uma experiência que eles estão impossibilitados de vivenciar em suas vidas de vigília. Esses cronotopos oníricos, que se constroem na intersecção dos valores políticos e pessoais, possibilitam, além da mobilidade que os protagonistas não podem desfrutar no mundo externo, um conhecimento mais alargado de suas situações, esclarecendo os leitores e os próprios sonhadores. Tal experiência do mundo onírico se realiza no contexto do povo somali, combinando suas visões culturais a respeito do sonhar com as realidades políticas que vivenciaram no passado ou que vivenciam na atualidade. Como esse contexto é com frequência completamente desconhecido dos

estudos literários brasileiros, acredito que, antes de iniciar a análise propriamente dita das obras de Farah, faz-se necessária uma discussão a respeito da situação dos somalis no mundo e, mais especificamente, do autor da trilogia que é o meu objeto de estudo.

## EXPLICANDO O CONTEXTO

### **As Somálias e os somalis**

A própria trajetória biográfica de Farah está intimamente ligada ao destino de sua terra natal. Ele nasceu em 1945 na cidade de Baidoa, que se situa na região sul do que é hoje a República da Somália, no Chifre da África, no leste do continente. A partir da década de 1880, esse território foi ocupado pela Itália, que estabeleceu ali uma colônia, inicialmente chamada de Somália Italiana. Ao mesmo tempo, o norte da Somália era controlado pelos britânicos, com o nome de Somalilândia Britânica. Também havia uma Somalilândia Francesa na atual República do Djibuti, localizada entre a Somalilândia Britânica ao sul, a Etiópia ao oeste e a Eritreia ao norte. Além disso, territórios de maioria populacional somali se encontravam (e ainda se encontram) em partes da Etiópia e do Quênia. Juntamente com a região sul da Somália, a Itália também dominava a Eritreia e a Líbia, e foi com base nesses três territórios que ela se lançou numa campanha expansionista para aumentar seu poderio no nordeste da África. As tentativas de anexar a vizinha Etiópia se iniciaram em 1895, mas só se efetivaram em 1936, quando os italianos venceram a Segunda Guerra Ítalo-abissínia.<sup>1</sup> Na esteira dessa vitória, a Somália Italiana, a Eritreia e a Etiópia foram reunidas numa colônia única, que recebeu o nome de África Oriental Italiana. Depois de entrar na Segunda Guerra Mundial, a Itália, que se aliara à Alemanha e ao Japão para formar as Potências do Eixo, conquistou também a Somalilândia Britânica em 1940.

Porém, seu domínio sobre essa região não se revelou duradouro. Já no ano seguinte, a contra-ofensiva dos países Aliados colocou nas mãos dos britânicos todas as colônias orientais italianas. A Somália Italiana permaneceu sob o domínio britânico até 1949, quando foi transformada num Protetorado das Nações Unidas, cuja administração voltou a ser responsabilidade da Itália. Em 1960, a Somália Italiana e a Somalilândia

---

<sup>1</sup> A Primeira Guerra Ítalo-abissínia (ou Ítalo-etíope) ocorreu entre 1895 e 1896, terminando com a vitória da Etiópia. A Segunda Guerra Ítalo-abissínia foi travada de 1935 a 1936, dessa vez com o triunfo italiano. Abissínia era um nome pelo qual o Império Etíope também era conhecido.

Britânica se reuniram e conquistaram a independência com o nome de República da Somália. Depois da emancipação política, a Somália experimentou dois governos sucessivos de presidentes e primeiros-ministros civis. Porém, em 1969, o General Mohammed Siad Barre ascendeu ao poder depois de perpetrar um golpe militar. Seu governo se aliou ideologicamente à União Soviética, estabelecendo na Somália um regime totalitário de base socialista. No início, parecia que a troca de poder ia instaurar, no país, importantes e desejadas reformas. De acordo com Derek Wright (2004),

[a] revolução somali de Barre teve um começo promissor, dirigindo a declaração de sua missão às necessidades urgentes de desenvolvimento da nação. Entre os seus objetivos declarados, estavam a independência econômica e a melhoria social; a igualdade entre os sexos diante da lei; a eliminação da corrupção e do nepotismo clanista, a ser atingidos por uma campanha nacional contra o tribalismo; e uma guerra contra a pobreza, a doença e a ignorância (p. 7).<sup>2</sup>

Além disso, realizações que encheram os intelectuais de esperança e confiança no novo regime foram a oficialização de uma ortografia no alfabeto latino para o somali, em 1972, e uma grande campanha contra o analfabetismo no ano seguinte. Porém, a euforia foi se transformando em decepção conforme, ainda segundo Wright, “a coerção e o terror eram empregados para salvaguardar as reformas e sustentar as novas equidades” (p. 7). Em duas eleições subsequentes, em 1979 e 1986, ambas marcadas pela fraude e pela farsa, Barre conseguiu se manter na presidência da nação, obtendo praticamente a totalidade dos votos. Ele ocuparia o cargo por vinte e dois anos até 1991, quando teve que fugir da guerra civil iniciada por grupos milicianos descontentes com o governo.

Nesse brevíssimo resumo da história colonial e pós-colonial da Somália, já se evidencia grande parte da complexidade do contexto em que Farah nasceu e que se tornou o cenário de todos os seus romances. Espalhados por diversos territórios na África oriental, colonizados por italianos, franceses e ingleses, os somalis sempre apresentaram, por sua vez, formas de resistência ao controle estrangeiro, recorrendo muitas vezes ao conflito armado. Caso característico é o do Ogaden, uma região de maioria somali encravada no leste da Etiópia e subordinada politicamente a ela, que travou uma guerra em busca da autonomia política em 1963, através da Frente de

---

<sup>2</sup> De agora em diante, todos os trechos de Wright (2004) têm tradução minha.

Libertação do Ogaden. Alguns anos depois dessa tentativa frustrada de libertação, o Ogaden serviu de palco para uma disputa entre a Somália, liderada por Barre, e a Etiópia, dando origem a uma outra guerra que ocorreu entre 1977 e 1978. A intenção de Barre era formar uma Grande Somália, reunindo os três maiores territórios somalis.<sup>3</sup> Depois de um período de triunfo dos somalis, os etíopes retomaram o domínio da região. O Ogaden é também a localidade para a qual Farah se mudou, com sua família, aos dois anos de idade, passando toda sua infância e adolescência na cidade de Kallafo. Essas memórias dos seus anos de formação certamente foram utilizadas por ele na elaboração do romance *Maps*, cuja primeira parte se passa no Ogaden, exatamente em Kallafo. Na verdade, o Ogaden se apresenta praticamente como o único contraponto espacial à cidade de Mogadíscio, cenário principal de todos os seus romances. Mesmo em *Maps*, ela domina as partes finais do enredo.

Foi justamente para Mogadíscio que a família de Farah fugiu durante a guerra no Ogaden de 1963. Depois de terminar seus estudos secundários nessa cidade, Farah ingressou na Universidade de Punjab, na Índia para estudar filosofia e literatura inglesa.<sup>4</sup> Lá ele escreveu algumas peças, sendo que uma delas foi exibida numa rádio indiana. Ao retornar para Mogadíscio, trabalhou como professor em escolas secundárias e depois na Universidade Nacional e publicou seu primeiro romance, *From a crooked rib* (1970), que narra a história de uma jovem mulher que também se desloca do Ogaden para Mogadíscio. Farah viajou posteriormente para a Europa para realizar sua pós-graduação em teatro nas Universidades de Londres e Essex.<sup>5</sup> Quando estava no aeroporto em Roma, prestes a retornar à Somália, foi informado por um de seus irmãos, através de um telefonema, que seu segundo romance, *A naked needle* (1976), havia incorrido na ira do regime ditatorial de Barre e que, se retornasse ao país, seria imediatamente preso e condenado. Começava aí seu exílio de mais de trinta anos, que só seria temporariamente interrompido numa breve visita à Somália em 1996. Nesse período, Farah viveu na Europa, Estados Unidos, Nigéria, Gâmbia, Sudão, Uganda, Etiópia, Nigéria novamente e África do Sul, onde reside até hoje na Cidade do Cabo.

---

<sup>3</sup> Na verdade, a ideia de uma Grande Somália vinha desde a época em que a Itália perdera suas colônias orientais durante a Segunda Guerra Mundial. Os britânicos tentaram unificar a Somália Italiana, a Somalilândia Britânica e o Ogaden, mas a Etiópia conseguiu manter o controle sobre esse último, embora os britânicos tenham permanecido em algumas partes do território, do qual só saíram definitivamente em 1954.

<sup>4</sup> Antes da viagem para a Índia, Farah escreveu uma novela ou romance curto intitulado *Why dead so soon?*, terminado numa cama de hospital em que ele se recuperava de uma grave moléstia. Essa obra foi publicada num jornal estatal em 1965.

<sup>5</sup> Ele não chegou a concluir sua pós-graduação.

No exílio, Farah se dedicou a escrever uma série de romances em que examinava diversas fases do governo Barre, propondo uma reflexão a respeito das conseqüências desastrosas do seu autoritarismo para a Somália. Sua primeira trilogia, nomeada de *Variations on the theme of an African dictatorship* e composta pelos romances *Sweet and sour milk* (1979), *Sardines* (1981) e *Close Sesame* (1983), retrata as atividades de um movimento organizado de cerca de onze intelectuais que se opõem ao presidente durante os anos de maior força de seu governo. Cada romance se concentra em alguns desses personagens, mas seus nomes se repetem em todos eles e é possível acompanhar suas trajetórias de um romance para outro. A segunda trilogia, denominada *Blood in the sun*, justamente o objeto de estudo neste trabalho, cobre um vasto recorte temporal, iniciando-se com *Maps*, cuja ação começa no final da década de 1970, no momento da disputa pelo Ogaden, e termina em meados dos anos oitenta. *Gifts* se passa aproximadamente na segunda metade da década de 1980, com o enfraquecimento sistemático do poder do General, agravado por sérias dificuldades econômicas, pela fome e pela falta de energia elétrica e de combustíveis que assolavam o país. Nesse momento, a Somália recebe controversas doações de dinheiro e alimento das potências ocidentais. *Secrets* examina o último ano do governo de Barre, no início da década de 1990, quando grupos milicianos travavam uma guerra contra o presidente e as tropas leais a ele. Os dois últimos romances de Farah, *Links* (2004) e *Knots* (2007), se passam num período mais recente, depois da queda de Barre, com a total desarticulação do governo federal. Em *Links*, dois senhores da guerra, chefes de milícias armadas, controlam, respectivamente, o norte e o sul de Mogadíscio. Em *Knots*, até mesmo o poderio desses dois senhores ruiu, deixando a cidade à mercê dos conflitos entre inúmeros grupos armados chefiados por senhores menos importantes.

Todos os deslocamentos pelos quais Farah passou em sua vida, por regiões e países tão distintos, desde suas experiências no Ogaden até os inúmeros anos de exílio, proporcionaram-lhe o acesso a diferentes comunidades, línguas, religiões, culturas e concepções de mundo. Não é de se estranhar, então, que suas obras retratem contextos múltiplos, em que se articulam valores e modos de vida diversificados. Contudo, talvez essa grande movimentação tenha possibilitado apenas uma maior sensibilidade à complexidade interna da própria sociedade que lhe deu origem. Na verdade, toda a sua obra parece ir contra à arraigada crença de que os somalis seriam um grupo homogêneo. Na época da descolonização, era comum o pensamento de que a Somália seria um dos poucos países africanos que se adaptariam pacificamente à realidade da nação-estado,

justamente por possuir uma população que desfrutava uma suposta unidade étnica, linguística, religiosa e cultural, coisa impensável na maioria das jovens nações africanas. Esse pensamento se baseava na ignorância da verdadeira situação do povo somali. O tempo mostrou que se tratava de uma falácia e, na atualidade, o caso da Somália é um dos mais complicados do cenário africano.

## **O clanismo**

Há alguns fatores importantes na organização social dos somalis que mostram que eles não podem ser considerados um povo tão homogêneo assim. De acordo com Abdalla Omar Mansur (1995),

[a] população somali, que tem uma língua, cultura e religião comum, é considerada como um estado unitário e real e recebeu o título de nação-estado dentro do contexto africano, mas, na verdade, é contrária a uma nação. O povo somali é internamente fraturado em clãs e carece tradicionalmente do conceito de estado como poder hierárquico (p. 107).<sup>6</sup>

Embora não questione a afirmação de que os somalis compartilham de uma língua, cultura e religião comuns, Mansur declara que eles estão internamente cindidos pela estrutura dos clãs e que essa divisão seria um grande empecilho à realidade de um governo centralizado, característico de uma nação-estado. Para ele, são três os fatores que contribuíram para o que chama de destruição do Estado somali: o clanismo, as concepções equivocadas a respeito da natureza do Estado e a ajuda internacional. Ele explica que o clanismo, que não deve ser entendido como uma mera relação de consanguinidade, baseia-se, na verdade, no modo de vida tradicional dos pastores nômades da Somália. Nele, grupos de pastores se unem e buscam a cooperação mútua para proteger de ataques de grupos rivais seus rebanhos de cabras, ovelhas e, principalmente, camelos. É dessa aliança, com vistas à defesa, proteção e sobrevivência da comunidade, que surge a ideia do clã. Segundo Mansur, o clanismo, transportado para a realidade contemporânea do país, acaba acarretando uma concepção equivocada do Estado, em que um grupo busca o poder apenas para assegurar seus interesses oportunistas e não para proporcionar o bem comum. Os conflitos entre os clãs, que

---

<sup>6</sup> De agora em diante, os trechos de Mansur (1995) têm tradução minha.

anteriormente giravam em torno da disputa de pastagens e fontes de água ou do roubo de animais, se refletem nas disputas muitas vezes violentas pelos postos de poder. Por fim, ainda de acordo com a visão de Mansur, a ajuda internacional, sobretudo aquela advinda da ex-União Soviética e dos Estados Unidos, acabou contribuindo para minar a constituição da nação somaliana porque transformou o país num dos mais armados do Terceiro Mundo, por um lado, e criou uma enorme dependência dos produtos importados, desencorajando as indústrias nacionais, por outro.

Mansur não parece duvidar da necessidade de se transformar a Somália numa nação-estado nos moldes das nações-estado ocidentais. Em seu argumento, não parece haver outra alternativa além de um governo federal centralizado para que o país escape das sangrentas lutas intestinas. Mas talvez seja possível pensar se não foram exatamente a imposição da estrutura da nação-estado e, sobretudo, o regime totalitário e centralizador de Barre, que perdurou por um período significativo da vida da nação independente, os principais responsáveis pelo acirramento das rivalidades inerentes ao sistema de clãs. Será que não haveria para a Somália uma terceira possibilidade, uma alternativa que levasse em consideração o seu passado e, principalmente, o seu contexto cultural? Simplesmente abandonar o clanismo talvez não seja viável, já que, se perdurou até hoje, ele deve cumprir um certo papel na sobrevivência dos somalis.<sup>7</sup> A realidade sócio-econômica do país, baseada, em grande parte, nessas organizações nômade-pastoris chefiadas pelos líderes dos clãs, não pode ser simplesmente apagada ou suprimida. O que parece ser realmente necessário é que os somalis consigam fazer uma negociação, de preferência sem a intervenção de nenhuma potência estrangeira, entre seu passado e presente para que possam estabelecer caminhos possíveis para o futuro.

Uma opinião semelhante foi manifestada por alguns grupos, conforme revela Ion M. Lewis (1994):

[d]eve-se, finalmente, notar que o nacionalismo não pode ser confundido com o conceito de Estado. Ao contrário dos povos dos planaltos centrais da Etiópia (principalmente os 'Afar), o povo somali não tem nenhum compromisso tradicional com o governo estatal: eles são profundamente descentralizados e igualitários, e historicamente seus encontros com as estruturas do Estado tenderam a ser fugazes e predatórios. Diante desse

---

<sup>7</sup> Na conclusão de seu artigo, Mansur chega mesmo a declarar que “[o] problema mais sério da Somália na atualidade é que as nossas tradições culturais não são compatíveis com os construtos de um estado moderno. [...] O que é necessário é educar nosso povo e exortá-lo a se libertar da dependência do clanismo, da caridade e do parasitismo familiar” (p. 116).



cenário, alguns intelectuais somalis concluíram que a melhor esperança para o futuro provavelmente residia num Estado federal frouxamente organizado, construído gradualmente a partir de conselhos locais baseados nos clãs (p. 233).<sup>8</sup>

Dessa forma, na visão de Lewis e de outros estudiosos como ele, a saída para o nacionalismo somali não pode ser encontrada numa forte centralização estatal, já que isso contraria a organização tradicional da sociedade somali. Esse autor também declara que o colapso do Estado criado durante a colonização representou o triunfo do sistema de clãs. Contudo, o clanismo, para Lewis, é um princípio elástico, podendo ser manipulado de formas diferentes por indivíduos e grupos sedentos de poder. Ele afirma ainda que as facilidades encontradas no mundo moderno, em que é possível, por exemplo, buscar apoio econômico, político e militar em várias esferas do plano externo, fizeram com que até mesmo os menores senhores dos clãs atingissem um poder nunca antes visto na história do povo somali.

Já durante os dois primeiros governos civis, agora de acordo com Wright (2004), as secções e o nepotismo prevaleciam em todos os níveis da administração governamental:

[a] política partidária finalmente ruiu numa profusão de pequenos grupos cuja divisão era baseada em rivalidades de linhagens locais, e essa tendência atingiu sua *reductio ad absurdum* na eleição de 1969, na qual um número recorde de 1.002 candidatos, representando uma quantidade monstruosa de 62 partidos, disputou 123 postos. Para muitos somalis, o golpe de outubro daquele ano [perpetrado por Barre] chegou como um bem-vindo alívio (p. 7).

O governo Barre prometia o fim do acirramento clanista e uma política baseada na igualdade. Porém, a retórica marxista e islâmica do novo regime, segundo Wright, escondia uma estrutura de poder baseada no domínio do clã do presidente e de outros associados a ele. Qualquer espécie de oposição era rechaçada e acusada de ser uma manifestação pura e simples de tribalismo. A perseguição política, nesse caso, combinou-se à tentativa de destruição dos clãs rivais, o que contribuiu ainda mais para a hegemonia dos clãs ligados à figura do presidente.

---

<sup>8</sup> De agora em diante, todos os trechos de Lewis (1994) têm tradução minha.

De qualquer forma, Farah sempre pareceu ser um grande crítico do sistema somali de clãs. Em nenhuma de suas obras, os personagens são identificados pelos nomes de seus clãs. Na verdade, as relações de amizade ou mesmo familiares entre eles muitas vezes subvertem o clanismo. Um dos motivos mais recorrentes em seus romances, por exemplo, é a figura da criança órfã ou daquela cuja paternidade/maternidade é desconhecida ou questionável. Esse tropo aparece, com grande intensidade, embora de formas variadas, em todos os romances da trilogia *Blood in the sun*. Nos romances anteriores e posteriores, ele também aparece aqui e ali, talvez de forma mais tênue, mas ainda assim significativa. Quando não é possível traçar com certeza a filiação de uma criança, sobretudo a sua paternidade, ela está forçosamente fora do sistema de clãs, que é passado de uma geração para outra por linhagem paterna. Assim, a criança órfã, nesse contexto, é mais do que uma simples bastarda, acaba sendo o ser humano considerado apenas em sua individualidade, fora dos laços atávicos da comunidade, em relação ao qual a única possibilidade de relacionamento se dá pela afetividade.

Afirmo antes que os clãs somalis não se baseiam exatamente em relações consanguíneas, mas devo acrescentar que mesmo assim eles se organizam em torno da crença de que os membros de um clã provêm de um ancestral comum. Além disso, a tradição afirma que todos esses ancestrais, que dão nomes aos clãs ou subclãs, descendem de um único patriarca mítico chamado Hiil, a partir do qual é traçada a genealogia de cada um deles (e também das famílias pertencentes aos seus clãs e subclãs). Trata-se de um mito fundacional do povo somali, com força de verdade no contexto cultural tradicional. Como todos se originam de um mesmo pai fundador, o sistema somali de clãs parece, a princípio, bastante igualitário. Porém, na verdade, existem importantes aspectos que diferenciam os diversos clãs.

O primeiro deles é a questão regional e econômica. Para Bogumil W. Andrzejewski e Ion M. Lewis (1964),

[c]omo um todo, a nação somali pode convenientemente ser fracionada em duas grandes divisões: os somalis do norte e os somalis do sul. Os primeiros compreendem quatro grandes grupos de clãs ou “famílias de clãs”: os Dir, Isaaq, Daarood e Hawiye; os últimos, duas famílias de clãs: os Digil e Rahanwiin. Os somalis do sul, definidos assim, são sobretudo agricultores que vivem na zona relativamente fértil entre os rios Shebelle e Juba no sul da República da Somália. Os somalis do norte, que

estão concentrados principalmente nas terras áridas ao norte do Shebelle, são principalmente pastores nômades (p. 6).<sup>9</sup>

Aparentemente as condições geográficas diversificadas das duas principais regiões da Somália levaram às diferenciações presentes no modo de vida de seus clãs. É possível perceber, assim, que a sua população nunca apresentou uma completa homogeneidade cultural, como normalmente se pensa. Além disso, é sabido que sobretudo os clãs e subclãs do norte do país ligam as suas genealogias à linhagem coraixita do profeta Maomé. Uma vez que a religião islâmica tornou-se a dominante a partir de um certo momento na história do povo somali, abafando as antigas crenças nativas, afirmar possuir um parentesco com a família do maior profeta do islamismo pode ser um meio de buscar legitimidade e prestígio para o próprio clã. Apesar de a reivindicação de um pertencimento à linhagem do profeta não ser um fenômeno exclusivo da Somália, sendo também bastante comum em outros países africanos islâmicos, ela serviu muitas vezes de justificativa para a supremacia dos clãs somalis do norte sobre os do sul, embora tal predominância se deva realmente a fatores políticos e sociais. Alguns estudiosos têm procurado, na atualidade, questionar certas pressuposições envolvidas nesse domínio do norte.

Mohammed Haji Mukhtar (1995), por exemplo, afirma que, por trás da crença de que a maioria dos clãs do norte da Somália descende de ancestrais árabes, está a ideia de que os árabes muçulmanos começaram sua ocupação do país justamente pelo norte, em virtude da maior proximidade da região com a Península Arábica. Porém, Mukhtar declara que não há evidências históricas suficientes para apoiar essa afirmação. Ao contrário, o que parece haver é uma possibilidade bem maior de os migrantes árabes terem se assentado na Somália a partir da região sul. Mukhtar estabelece quatro razões para isso: 1) na verdade, a proximidade do norte com a Península Arábica teria sido, em grande parte, um fator de rejeição e não de atração, pois os migrantes árabes muitas vezes eram dissidentes fugitivos, que, temendo ser encontrados por seus inimigos, refugiavam-se no sul, mais longe, portanto, do alcance deles; 2) o norte, no qual prevalecia o modo de vida nômade, não possuía centros urbanos como o sul, elemento importante para a escolha, já que o Islã é tido geralmente como uma religião urbana; 3) o norte não possuía portos naturais, era difícil navegar em sua costa e o clima árido era

---

<sup>9</sup> De agora em diante, os trechos de Andrzejewski e Lewis (1964) têm tradução minha.

bastante severo enquanto o sul apresentava bons portos na costa Benadir<sup>10</sup>, cujos interiores se caracterizavam pelas planícies férteis nas margens dos rios Shabelle e Juba, com um clima mais ameno; e 4) o norte carecia de recursos econômicos viáveis, além dos rebanhos de cabras, ovelhas e camelos, ao passo que o sul se caracterizava por uma abundância de recursos, desde os animais selvagens que viviam em suas planícies (para a extração de peles e marfim) até produtos marinhos e agrícolas.<sup>11</sup>

Mukhtar ainda conclui que

[a] história da Somália [...] tem sido vista principalmente através dos olhos da historiografia do período pós-independente, que interpreta a Somália e o seu povo com uma generalização distorcida. Durante aproximadamente as últimas cinco décadas, desde que os clãs nômades da Somália começaram a dominar a esfera política da nação, a nomadização começou a prevalecer em todos os aspectos da vida somali. Esforços foram cuidadosamente feitos para glorificar a língua, a cultura e a história nômade e destruir ou denegrir a história e a cultura das sociedades sedentárias somalis (p. 20).<sup>12</sup>

A ideia de uma sociedade somali homogênea, que provavelmente surgiu a partir das generalizações do olhar do colonizador, parece ter ganhado força com a necessidade de um grupo dominante de justificar e manter a imposição de seus valores sobre outros grupos culturalmente diferenciados. Após a independência, essa necessidade se torna ainda mais premente porque o que está em jogo são as estruturas governamentais de poder. Com o golpe e a ditadura de Barre, houve um fortalecimento ainda maior das linhagens nômade-pastoris do norte porque o clã do presidente, de nome Marehan, ligado ao clã maior Daarood, pertence justamente a essa região. Dessa forma, torna-se evidente que o principal fator de diferenciação entre os clãs é realmente a questão ideológica e política.

Além de praticamente não mencionar as identidades dos clãs em suas obras, Farah parece ser bastante sensível às diferenças culturais presentes na constituição do povo somali. Seus personagens provêm de meios distintos e, mesmo convivendo todos na grande cidade que é Mogadíscio, não deixam de revelar suas diferenças culturais de

---

<sup>10</sup> Cobrindo a maior parte da costa do Oceano Índico do país, indo do Golfo de Aden até o Rio Juba.

<sup>11</sup> Mukhtar também insiste na preponderância da islamização sobre a arabização no contexto da Somália. Isso significa dizer que ali prevaleceu a expansão do islamismo, mas não tanto a sobrevivência de elementos étnicos e linguísticos árabes. Além dos árabes, muçulmanos do sudoeste da Ásia também ajudaram a introduzir o Islã na Somália.

<sup>12</sup> De agora em diante, todos os trechos de Mukhtar (1995) têm tradução minha.

várias formas. Além disso, com a inclusão do Ogaden em algumas de suas narrativas, Farah chama a atenção para os demais territórios somalis existentes no leste da África, saindo dos limites geográficos da República da Somália. A principal ideia parece ser a de que a identidade somali não é a mesma em todas essas regiões, que se constituem política e culturalmente de formas diferentes. Mesmo a questão religiosa aparece bastante problematizada em suas obras. Apesar de o islamismo ser a religião de virtualmente todos os somalis, ele não suprimiu completamente as crenças africanas pré-islâmicas, que convivem com ele, soterradas, é verdade, pela ortodoxia dominante, mas irrompendo em certos momentos e se manifestando na vida cotidiana das pessoas. Farah retrata essa multiplicidade religiosa, representando, por exemplo, cerimônias de possessão ou de transe em rituais de cura ou adivinhação, práticas condenadas pelo Islã, mas ainda assim realizadas em segredo pelas pessoas. Os personagens também se posicionam como muçulmanos de formas variadas, indo dos mais ortodoxos aos mais liberais e passando por aqueles que fazem uma espécie de mescla entre as crenças islâmicas e pré-islâmicas.

Outro elemento a ser questionado, nos romances de Farah, é a tão afamada unidade linguística do povo somali. O fato de que essa unidade de língua é apenas mais um fator ideológico de dominação do grupo nômade sobre os outros grupos sedentários da Somália é anunciado por Mukhtar, que afirma que “a maioria dos nômades hoje em dia fala o oficial *maxa* enquanto que os agro-pastores falam várias outras línguas, *mai*, *jiddu*, *dabarre*, para mencionar apenas algumas” (p. 19).<sup>13</sup> Dessa forma, o que se chama normalmente de língua somali é apenas uma das inúmeras línguas faladas por esses povos designados genericamente como somalis, língua essa que foi escolhida pelo estado como a oficial (juntamente com o árabe) e que, a partir da década de 1970, recebeu, como vimos, uma forma escrita no alfabeto latino. Apesar de não nomear, na maioria das vezes, as línguas faladas por seus personagens, Farah apresenta inúmeros momentos em que as diferenças linguísticas entre eles ficam aparentes. Na verdade, a

---

<sup>13</sup> Sobre a questão linguística na Somália, Andrzejewski e Lewis afirmam o seguinte: “[a] língua somali compreende um número de dialetos que podem convenientemente ser agrupados em três divisões principais: 1) o somali comum, 2) o somali central, 3) o somali costeiro (Benadir). Por somali comum, nós queremos dizer o tipo dialetal entendido por toda a Península Somali e falado pela maioria dos *nômades pastores* que fazem a maioria da nação somali. Esse é o tipo dialetal encontrado em toda parte, *a não ser* na área de cultivo entre os rios Juba e Shebelle, ocupada pelas tribos Digil e Rahanwiin (que falam o somali central), e nas cidades costeiras do sul (Merka, Brava, Warsheikh e Mogadíscio) e seus arredores, onde o somali costeiro é falado. [...] O somali central, o tipo dialetal das tribos predominantemente agricultoras Digil e Rahanwiin, difere do somali comum aproximadamente *como o italiano difere do espanhol ou o russo do polonês*: eles se tornam mutuamente inteligíveis se seus falantes estiverem em contato próximo por alguns meses” (pp. 37-8, grifo meu).

sua própria escolha linguística como escritor é mais um fator de complexidade em sua produção, como mostro a seguir.

## A QUESTÃO DA LÍNGUA

### Formação e escolha linguística

Filho de uma poetisa oral e de um intérprete, Farah parece ter se debatido, desde muito cedo em sua vida, com o problema da diferença linguística. Ele nasceu em um meio culturalmente dominado pela oralidade. O trabalho de sua mãe, criando poemas orais de louvor para os filhos ou sob encomenda para noivos e noivas em festas de casamento, era apenas mais uma expressão dessa realidade.<sup>14</sup> Mas havia também a experiência de seu pai, que, apesar de dominar apenas alguns rudimentos de escrita, trabalhava como intérprete para os britânicos em Kallafo, atuando como mediador entre eles e os nativos. Seu pai não falava inglês, mas traduzia as determinações dos britânicos proferidas em suaíli para o somali, língua dos habitantes locais, e as falas desses últimos novamente para o suaíli.<sup>15</sup> O papel do tradutor colonizado no contexto colonial é um dos mais delicados, podendo gerar inúmeras possibilidades de posicionamentos em relação ao colonizador. Como revela o trecho a seguir, retirado do discurso proferido na entrega do prêmio Neustadt de 1998, isso não escapou à reflexão de Farah (2002a [1998]):

[s]erá que houve um ponto em que o relacionamento de meu pai com a verdade da autoridade do homem inglês assumiu a sua própria energia, através da agência gerada por sua própria verdade e autoridade como um colonial? Sem dúvida havia um mundo de distância entre o momento em que meu pai ouvia o inglês dizer alguma coisa em suaíli e o momento em que interpretava isso para o somali. Ao interpretar, meu pai se insinuava nas ideias com as quais trabalhava, ideias às quais ele dava um novo empréstimo de vida? O quanto ele transformava essas ideias, se é que as transformava de alguma forma? E ele se

---

<sup>14</sup> Sobre sua mãe, numa entrevista concedida a Patricia Alden e Louis Tremaine (2002), Farah diz o seguinte: “Ela teria sido uma *buraambur*. Há um tipo clássico de poesia feita por mulheres. É chamada de *buraambur*. Penso que ela teria sido uma grande poetisa se não tivesse tido tantos filhos” (p. 34, tradução minha). A mãe de Farah teve dez filhos, dos quais ele é o quarto.

<sup>15</sup> O pai de Farah falava suaíli por ter sido criado em Nairóbi, no Quênia. Ele trabalhou como intérprete até 1948, quando o Ogaden foi devolvido para a Etiópia. Depois disso, tornou-se um fazendeiro e empresário.

vingou do senhor colonial que deu origem às ideias? Em suma, meu pai foi alguma vez um anticolonialista? (pp. 21-2).<sup>16</sup>

Mesmo sem poder responder a essa pergunta em relação à atitude de seu pai, Farah parece ter orientado sua vida com base nessa ideia de subversão possibilitada pela tradução entre uma língua e outra. E isso não apenas em sua carreira de autor ficcionista. Muito antes disso, ele vivenciou a difícil, mas enriquecedora experiência de traduzir valores do mundo oral em que se originara para o mundo das palavras escritas, que passaria a dominar. Diferentemente de seus pais, Farah foi introduzido, ainda em idade precoce, no mundo da escrita ou, melhor dizendo, das escritas de diversas línguas. Aos quatro anos e meio, por exemplo, ingressou na escola corânica em Kallafo, aprendendo posteriormente a ler o Corão como “um recitador profissional poderia” e recebendo “o honorífico de ‘Haafizul Qur’an’, um título concedido àqueles que obtiveram a formidável distinção de submeter toda a Escritura à memória” (p. 16).<sup>17</sup> Farah também frequentou a pequena escola fundada por seu pai e, mais tarde, o estabelecimento de ensino de um grupo de cristãos missionários, nos quais teve a oportunidade de aprender a língua inglesa e possivelmente o amhara, idioma do grupo dominante da Etiópia.<sup>18</sup>

O conhecimento das escritas de diversas línguas possibilitou, inclusive, que ele prestasse, mesmo na infância, alguns serviços remunerados como escrevente para os membros de sua comunidade, em sua maioria iletrados. Documentos ou correspondências pessoais acabavam tendo que ser escritos em línguas estrangeiras, já que o somali não dispunha ainda de uma forma escrita oficial. Farah ouvia, então, as falas das pessoas e as registrava no papel. Porém, havia momentos em que aproveitava a posição de tradutor e escrevente para subverter situações que considerava injustas. Ele narra, por exemplo, o episódio de um marido violento que o procurou com o objetivo de escrever uma carta para sua esposa, que fugira dos constantes abusos e se mudara para outra cidade. A mensagem que o homem queria ver plasmada no papel era mais um ataque à mulher, negando o divórcio que ela solicitava e ameaçando trazê-la à força e

---

<sup>16</sup> De agora em diante, todos os trechos de Farah (2002a [1998]) e (2002b) têm tradução minha.

<sup>17</sup> Farah (2002a [1998]).

<sup>18</sup> Sobre o múltiplo conhecimento linguístico de Farah, Derek Wright (2002a) afirma que: “[a]os dez anos de idade, ele [Farah] conhecia, além do somali falado, quatro línguas escritas: a escrita amhárica de sua escola no Ogaden; a escrita árabe da academia corânica; a escrita latina de duas línguas coloniais, inglês e italiano (assim, o inglês, seu meio de expressão escolhido, é a sua quarta língua); e a cusmanniya, a futura base da ortografia somali, mas então uma escrita de subterrâneo, aprendida secretamente em virtude da desaprovação das autoridades etíopes e europeias coloniais do Ogaden” (p. xv).

espancá-la. Mas Farah escreveu que, se ela não voltasse dentro de alguns dias, o marido lhe daria o divórcio de bom grado. A carta foi enviada, e a mulher, julgando-se divorciada, casou-se com outro. Obviamente, o caso foi parar na justiça, e a carta de Farah foi usada no tribunal como prova, inocentando a mulher da acusação de adultério e legitimando seu novo casamento.<sup>19</sup> Mais do que uma simples travessura de menino, é possível ver nesse episódio o início da duradoura solidariedade que Farah sentiria pelas mulheres, juntamente com o questionamento de sua subjugação pelos homens, elementos que comporiam grande parte de sua produção ficcional. Além disso, a situação do escrevente num meio predominantemente oral se reflete no romance *Secrets*, no qual o protagonista começa seu negócio escrevendo cartas para as pessoas de sua comunidade.

Surpreendentemente, ao ingressar na escola cristã, Farah não se sentiu forçado ou compelido pelos missionários a se converter ao cristianismo. Ele também não relata ter passado por nenhum tipo de constrangimento por professar outra fé, como explica a seguir:

[a] escola era administrada por evangelistas, ávidos por conquistar novos convertidos para sua fé. Mas se você pagasse as taxas escolares, então, era tratado de maneira diferente. Dessa forma, não éramos obrigados a assistir as aulas especiais sobre a Bíblia depois da escola, já que nossos pais tinham os recursos para pagar as contas. O mesmo não acontecia com os meninos das famílias mais pobres, um punhado dos quais se converteu ao cristianismo por conveniência. [...] De nosso ponto de vista, era como se estivéssemos fazendo um curso de religião comparada, algo de que estou certo que meus pais tinham consciência. Como somalis, todos nós tínhamos, então, uma confiança extremamente robusta em nossa fé e estávamos convencidos de que podíamos fazer frente a quaisquer desafios apresentados por outras religiões (p. 17).

Dessa forma, a experiência escolar de Farah não parece ter tido sobre ele um efeito traumático, já que não sofreu a violência, por exemplo, de ter que abandonar sua religião. Ele é bastante perspicaz para perceber que isso se deu em virtude do poder aquisitivo de seus pais, capazes de pagar as taxas escolares. Parece ter entendido, desde o princípio, que a sua era uma situação privilegiada, não compartilhada pelos meninos

---

<sup>19</sup> Relatado em FARAH (2002a), pp. 20-1. Farah não revela qual idioma estrangeiro utilizou para escrever a carta.



das famílias mais pobres, que acabavam se convertendo ao cristianismo por conveniência, provavelmente para poder continuar seus estudos. Porém, ainda assim ele mantém uma atitude positiva em relação aos anos passados nessa escola evangélica, ressaltando que ele e seus irmãos a encaravam como se estivessem fazendo um estudo de religião comparada, orgulhosos que eram de sua própria religião. Certamente esse aprendizado não traumático influenciou o modo de Farah encarar a língua inglesa posteriormente em seu trabalho de escritor. Nesse sentido, parece-me importante comparar aqui a experiência de Farah com aquela descrita pelo romancista queniano Ngugi wa Thiong'o (1986):

[e], então, eu fui para a escola, uma escola colonial, e essa harmonia foi quebrada. A língua da minha educação não era mais a língua da minha cultura. [...] O inglês se tornou a língua da minha educação formal. [...] Assim, uma das experiências mais humilhantes era ser pego falando gikuyu nas proximidades da escola. O culpado recebia um castigo corporal – de três a cinco golpes de vara nos quadris despidos – ou era obrigado a carregar uma placa de metal ao redor do pescoço com inscrições como EU SOU ESTÚPIDO ou EU SOU UM BURRO (p. 11, tradução minha).

Farah não relata exemplos de violência e humilhação semelhantes aos vividos por Ngugi em seu processo educacional, o que não significa obviamente que eles não tenham ocorrido. Mas de qualquer forma a sua relação com o aprendizado da língua inglesa e da escrita, de forma geral, é bastante diferente daquela apresentada pelo escritor queniano. É claro que as críticas de Ngugi à imposição da língua inglesa no Quênia vão bem além de suas próprias experiências escolares traumáticas. Estou ciente de que ele considera o processo de imposição linguística tão violento como a própria colonização, encarando-a como uma tentativa de destruição da cultura nativa e de subjugação psíquica do colonizado. Dessa forma, entendo que, para ele, a única saída que se apresenta é o que chama de descolonização da mente, com os intelectuais e escritores se voltando para a utilização das suas línguas africanas nativas, no seu caso específico, o gikuyu, com o qual passou a escrever suas obras. Porém, o exemplo de Farah revela, a meu ver, que essa não é a única forma de encarar a questão linguística no contexto colonial e pós-colonial da África. Aprender outras línguas, inclusive aquela(s) do(s) colonizador(es), possibilitou, no entendimento de Farah, que ele tivesse “ganhado acesso a um mundo muito maior e mais variado do que aqueles que [seus]

pais jamais imaginaram, um mundo mais perigoso, mas ao mesmo tempo mais recompensador” (p. 16).

Isso não quer dizer que ele não tenha nenhuma crítica ou questionamento em relação à educação que recebeu nas escolas coloniais. Havia, é claro, um problema de autorreconhecimento ou visibilidade do eu, tal como é relatado, num outro momento, por Farah (2002b) nessa passagem:

[é] importante que eu mencione aqui que todos os livros didáticos que usávamos em nossas escolas nas áreas falantes de somali do Chifre da África eram designados para outras pessoas: os livros árabes para a criança falante de árabe; os livros amhárnicos (se acontecia de você estar frequentando a escola, digamos, no Ogaden) para a criança falante de amhárnico da Alta Etiópia; e os ingleses, para as colônias britânicas da África oriental. Nós não apenas nos sentíamos alienados dos textos que líamos, mas o universo que eles retratavam não tinha nada familiar para oferecer a uma criança somali como eu no Ogaden somali. [...] O cosmos que as escolas me apresentavam era extremamente variado – mas alienado e alienante também, então, suponho que um pensamento passava por minha cabeça quase todo o tempo: que, para viver no mundo do qual eu fazia parte, eu teria que fazê-lo meu. Como já disse: o Corão não podia ser meu porque era de Deus e nenhum ser humano podia “possuí-lo”, mas pelo menos eu podia me apossar de pequenas áreas, recriando o cosmos como eu o conhecia na esperança de que pudesse ver o mundo e meus amigos nele, da mesma forma que alguém vê o reflexo de um espelho num outro espelho (p. 2).<sup>20</sup>

De acordo com essa declaração, é possível inferir que a experiência de não se reconhecer em seus textos escolares foi fundamental para que Farah desejasse se tornar um escritor, podendo, assim, construir seu próprio mundo ou cosmos, no qual a cultura somali pudesse ser representada e ele pudesse enxergar a si mesmo e a seus amigos como num espelho. Mas restava um problema a resolver. Não estava disponível ainda uma forma escrita definitiva do somali para que Farah pudesse dar vazão ao seu desejo de criar um novo universo ficcional. Ao contrário, essa ortografia só seria estabelecida dois anos depois de ele publicar seu primeiro romance. Tendo realizado sua educação

---

<sup>20</sup> Isso ainda é reforçado num outro momento: “[n]a verdade, quanto mais eu lia e ficava sabendo sobre as culturas de outras pessoas, mesmo que fosse de forma apressada, mais confiante me tornava a respeito da minha própria cultura, mais convencido de que precisava criar um universo suficientemente familiar aos somalis e que pudesse inspirar neles um sentido de missão (FARAH, 2002a [1998], p. 18).

primordialmente na língua inglesa, era natural que, após todos esses anos de estudo, ele já tivesse se assenhoreado dela e a visse como o meio de expressão mais elegível para suas obras. Havia, obviamente, a alternativa do árabe, cuja escrita foi a primeira que ele aprendeu. Mas Farah se decidiu mesmo pelo inglês, provavelmente porque essa língua lhe dava acesso a um público ocidental ou internacional bem mais amplo. De qualquer forma, a sua escolha linguística o colocou na posição de ser o primeiro somali a publicar um romance na língua inglesa.<sup>21</sup> Atualmente, ele também parece ser o maior responsável por tornar a situação da Somália e de seu povo conhecida no âmbito da literatura mundial. Resta saber apenas como Farah se insere na literatura produzida por seu povo.

## A QUESTÃO LITERÁRIA

### **A literatura somali**

A Somália é considerada normalmente uma terra de bardos, tamanha a importância que a poesia tem nesse contexto. Essa é, por exemplo, a visão de Andrzejewski e Lewis, que declaram que a “[p]oesia ocupa um grande e importante lugar na cultura somali, sendo que o interesse por ela é universal e a habilidade nela, algo que todos ambicionam e muitos possuem” (p. 3). Esses autores têm em mente principalmente as formas poéticas características da oralidade, em que tradicionalmente se baseiam a cultura e a língua somali. Mas também é verdade que existe na Somália uma significativa literatura escrita em árabe, datando já do século XIV, quando o xeique Uthman bin Ali Al-Zayla’i escreveu *Tabayin al-Haqa’iq li Sharh Kanz al-Daqa’iq*, um dos livros da escola hanafita de direito islâmico. Nos séculos XVIII e XIX, alguns poetas somalis se dedicaram também a escrever, em árabe, poemas de louvor ao profeta, à religião do Islã e à terra da Somália. Dessa forma, tanto em árabe escrito como em somali falado parece ter havido sempre um predomínio da poesia. Como, então, posicionar, nesse cenário, um autor como Farah que se dedica exclusivamente à prosa e principalmente ao romance?

---

<sup>21</sup> Um outro autor somali, Abdourahman A. Waberi, escolheu o francês como seu meio de expressão ficcional, escrevendo o romance *Les pays sans ombre* (1994), com o qual ganhou o Grande Prêmio para novos falantes de francês da Academia Real de Língua e Literatura Francesa. Duas mulheres somalis escreveram suas biografias recentemente em inglês: Waris Dirie, com *Desert flower* (1997), e Ayaan Hirsi Ali, com *Infidel* (2007).

A voz poética mais importante da Somália parece ser a de Sayyid Mohammed Abdulle Hassan [na língua somali, seu nome às vezes aparece como Mahammad ‘Abdille Hasan, às vezes como Maxamed Cabdille Xasan] (1864-1921). Em sua figura, já transformada em mito pelos somalis, misturam-se as facetas do religioso erudito islâmico, do poeta inspirado e do guerreiro destemido e disposto a tudo para defender o seu povo. Hassan liderou aquele que ficou conhecido como o movimento dervixe na Somália, inicialmente tentando defender-se dos assaltos às cabeças de gado perpetrados no Ogaden pelos etíopes a mando do rei Menelik II. Posteriormente, o movimento também resistiu bravamente aos colonizadores italianos e britânicos, entre os quais Hassan ficou conhecido como *Mad Mullah*, provavelmente por sua ousadia em lutar com adversários mais bem armados.<sup>22</sup> Os dervixes fizeram frente aos europeus por cerca de vinte anos na Somália até a morte de seu líder, que, no entanto, não ocorreu em virtude de algum ferimento causado por seus inimigos, mas provavelmente por uma moléstia infecciosa.

De acordo com Said S. Samatar (2009 [1982]), a poesia era aproveitada pelos dervixes principalmente como um veículo de propaganda de guerra, exaltando suas vitórias nas batalhas e desafiando seus oponentes. No início, segundo o mesmo autor, Hassan empregava outros talentosos poetas para esse trabalho. Eles eram atraídos pelas régias recompensas em camelos e provisões oferecidas pelo comandante guerreiro toda vez que ficava satisfeito com algum poema. Depois de elaboradas, essas composições orais circulavam rapidamente por grande parte da Somália, sendo cantadas por pessoas que as memorizavam. Porém, num determinado momento de sua trajetória, quando já contava quarenta anos, Hassan, como ainda nos explica Samatar, decidiu tomar para si a tarefa de produzir essas canções de guerra.

Embora não ignore as alegações de que Hassan começou a compor poesia de forma tão abrupta simplesmente porque recebeu, a partir desse instante, uma inspiração divina para fazê-lo, Samatar tenta explicar o fato em relação à realidade do movimento dervixe:

[a] poesia política é uma potente ferramenta no controle sócio-político entre os somalis pastoris e a posse e uso desse talento

---

<sup>22</sup> Said S. Samatar (2009 [1982]) afirma que esse epíteto foi criado, na verdade, por ‘Ali Jaama’ Haabil, um poeta do clã Isaaq e o principal antagonista somali de Hassan, que criou o poema “Mahammad Waal” [“Mahammad, o Louco”] ressaltando as perdas dos dervixes diante dos etíopes e as supostas mentiras de seu líder, que teria prometido a seus seguidores muito mais do que poderia alcançar. Apesar de pejorativa, essa alcunha, que foi adotada também pelos britânicos, acabou contribuindo para a construção da figura mítica de Hassan, pois ressaltava sua bravura e destemor.

contribui para a honra e influência de alguém na sociedade. O Sayyid [Hassan] sabia disso e iria provavelmente se beneficiar do prestígio de seu talento nesse aspecto e se assegurar de que ele fosse usado para fortalecer sua própria autoridade dentro da estrutura de liderança dervixe. Como resultado, a composição e o uso do verso político se tornaram, mais tarde, uma questão considerada de forma competitiva, com acesso limitado a alguns poucos eleitos. Para manter seu status privilegiado, esses poucos deviam cantar canções de louvor ao “pai”. Tinham que demonstrar uma boa dose de auto-anulação, insistindo *ad nauseam* na inferioridade de seus versos em relação aos do sábio Sayyid e na sua dívida de inspiração em relação ao mestre (p. 142).<sup>23</sup>

Dessa forma, a produção poética de Hassan se relaciona intimamente a sua necessidade de manter seu prestígio e comando sobre seus homens. Também não escapou a Samatar o fato de que Hassan parece ter se voltado definitivamente para a poesia quando percebeu que era inútil tentar expulsar os britânicos da Somália por força das armas. Nesse caso, a poesia se transformava no meio mais efetivo de corroer a autoridade dos colonizadores e minar a sua confiança no controle total do território. Samatar também ressalta três qualidades de Hassan que fizeram com que seus versos se tornassem “armas não menos potentes do que balas” (p. 144). A primeira delas se refere ao seu caráter como um homem experiente que já havia visitado inúmeras culturas e passado por incontáveis aventuras antes de chefiar os dervixes. A segunda qualidade está implicada na sua grande erudição. Hassan dominava a língua árabe escrita e era um estudioso da teologia e doutrina islâmicas. Para Samatar, embora o domínio do árabe clássico não tenha influenciado diretamente os versos orais de Hassan, esse conhecimento e experiência só podem tê-los beneficiado. Por fim, a terceira característica envolve seu prestígio espiritual ao voltar de Meca com a autorização para pregar em sua terra os ensinamentos da ordem Saalihiya. Apesar de essa doutrina não ser a dominante na Somália da época, o poder persuasivo de Hassan não pôde ser ignorado por seus conterrâneos.

De qualquer forma, como foi visto, a questão política foi fundamental para a construção de sua poética. Talvez seja esse o ponto de ligação entre ele e a obra posterior de Farah. Contudo, Farah não está mais preocupado com o período colonial da Somália. Ele é, ao invés disso, um investigador incansável das responsabilidades dos

---

<sup>23</sup> De agora em diante, todos os trechos de Samatar (2009 [1982]) têm tradução minha.

próprios somalis no destino de sua nação, estando ela livre do domínio estrangeiro. Assim como Hassan se refere e até mesmo se dirige frequentemente aos colonizadores em seus poemas, Farah tem como tema principal as consequências do governo Barre na sociedade somali. De uma forma ou de outra, a sombra do general está sempre presente em seus romances. Mas Farah estabelece uma ligação entre a realidade política da nação e a configuração pessoal, psíquica de seus personagens. Talvez por isso a poesia não tenha sido o seu meio expressivo escolhido, uma vez que ele desejava construir um novo cosmos, articulando o exterior e o interior, o pequeno e o grande, o psíquico e o político. A poesia tradicional de seu país, sobretudo aquela de conteúdo político imortalizada na voz de Hassan, pode ter lhe parecido excessivamente voltada para o exterior. Nesse sentido, a narrativa deve ter se constituído, para ele, como um meio ideal para possibilitar a construção desse complexo mundo ficcional.

Contudo, nas obras de Farah, também há algumas importantes menções aos versos de Hassan, como acontece no exemplo abaixo:

They came across a zinc wall on which someone had scrawled  
“*Dal-dalo maidkaada, tagna!*” Jeebleh rendered this to himself  
as “Take away your corpses and leave our country!” He knew  
where the line came from. His memory galloping, he recited  
lines from a poem composed at the turn of the twentieth century  
by Somalia’s greatest poet, Sayyid Mohammed Abdulle Hassan.

“I have no cultivated fields, or silver  
Or gold for you to take!  
The country is bush.  
If you want wood and stone,  
You can get them in plenty.  
There are also many termite hills.

...

All you can get from me is War.  
If you want peace, go away from my Country.” (*Links*, p. 269-70).

Nessas linhas, Hassan está se dirigindo aos seus inimigos britânicos, no início do século XX, aos quais ameaça com a guerra e a morte até que abandonem a terra natal dos somalis. Mas, ao ler uma frase semelhante rabiscada num muro de Mogadíscio no final do mesmo século, o personagem Jeebleh do romance *Links* sabe que o autor da pichação se dirige às tropas americanas que compunham, em sua maioria, as forças das Nações Unidas enviadas à Somália depois da queda de Barre e da instalação do caos

generalizado que se seguiu. Mas o que nos interessa agora nesse trecho são os dois momentos de tradução das palavras de Hassan efetivados no corpo da narrativa de Farah. Inicialmente, há o momento em que o texto foi vertido para uma inscrição em somali feita num muro. Em seguida, o texto aparece traduzido para o inglês na forma de um poema. Esse procedimento não passou incólume pelo crivo de Samatar (2004), que denuncia o mau somali de Farah, que teria anexado o artigo definido feminino *da* a *maidka*, quando o correto seria o uso do masculino *ga*. Para Samatar, depois de mais de 30 anos de exílio, Farah parece estar deixando seu somali lhe escapar, coisa que o crítico até considera “desculpável”. Porém, o que ele considera um “pecado histórica e esteticamente imperdoável” é o fato de Farah ter apresentado em versos o texto de Hassan, originalmente em prosa numa carta endereçada a Sir Geoffrey Francis Archer, o então governador da Somalilândia Britânica. Samatar chega mesmo a afirmar que o “ultraje feito a sua missiva” deve ter ocasionado que Hassan se revirasse em seu túmulo, constituindo uma “violência à memória de um reverenciado herói nacional” (p. 214, tradução minha).

O que Samatar parece estar esquecendo é que se trata de uma obra ficcional. Farah não está propondo uma tradução fiel das obras de Hassan, portanto, exigir isso dele é totalmente inapropriado nesse contexto. Ao construir seu texto, um ficcionista é (ou deveria ser) livre para traçar suas intertextualidades e referências da forma que desejar ou que julgar mais adequadas para os objetivos de seu trabalho. Nesse caso específico, o uso da forma poética dentro do romance pode ajudar o leitor a enxergar a diferença entre a prosa de Farah e a grande tradição poética de seu povo, além de também contribuir, de alguma maneira, para o deslizamento entre dois recortes temporais: aquele do texto de tonalidade épica de Hassan, justamente um momento heróico para o povo somali, e o presente prosaico de Jeebleh numa Mogadíscio destruída pela guerra civil iniciada justamente para depor o general. Além disso, não podemos esquecer que é um personagem e não o próprio Farah que lê a pichação e se recorda do “poema” de Hassan. Não parece algo inverossímil que uma pessoa se lembre de um trecho em prosa de um autor, mais conhecido por suas poesias, na forma de um poema. Normalmente, a memória opera de forma seletiva, condensando informações diferentes num mesmo material. Quanto ao trecho escrito em somali, a incorreção notada por Samatar também poderia ser explicada por se tratar de uma pichação, escrita por um popular, que talvez não domine o somali escrito perfeitamente. Isso não é impossível numa cultura basicamente oral, cuja língua oficial só recebeu uma ortografia

recentemente e cuja educação formal está totalmente desarticulada como consequência do longo período de conflitos armados. Mesmo que seja um “erro” do próprio Farah ao escrever, isso em nada diminui, a meu ver, o seu valor de escritor.

De qualquer forma, esse exemplo me parece útil para compreender a situação de Farah como o único romancista somali a escrever em inglês. O questionamento de Samatar parece espelhar críticas anteriores feitas à legitimidade das narrativas de Farah, justamente por sua escolha linguística. Depois do estabelecimento da ortografia oficial pelo regime de Barre, ele sofreu pressões dos grupos mais nacionalistas para escrever suas obras em somali, às quais logo cedeu, publicando um romance escrito nessa língua em folhetins num jornal local (antes, evidentemente, de seu período de exílio). Porém, um dos capítulos desagradou a censura governamental e a publicação foi interrompida. Logo em seguida, veio o exílio e nunca mais ele se aventurou a escrever em somali, preferindo traduzir as realidades de sua cultura para um inglês impecável e sofisticado.

Isso também o diferencia de uma série de autores somalis que aproveitaram a oficialização da escrita para escrever romances em sua língua natal. Desses, talvez o mais famoso seja Farah Mohammed Jama Awl, também conhecido como Faarax M. J. Cawl, autor de *Aqoondarro waa u nacab jacayl* (1974), traduzido para o inglês por Andrzejewski como *Ignorance is the enemy of love*. Esse é considerado o primeiro romance completo a ser publicado em somali. O enredo gira em torno de uma história de amor malsucedida entre o protagonista Calimaax, que é um dervixe liderado por Hassan, e Cawrala, uma jovem somali bem-educada e já prometida a outro homem. O desfecho infeliz, representado pela separação do casal de apaixonados e pela morte da moça, é, contudo, acionado pela incapacidade de Calimaax ler o poema que sua amada lhe escreveu. Awl era, na época, Ministro da Cultura e da Educação Superior do governo Barre. Seu romance, então, serve como meio para divulgar as ideias reformistas do governo, enfatizando a necessidade de se combater o analfabetismo. Dessa forma, está totalmente imbuído de um nacionalismo não-crítico e de apoio ao general.

Talvez por isso Farah tenha considerado praticamente impossível escrever em sua língua-mãe, porque, na época em que começava sua carreira, utilizar esse idioma simbolizava compactuar com o governo que era hostil ao seu projeto literário. Na verdade, grande parte da trajetória de Farah como escritor foi devotada à oposição a esse regime. Ele usou a sua voz, amplificada pelo inglês, como um instrumento de crítica constante a Barre e, mesmo no exílio, voltou-se para a investigação sistemática da situação de seu país sob esse controle ditatorial. Em suas próprias palavras, “escrever



em somali e viver no país possibilitariam ao regime me silenciar facilmente”, ao passo que, ao usar o inglês, ele pôde se “sentir parte de um mundo maior, um mundo que não pode ser totalmente sufocado [por nenhum] regime tirânico [local]” (FARAH, 2002b, p. 12). Nesse sentido, é possível dizer que a sua obra se insere no contexto das literaturas africanas pós-coloniais de língua inglesa, notadamente na prosa de ficção.

### **A obra de Farah e os sonhos**

O crítico Robert Fraser (2000) entende que as literaturas pós-coloniais são aquelas que surgem em países que passaram e foram além do jugo ou sentença do colonialismo. Em seu desenvolvimento, elas teriam percorrido, sobretudo no que se refere à prosa de ficção, um percurso composto por seis estágios sucessivos passível de ser reconhecido a partir de um ponto de vista posicionado no presente. Mas Fraser alerta para o fato de que tal trajetória não se deu da mesma forma em todos os contextos, e é possível que, em alguns lugares, algumas etapas tenham sido suprimidas ou combinadas a outras. O primeiro estágio descrito por Fraser é o das narrativas pré-coloniais, que podem ser orais ou escritas, dependendo do seu local de ocorrência. Na maioria das culturas africanas, elas são principalmente narrativas orais. Mas nos países africanos islâmicos, isso também inclui muitos manuscritos em árabe. Diferentemente de outros autores, que vão considerar apenas as primeiras obras escritas nas línguas europeias como o início das literaturas africanas, Fraser insere essas narrativas pré-coloniais em sua classificação, ressaltando inclusive que elas serão retomadas e transformadas de inúmeras formas nos estágios posteriores.

O segundo estágio reúne as narrativas coloniais ou imperiais, escritas pelos próprios colonizadores ou por escritores nativos, mas sempre em cumplicidade com os governos coloniais. Na Nigéria, temos o exemplo de Joyce Cary, um irlandês a serviço do governo colonial britânico naquele país que utilizou sua experiência para escrever uma série de romances passados na África, inclusive com personagens africanos. Suas obras obviamente não questionam as consequências e resultados da colonização, da qual o próprio Cary fazia parte, mas apresentam apenas uma imagem um tanto bucólica das paisagens e tipos locais. Escritores posteriores, como Chinua Achebe, acusaram Cary de retratar os nativos de forma estereotipada e reducionista e estabeleceram diálogos com a sua obra, tentando mostrar uma nova perspectiva.

É exatamente aí que se inicia o terceiro estágio do esquema de Fraser, composto pelas narrativas de resistência. Nesse momento, as colônias estão se organizando para conquistar a emancipação política de suas metrópoles. A literatura escrita por seus intelectuais busca, então, libertar a imaginação nativa das amarras imperiais. Temas e personagens mais realistas são usados para retratar a situação dos países sob o jugo colonial. Os autores querem contar a história de seus povos a partir de um ponto de vista local. Achebe escreve, nesse momento, aquela que é considerada por muitos como a obra inaugural da literatura africana de língua inglesa, *Things fall apart* (1959), em que mostra uma pequena aldeia igbo antes e depois da chegada dos britânicos, revelando a desarticulação causada pelo poder estrangeiro, mas também a força e lógica dessa cultura. Ele desejava deixar claro que os igbos, de modo específico, e os africanos, de modo geral, não eram os selvagens primitivos que o discurso imperialista sempre quis fazer deles, mas eram seres humanos inteligentes, capazes de resistência e questionamento. Outro mérito de Achebe é retratar os africanos não como vítimas indefesas das potências europeias, discutindo também a sua participação e responsabilidade no destino de suas nações.

O quarto estágio se refere às narrativas de construção da nação, escritas imediatamente após o processo de independência. Essas narrativas se dedicam a explorar a psique da nação-estado recém-emancipada e são geralmente marcadas por um sentimento de euforia e autoconfiança. Em muitos sentidos, o romance *A grain of wheat* (1967) do queniano Ngugi wa Thiong'o parece se encaixar nesse estágio. Os personagens africanos, muitos dos quais lideraram os movimentos nacionalistas nativos em prol da libertação do Quênia, examinam os erros que cometeram, tendo que inclusive pagar caro por eles, com a detenção e a morte. Os personagens britânicos, por sua vez, estando prestes a abandonar o país, também examinam a sua participação na colonização e questionam suas realizações. Mas no final o que resta é um sentimento de esperança no futuro. Existe a sugestão de que a nova nação, purificada de seus problemas, irá encontrar finalmente seu caminho.

Infelizmente, essa confiança no futuro não durou muito na maioria dos países africanos recém-independentes. Os ex-colonizadores foram substituídos por uma elite dominante nativa, em grande parte, corrupta e moralmente decaída. Inicia-se, então, o quinto estágio do esquema de Fraser, constituído pelas narrativas de dissidência interna, nas quais os autores investigam a herança política e cultural da colonização, mas também – e principalmente – os resultados e rumos dos movimentos nacionalistas do

período pré-independência. A atmosfera geral dessas narrativas é marcada por uma amarga desilusão. Em *The interpreters* (1965), o nigeriano Wole Soyinka apresenta como seus protagonistas um grupo de intelectuais que vivem em Lagos após terem retornado de suas estadias na Europa ou América. Esses jovens funcionam como verdadeiros intérpretes entre a cultura ocidental hegemônica que assimilaram e a realidade africana que agora encontram na terra natal. Mas é uma interpretação niilista e desesperançada, já que eles não se encaixam no novo cenário, tendo que se ver, cada um a seu modo, com os desmandos das autoridades locais. Sem um programa de transformação definido para sua nação, esses jovens se movem à deriva e parecem oprimidos pelas suas circunstâncias. Um cenário urbano de confusão, decadência e sujeira reflete a corrupção política e moral da Nigéria recém-independente.

O sexto e último estágio do esquema de Fraser corresponde ao que ele chama de narrativas transculturais, produzidas no período que vai aproximadamente da década de 1980 até os dias atuais. Nessas narrativas, a nação-estado é, de certa forma, questionada. Seus limites, tanto geográficos como político-conceituais, são alargados pelos deslocamentos físicos ou psicológicos que sofrem os personagens e/ou os autores que as escrevem. Essas narrativas são principalmente a criação de indivíduos traduzidos, ou seja, de autores que se colocam entre duas ou mais culturas, tendo que traduzir e negociar os valores culturais entre elas. Elas são, em grande parte, produzidas por homens e mulheres que vivem na diáspora (ainda que temporariamente) e não na terra natal. O público para o qual são escritas também é mais internacional do que local. Acredito que a obra de Nuruddin Farah se encaixa nessa etapa, sendo constituída, sobretudo em suas últimas realizações, por narrativas transculturais.

A classificação de Fraser tem ao seu centro a formação da nação-estado, que, no cenário dos países pós-coloniais, acabou se tornando um poderoso instrumento para a descolonização. Mas não se restringe, de forma alguma, a isso, contemplando os momentos anteriores a ela e também a fase mais atual, em que a identidade nacional tem sido questionada, transformada e alargada pelos intensos processos de deslocamento e hibridismo por que passam grupos e indivíduos na contemporaneidade. Francis Ngaboh-Smart (2004) parece apresentar um argumento semelhante ao afirmar que os escritores africanos das últimas décadas, como Ben Okri, B. Koko Laing e o próprio Farah, desafiam os discursos nacionalistas presentes nos trabalhos de autores anteriores, apresentando questionamentos à forma e ao conceito de nação. Para esse autor, “se as

obras deles invocam significantes da nação, e elas frequentemente fazem isso, esses significantes são empregados de forma irônica” (p. xiii, tradução minha).

Essas ideias me ajudaram a compreender o modo crítico como o componente nacional é empregado nos romances da trilogia *Blood in the sun*. Neles, o espaço da nação é mostrado como interdito enquanto as únicas possibilidades efetivas de movimento se dão no espaço interno, notadamente no mundo dos sonhos. Nesse sentido, o presente trabalho se volta para o exame dessa realidade onírica, analisando a sua construção e os sentidos envolvidos em seus signos. No entanto, a ênfase nessa configuração interna e o abandono virtual da realidade externa parecem ter se operado de forma gradual no conjunto da obra de Farah. Apesar de inserir sonhos narrados em praticamente todos os seus romances, foi aos poucos que ele abandonou o exame das possibilidades de agência e transformação política. Seus protagonistas foram adquirindo uma imobilidade cada vez maior conforme se debatiam com uma situação política e social que não podiam alterar. Neste momento de meu estudo, talvez seja necessário, então, que eu realize uma discussão dos romances de Farah anteriores à trilogia enfocada neste trabalho, tentando revelar como os sonhos foram ganhando espaço em suas tessituras.

Com *From a crooked rib*, Farah inicia sua investigação a respeito da situação do povo somali, concentrando seu foco de atenção na vida de uma jovem mulher em meio à organização tradicional dessa sociedade. Ebla vive a princípio numa pequena aldeia no Ogaden, da qual foge para evitar o casamento que seu avô lhe arranjara com um homem rico, mas idoso. Sua jornada desdobra-se em duas partes, sendo que em ambas são suas relações com personagens masculinos que servem de estopim para o desenrolar da ação. Na cidade de Belet Wene, Ebla busca abrigo na casa de um primo, cuja esposa ela ajuda a dar à luz. Apesar de parecer inicialmente interessado em ajudá-la, seu primo também a encara como mercadoria e vende sua mão em casamento para um agente para saldar uma dívida com o governo. Tentando escapar mais uma vez dessa situação desvantajosa, Ebla parte para Mogadíscio na companhia de Awill, o sobrinho de uma vizinha que deseja desposá-la porque está cansado de utilizar os serviços de prostitutas.

Na capital, eles efetivamente se casam, mas antes Ebla é surrada por Awill e tomada à força, como parece ser costumeiro entre os somalis, conforme o relato do narrador de terceira pessoa. Essa mesma voz narrativa não deixa de mencionar as agruras de uma mulher circuncidada em sua primeira relação sexual. Desse momento em diante, a crítica à circuncisão feminina será uma constante na obra de Farah, dentro

do questionamento a todas as formas de opressão por que passam as mulheres somalis. Contudo, Ebla, que antes tinha consciência de que as mulheres são consideradas “just like cattle, properties of someone or other, either [their] parents or [their] husbands” (p. 71), parece agora satisfeita no papel de esposa. Awill recebe, então, uma bolsa do governo para fazer uma viagem de estudos à Itália, deixando Ebla em Mogadíscio, sem lhe enviar dinheiro para pagar as despesas. Sem ter como pagar o aluguel, Ebla aceita a sugestão da senhoria de se casar com um homem em segredo. Afinal, ela afirma que “I love life, and I love to be a wife. I don’t care whose” (p. 112). Ao descobrir que está grávida, ela não sabe quem é o pai de seu filho. Awill retorna para Mogadíscio, e o enredo termina sem que Ebla tenha decidido se vai contar a ele sobre seu outro marido ou não.

Para Florence Stratton (2002), essa obra inicial de Farah é a única que não se define explicitamente como um romance político. Apesar de ter sido publicada em 1970, ela foi escrita antes da ascensão de Barre e seu enredo se passa às vésperas da independência da Somália. Além da breve menção à proximidade da emancipação política, não há referências claras a assuntos de ordem político-governamental. De acordo com a visão dessa crítica, a história de Ebla mantém apenas um aspecto em comum com os romances posteriores do mesmo autor: “a preocupação contínua com a supressão das mulheres” (p. 136, tradução minha). Mas eu enxergo, além dessa, uma outra continuidade. Ebla é a primeira de uma longa série de sonhadores a aparecer nos romances de Farah. Num determinado momento da narrativa, ela tem uma experiência onírica que resume a sua situação como personagem:

She was sitting in the dwelling, just like any other day. [...] Early in the morning, her grandfather had told her to rise up and clean the milk vessels. It was the day that her grandfather had given her hand to the old man. Ebla had refused to go. She said that she was sick and suffering from stomach-ache. [...]

‘Then may you die,’ he said. [...]

The camels went round and round at first and then ran towards the huts. Ebla was still lying on the floor, where her grandfather had left her when she refused to go and clean the milk-vessels. One of the camels ran into the hut, and walked all over her. [...] She was on the brink of death, when two of the camel-herds came into the hut. Her grandfather was called in to give a final blessing, since everybody thought she would die, but he refused to.

Thank the Lord, all this was only a dream (p. 122).

O fato de Ebla sonhar que está sendo pisoteada por um camelo corresponde às inúmeras humilhações que sofreu nas mãos dos homens, incluindo seu avô. Como os camelos, as mulheres também representam a riqueza de uma família, pois, da mesma forma que esses animais, são igualmente vendidas, na hora em que se decidem os seus casamentos. Não é incomum inclusive a troca de noivas por camelos. Mas, sendo tão importante para o sistema de vida dos somalis tradicionais, o camelo é um animal que desfruta um status elevado. No romance, Ebla questiona internamente a divisão de trabalho entre os gêneros, que estabelece “goats for girls and camels for boys”, uma regra que ela sabe que denota que uma mulher é “lower in status than a man”, dando para isso uma outra explicação: “it is only because camels are stupid beasts that boys can manage to handle them” (p. 11). Em seu sonho, desenha-se uma perversa hierarquia. Na sociedade somali, as mulheres valem menos do que os camelos, pelo menos é isso que seu sonho parece estar a indicar. Apenas os últimos são reconhecidos como fontes importantes de riqueza. E estão intimamente relacionados à noção de superioridade do sexo masculino. Dessa forma, os cascos do camelo que Ebla sente sobre si são uma espécie de metonímia para o poder esmagador que a ordem masculina do mundo impõe sobre as mulheres.

Apesar de tanta opressão, Ebla é uma das únicas heroínas de Farah em que ainda se pode vislumbrar alguma mobilidade. Ela é, afinal, uma fugitiva, alguém que empreende pelo menos dois grandes deslocamentos em busca de libertação. Tem a ilusão de que, na cidade grande, encontrará um ambiente menos hostil. Porém, logo descobre que, no cenário urbano, os homens são tão opressores quanto na aldeia. Isso a relega por fim à mesma imobilidade que parece caracterizar os protagonistas desse autor. Seus desejos de fuga acabam por enredá-la ainda mais nas teias que a aprisionam. Nesse caso, seu sonho não se apresenta como grande alternativa porque ele apenas traduz esse estado de coisas, sem apontar nenhuma solução ou compensação para a sua situação da vida de vigília.

O segundo romance de Farah, *A naked needle*, é o único que não traz sonhos imiscuídos em sua trama, talvez porque tenha sido escrito durante os primeiros tempos do governo Barre, quando os intelectuais do país, incluindo o próprio autor, ainda tinham esperança de que a instalação do socialismo trouxesse a mudança desejada. É possível que apenas a realidade externa bastasse naquele momento. De qualquer forma, é a primeira obra a trazer para o primeiro plano da narrativa a questão explicitamente política. No entanto, o exame a respeito da situação das mulheres também ganha aqui

um novo ângulo. O protagonista Koschin é um jovem intelectual somali que, ao realizar seus estudos superiores na Inglaterra, conhece Nancy, uma moça inglesa branca a quem promete casamento, caso nenhum dos dois encontre outros pretendentes dentro de dois anos. O modo como Koschin trata sua namorada e a maneira como vê as mulheres em geral revelam uma arraigada misoginia, à qual Farah pretende criticar. Como professor em Mogadíscio, Koschin dá um voto de confiança à “Revolução”, personificando a atitude da elite pensante do país, que, nesse primeiro momento, exerceu a política do “esperar para ver”. Apesar dessa espera, o livro é estranhamente organizado em movimentos (e não capítulos) e retrata personagens que parecem estar vivendo num contexto bastante dinâmico, como não escapou a Ali Jimale Ahmed (1996):

Os personagens estão sempre em movimento. Num nível diferente, a Somália está em movimento com a “revolução” – com todas as conotações da palavra. A natureza desse romance é que ele se move em muitos níveis. Mas é a necessidade desses movimentos que captura o nosso interesse. É possível afirmar que o movimento constante reserva pouco tempo para a contemplação e o deter-se sobre as ideias. [...] A oscilação do movimento permite ao protagonista procrastinar o quanto quiser (p. 85, tradução minha).

Numa espécie de paradoxo, é a exacerbação do movimento que contribui para a inércia do personagem. Então, o que se desenha é apenas uma aparência de movimento, um entusiasmo em relação às mudanças que o novo regime parecia ser capaz de trazer. Mas, no plano da ação pessoal propriamente dita, nada ocorre. Nos próximos romances, o nome de Koschin voltará a ser mencionado. Ficará evidenciado, então, que ele finalmente entrou no movimento que se opõe ao governo Barre. Mas isso não ajudou a inseri-lo numa mobilidade efetiva, uma vez que logo é preso e, através das torturas constantes, transformado num vegetal.

O destino de Koschin apenas pressagia o dos demais membros do mesmo movimento, que será acompanhado na trilogia *Variations on the theme of an African dictatorship*, já francamente em oposição ao regime. O título dessa primeira trinca de romances lembra os movimentos de uma sinfonia, mas nada parece ser mais contrário às variações do que a situação de seus protagonistas. *Sweet and sour milk*, o primeiro volume da série, centra-se na vida de dois gêmeos, Soyaan e Loyaan. Depois da morte misteriosa de Soyaan, supostamente por envenenamento, seu irmão tenta descobrir a

autoria e as causas do crime. Revela-se, para Loyaan, o seguinte cenário: mesmo sendo um alto funcionário da presidência, Soyaan havia escrito uma série de memorandos criticando o governo Barre que seriam usados pelos demais membros do movimento. Numa tentativa de anular seu posicionamento, o governo ainda impõe a ele uma morte ideológica, reescrevendo sua biografia para transformá-lo num herói da “revolução” e espalhando a inverdade de que suas últimas palavras haviam sido “*labour is honour*” e “*there is no General but our General*”.<sup>24</sup> No final do romance, Loyaan, sem descobrir quem efetivamente matou seu irmão, não pode fazer nada para mudar essa profanação a sua memória e ele próprio acaba sendo enviado como embaixador para Belgrado.

A dupla Soyaan e Loyaan compõe mais um elo na extensa corrente de heróis inativos de Farah. No caso do primeiro, suas tentativas de resistência ao governo não vão além da redação de alguns memorandos e mensagens cifradas que nem chegam a ser lidos por muitas pessoas. Até sua biografia é perdida, tendo sido apossada pelos homens de Barre. Mesmo a investigação de Loyaan se mostra infrutífera porque ele nunca chega a descobrir as causas reais da morte de seu irmão e nem os seus autores. Na verdade, sua busca é marcada apenas pelo encontro com alguns outros personagens que fizeram parte da vida de Soyaan e que talvez tenham mais conhecimento sobre sua morte (o que se revela incorreto), como seu melhor amigo, sua amante, sua secretária, o ministro com quem trabalhava diretamente, etc. Mas é a impossibilidade de realmente agir e descobrir a verdade que caracteriza esse romance, em que nem mesmo uma autópsia é tentada. No final, Loyaan também é neutralizado, transformado num títere do governo e afastado da Somália.

Um personagem feminino faz um importante contraponto a esses heróis masculinos. Trata-se de Beydaan, a nova esposa do pai dos gêmeos, Keynaan. Casada anteriormente com um homem que morrera enquanto estava sendo torturado por Keynaan, na época um inspetor de polícia, ela tem que aceitar o assassino de seu primeiro marido como esposo, numa espécie de reparação oferecida pelo governo. Ela e Loyaan têm praticamente a mesma idade, mas, ao contrário dele, que é um dentista formado no exterior, ela não recebeu uma educação formal consistente. Ainda assim, Beydaan é a única sonhadora do romance, o que a liga à pioneira Ebla, e não parece ser por acaso que Farah tenha transformado um personagem tão oprimido naquele com o maior conhecimento de uma outra realidade. Enquanto os homens se debatem com a

---

<sup>24</sup> A primeira dessas frases se refere ao lema da “revolução” de Barre e a segunda é uma retomada da principal máxima do Islã como uma tentativa de legitimar a supremacia do general.



realidade política, uma mulher parece dominar o conhecimento do mundo dos sonhos. Estando no último mês de gravidez, ela tem uma experiência onírica que discute com Loyaan:

“I dreamt an interesting dream last night.”  
“What did you dream?”  
“I dreamt I had a boy. I dreamt he was given a name.”  
“What name was the boy given?”  
“I wasn’t there. Interesting, isn’t it? I wasn’t there in this dream myself. I wasn’t in *my* own dream. But I dreamt it all the same. I dreamt I had a boy. But unlike in dreams I usually have, I wasn’t its center-point, I wasn’t even there.” (...)  
“You weren’t in your dream. Does that mean anything?”  
“That I wasn’t there means I must have died.”  
“No, no.”  
“What does it mean then?”  
“According to Jung, and Freud –”  
“Who? According to whom?”  
“Jung and Freud...”  
“According to whom? Who are these people, Loyaan?”  
“No. Never mind.” (pp. 220-1).

Nesse pequeno diálogo, aparece expressa a ideia de que pessoas pertencentes a esferas culturais diferentes dão interpretações diferentes aos sonhos. Beydan busca sua interpretação apenas em sua própria intuição. Loyaan recorre aos mestres da psicanálise ocidental, que nada significam para ela. Se existe, na narrativa, o favorecimento de alguma dessas interpretações, é a de Beydaan, já que, como viu em seu sonho e como pressentiu, ela dá à luz um menino e morre em consequência do parto, não estando presente quando o filho é batizado com o nome de Soyaan pela irmã dos gêmeos. Nesse romance, dessa forma, além de haver uma ênfase na sabedoria intuitiva do elemento feminino, existe pela primeira vez uma importância conferida aos sonhos como meios efetivos de se conhecer o futuro. Mas a mobilidade ainda não é desfrutada nos sonhos. Beydaan desaparece do cenário das próprias visões oníricas, algo que se combina ao seu real apagamento na vida de vigília como uma pessoa a quem não se consulta, cuja opinião não tem o menor valor num mundo de homens.

Em *Sardines*, ainda são as mulheres que sonham. Tudo indica que, no início de sua produção, Farah ainda relacionava o domínio dos sonhos ao universo feminino. Mas isso seria abandonado posteriormente. Nos romances posteriores, parece ter havido, ao contrário, um predomínio masculino da capacidade de sonhar (e narrar os sonhos). Só

vai aparecer uma nova mulher sonhadora, com seus sonhos sendo narrados no corpo da trama, em *Gifts* e, finalmente, em *Secrets*, embora nesse último romance os maiores sonhadores sejam homens. Por ora, esse segundo romance da trilogia *Variations* retrata justamente a vida da única mulher do movimento, a saber, Medina, em suas relações com outras mulheres que funcionam ora como suas antagonistas, ora como suas discípulas. Medina é, antes de tudo, uma jornalista proibida pela ditadura de continuar publicando. Dessa forma, ela passa seus dias traduzindo histórias infantis da literatura mundial para o somali para depois lê-las para sua filha Ubx. Medina abandona o marido Samater sem que os motivos para isso fiquem totalmente esclarecidos para o leitor. Sagal, a sua discípula mais promissora, formula para isso a seguinte justificativa: Medina teria saído de casa para evitar que sua filha fosse submetida à circuncisão por Idil, a mãe de Samater. Medina passa a adotar essa razão, em virtude da importância do tópico, mas, na verdade, o que parece se delinear é uma grande diferença entre ela e seu marido. Samater é mais fraco do que ela, um homem que “*is an incliner of head, a bender of body*” (p. 148, grifo do original), nas palavras da mãe de Medina. Ele não consegue se livrar do controle de sua mãe e aceita se tornar o marionete do governo no cargo de ministro.

Além disso, o enredo também se concentra consideravelmente na situação de Sagal, que é uma campeã de natação, portanto, uma figura aparentemente dotada de grande mobilidade, ainda mais numa sociedade islâmica, em que a maioria das mulheres não sabe nadar. Ela está prestes a ganhar do governo uma viagem à Europa como prêmio por sua vitória numa competição e vê isso como uma oportunidade de tornar o movimento conhecido pela comunidade internacional. Porém, uma possível gravidez – que nem se confirma até o final da história – faz com que Sagal desista da viagem. Dessa forma, a resistência que essas mulheres integram não chega a sair das paredes de suas casas, onde vivem como sardinhas enlatadas, espremidas pela repressão do governo e dos costumes da sociedade.

Além dos pesadelos de Ubx com a avó, Medina também tem sonhos em que se misturam suas esperanças para o futuro e suas memórias do passado. Num determinado momento, ela sonha que seu marido Samater mata a mãe que o controla:

Samater, sudden as death in an accident, struck Idil so hard she fell into the water and was dead instantly. Her corpse floated huge like a whale. Samater pulled her further and further into the deep zones of the ocean and buried her in the secret womb of

the sea. When he swam back, Ubax had returned to herself and Medina was horny and hot with lust and they began to make love energetically (p. 208).

Coincidentemente ou não, seu sonho também se realiza no final da narrativa. Samater expulsa sua mãe de casa, ficando livre de sua influência dominadora. Ele também pede demissão do cargo de ministro de governo e volta para Medina e a filha. Parece que se desenha, assim, um final feliz para a pequena família de Medina, porém, sabemos que é uma paz provisória, já que o general ainda está no poder, ameaçando qualquer felicidade, mesmo na esfera pessoal. O fato de Medina e Samater transferirem a carga negativa toda para Idil, a mãe de Samater, também sinaliza a sua dificuldade de lidar com os problemas na esfera política. Toda a ameaça representada pelo governo repressivo do general é vivenciada de forma muito mais forte na esfera doméstica. E é apenas aí que é possível alguma resistência efetiva. Externamente, Medina e Samater estão ambos neutralizados, silenciados pelo regime: ela, através da cassação de seu direito de trabalhar como jornalista, ele, porque funciona como um títere do governo no papel de ministro, cargo do qual renuncia posteriormente. E o sonho só parece resolver os problemas domésticos, funcionando apenas como uma trégua.

A primeira trilogia termina com *Close Sesame*, que traz talvez a única tentativa de resistência potencialmente efetiva: um golpe contra a vida do general. Contudo, é apenas um golpe fracassado. Deeriye, um homem idoso e devoto, vê seu filho Mursal morrer ao tentar assassinar Barre. Apesar de ser basicamente um pacifista, Deeriye toma para si o encargo de realizar o que seu filho não conseguiu e também tenta matar o presidente, malogrando mais uma vez. Os motivos que o levaram a fracassar também não são claros, já que o leitor não acompanha a ação diretamente, mas apenas a tem narrada por outros personagens. Uma possibilidade é que o revólver que Deeriye trazia no bolso tenha se embaraçado ao seu rosário islâmico, impedindo-o de ser disparado. Outra é que, ao invés de desembolsar o revólver, Deeriye tenha por engano retirado o próprio rosário. De qualquer forma, é mais um exemplo de imobilidade e impossibilidade de ação real. Essa paralisia se relaciona obviamente à presença e controle do general no cenário da nação. De acordo com John C. Hawley (2002),

[o ] general nunca aparece pessoalmente nos romances – a sua é uma ausência em torno da qual os personagens devem se definir. Novamente, um tipo de teologia negativa parece ocorrer dentro

desse tema de ausência, uma vez que a presença duradoura de Alá nas vidas dos personagens impotentes de Farah acusa a forma de poder que um regime secular abraça (p. 72, tradução minha).

A ausência do general do terreno da narrativa contribui ainda mais para a sua onipotência e para a impotência equivalente dos personagens. Assim como Medina refugiava-se no quarto que tinha só para si na casa de seu irmão Nasser e lá sonhava com uma felicidade pessoal, Deeriye, o protagonista de *Close Sesame*, mantém-se encerrado em sua casa, realizando suas orações e meditações, até que a morte do filho o força a tomar uma atitude, que é malsucedida. Ele é representado como um homem sábio que reúne em si o melhor da sabedoria islâmica e dos costumes tradicionais da Somália. Mas também é o grande sonhador do romance. Quando está no limiar entre o sono e o despertar, Deeriye recebe a visita de sua esposa falecida:

He was up earlier than usual. He had been asleep barely an hour when he sensed hands the size of a child's tugging at the sheets with which he had covered himself. He thought he knew those hands: small, strong, determined – and beautiful too. He had prepared something to say as he sat up, a word of welcome, something friendly, a frivolous comment, say, about the fingernails being long like a dead person's, anything by way of greeting (this person and he had not met for almost a year now). But when he opened his eyes, there was nobody there. Once awake, however, he felt there was no point trying to get back to sleep although he had closed his eyes less than an hour before (p. 3).

Deeriye toma as visitas de sua esposa como ocorrências normais, até mesmo bastante desejáveis em virtude do grande amor que ainda sente por ela. Ele também as entende não como alguma ilusão, mas como fatos reais. Não existe nenhum desacordo entre suas crenças religiosas e essas aparições. Na verdade, mesmo em vida, sua esposa costumava visitá-lo dessa forma enquanto ele estava preso. Apesar de seus filhos aparentemente tomarem isso como uma excentricidade sua, eles não se opõem a sua interpretação e nem o desrespeitam por sua crença. A atitude de Deeriye contrasta com a de outros homens de sua idade em sua cultura, que se casam diversas vezes, sempre trocando as esposas mais velhas por outras mais novas e tendo filhos de idades variadas. Seu amigo Rooble é um exemplo dessa atitude, e Deeriye olha para ele com um certo

escárnio em virtude disso. Da mesma forma como acontecia com os sonhos de Medina, os sonhos de Deeriye (ou as suas experiências entre o sonho e a vigília) também parecem representar uma trégua, um oásis de tranquilidade e amor em meio a uma realidade em que não há mais espaço para o seu pacifismo e tolerância.

Para Reed Way Dasenbrock (2002), há uma série de ecos entre essa primeira trilogia e a segunda, que será o objeto de análise neste trabalho. O principal é a investigação a respeito da família somali:

A primeira trilogia sempre envolve famílias reais, legítimas e se concentra nas relações entre pais e filhos. Essas relações são complexas e frequentemente disfuncionais: Farah vê a tirania representada pelo general como apenas um pouco mais do que o reflexo da tirania encontrada em muitas famílias somalis, e isso significa que ele acolhe a revolta de filhos e filhas em *Sweet and sour milk* e *Sardines* e acolhe ainda mais calorosamente o fato de que os filhos de Deeriye não precisam se revoltar contra ele. Em contraste, os romances da segunda trilogia são sobre relações que podem ser mais bem chamadas de quase familiares, uma vez que têm o caráter de relações familiares, embora, na maior parte das vezes, revelem-se não o ser (p. 61, tradução minha).

Em *Sweet and sour milk*, os gêmeos revoltavam-se contra o pai, intimamente ligado à situação política e que inclusive só via vantagens na fraude biográfica realizada pelo regime depois da morte de Soyaan. Nesse caso, Keynaan é uma miniatura do general no nível doméstico, e é com extremo despotismo e violência que ele trata os filhos e as esposas. Em *Sardines*, esse papel de tirana recai obviamente sobre Idil, o que mostra que Farah também não se furta em representar aspectos negativos em seus personagens femininos. Em *Close Sesame*, o patriarca Deeriye escapa a esse papel. É tão tolerante que aceita de bom grado a esposa judia de seu filho, coisa que a maioria das pessoas mais velhas de sua comunidade considera intolerável. Já na trilogia *Blood in the sun*, ocorre uma verdadeira reorganização da família, e os pais biológicos são frequentemente substituídos por pais adotivos, guardiães e pais sociais. Como dissemos anteriormente, existe, nas entrelinhas desse procedimento temático, uma crítica ao sistema de clãs somalis, com a preferência das relações que se dão fora dos círculos sanguíneos. Além disso, é uma maneira de minar a autoridade inquestionável dos patriarcas na esfera doméstica, o que obviamente visa ao enfraquecimento do poder do general na esfera pública. A transferência da consanguinidade para o afeto também

revela o deslocamento de atenção do plano político para o pessoal, ressaltando notadamente o lado psíquico e os sonhos.

Os romances da segunda trilogia serão analisados nos próximos capítulos deste trabalho. Agora resta realizar um breve exame dos dois últimos romances de Farah e do papel dos sonhos neles. Nessas obras mais recentes, o autor volta a discutir as possibilidades de agência social e política para os somalis, uma vez que o general, já deposto, não se coloca mais como um grande obstáculo para eles. *Links* traz a história de Jeebleh, um somali que vive há muitos anos nos Estados Unidos e que decide retornar à Somália, especificamente a Mogadíscio, depois do fim da ditadura, quando dois senhores da guerra disputam o controle da cidade. Jeebleh deseja ajudar Bile, seu amigo de infância, a recuperar a sobrinha Raasta, que foi sequestrada e que se encontra desaparecida, juntamente com sua companheira Makka, uma criança com síndrome de down encontrada por Bile num prédio abandonado. Raasta e Makka compõem uma dupla de crianças especiais que sinalizam uma esperança para o futuro em sua comunidade; a primeira é chamada de “A Protegida” e a segunda de “A Simples” pelos habitantes do Refúgio, um local fundado por Bile em Mogadíscio para acolher os desterrados pela guerra civil. Jeebleh também pretende se vingar de Caloosha, o meio irmão de Bile e o responsável pela prisão de ambos os amigos na época do governo Barre. Nessas relações entre irmãos e amigos, Farah busca mais uma vez subverter o clanismo somali. Como são filhos de pais diferentes, Bile e Caloosha fazem parte de clãs rivais, o que os torna inimigos, apesar de serem irmãos. Jeebleh é mais bem tratado por Caloosha, justamente porque ambos pertencem ao mesmo clã. Mas Jeebleh se sente muito mais próximo de Bile. Novamente está subentendida a idéia de que o afeto é muito mais importante do que qualquer lealdade ao clã.

A Mogadíscio que Jeebleh encontra em seu retorno é comparada ao Inferno de Dante, sobre o qual ele havia escrito uma tese quando estudava na Itália. Nesse cenário caótico e terrível, Jeebleh é assaltado por vívidos pesadelos:

He dreamt of taking part in a fierce clan fighting. He was serving as an auxiliary to Caloosha, who, as a commander, saw to the deadly operation. Caloosha was at the wheel of the battlewagon. Trained as an attack animal, Jeebleh took pure delight in the killing spree: happy to be on such a savage mission, in which no prisoners were taken, and in which women were first disemboweled and emptied of their babies, then raped. [...]

The two were in a jubilant mood, singing praises in honor of their common ancestor. Jeebleh wore a belt of bullets, and held a recently fired assault rifle close to his chest, hugging it as one might hug a baby. His fingers came into contact with the bloodied bayonet, as though testing its sharpness. It felt as dull as a dead tooth (p. 60).

Esse sonho realiza o que Jeebleh mais teme, que é se tornar igual a Caloosha, matando em nome do clã e sentindo um grande prazer nisso. Mas apesar de se julgar superior a Caloosha, os propósitos que o trouxeram de volta a Mogadíscio, pelo menos parte deles, também são violentos. Assim, talvez a diferença entre eles não seja assim tão grande, como o sonho mostra. O sonho ajuda o personagem (e também o leitor) a aprender algo sobre si mesmo que ele não tem a coragem de confessar. Em comparação com os heróis anteriores, Jeebleh parece recuperar um pouco da mobilidade e agência, porém, não completamente, uma vez que não é ele quem mata Caloosha nem quem realmente resgata as meninas. Além disso, parece haver a indicação de que a ação violenta ou armada não é de fato efetiva. Nesse romance, Farah parece ter examinado pela última vez a alternativa desse tipo de ação na configuração atual da sociedade somali.

Em *Knots*, a protagonista Cambara está de volta a Mogadíscio depois de ter vivido um longo período no Canadá. A guerra entre os senhores do sul e do norte da cidade já terminou, mas Mogadíscio está tomada por um verdadeiro caos, com uma infinidade de líderes menores guerreando entre si. O motivo inicial de seu retorno é o desejo de recuperar uma propriedade de família, em mãos de um desses senhores (Gudcur) desde a sua partida do país. Na verdade, parece ser apenas um pretexto, pois Cambara deseja realmente encontrar um caminho para sua vida depois da morte do filho, que se afogou na piscina da casa da amante de seu marido. Apesar dessa tragédia pessoal, Cambara age normalmente apenas com amor e energia, conseguindo, assim, empreender grandes transformações nas vidas das pessoas que encontra. Ela se alia a um grupo de mulheres que se intitula *Women for Peace* e que está tentando reconstruir a cidade e instaurar finalmente a paz. No final, Cambara consegue reaver a casa e dirige nela os ensaios de uma peça infantil na qual atuam alguns meninos-soldado de Mogadíscio. A principal idéia expressa nesse romance parece ser a de que a Somália precisa agora da força, perseverança e talento das mulheres para se recuperar. Basta de meios violentos, é chegada a hora da transformação pelo amor, um amor voltado dessa

vez não apenas para a esfera pessoal e doméstica, mas principalmente para a coletividade.

Cambara, assim como a Beydan de *Sweet and sour milk*, interpreta seu próprio sonho:

With Gudcur gone, his fighters no longer posing a threat to her plans, and Jijjo out the way and having her baby in hospital (...) Cambara is convinced she will make headway fast. She interprets her dream at dawn, in which she saw several hawks overpowering the hyenas whom they are battling, as meaning that she will outsmart her opponents, whoever they are and achieve her aim, whatever that turns out to be (p. 216).

Mais uma vez como Beydan, sua interpretação se mostra verdadeira. Ela realmente consegue superar seus oponentes na base da inteligência, sem empregar meios violentos na maior parte das vezes. É claro que conta com a ajuda de um verdadeiro exército de amigos, alguns dos quais inclusive portam armas e fazem a segurança enquanto ela está preocupada em atingir seus objetivos. Mas mesmo assim seu foco principal recai sobre a defesa e não sobre o ataque.

As mudanças que Cambara propõe parecem simples – e, de fato, são. Ela age através da solidariedade, realizando, por exemplo, a limpeza de alguns ambientes degradados da cidade e ajudando outras mulheres. Seu maior feito é, contudo, produzir uma peça infantil, o que, num primeiro momento, poderia parecer algo pueril e ineficaz do ponto de vista de promover mudanças sociais. Porém, num cenário em que praticamente todos os horrores já aconteceram, em que o governo central está totalmente desarticulado e os cidadãos só sabem guerrear entre si, a única saída parece ser mesmo a da simplicidade. Soluções pequenas efetuadas localmente se tornam muito mais efetivas do que uma revolução política. A arte, sobretudo aquela que envolve as crianças, símbolos de um novo começo, se configura como o principal meio através do qual é possível alguma reconstrução. Os sonhos da personagem funcionam também como confirmações de que ela está no caminho certo, suficientemente forte para vencer quaisquer obstáculos e opositores. Por todas essas razões, Cambara é a única protagonista realmente ativa de Farah. As suas ações são simples, mas efetivas.

Terminada essa discussão a respeito da importância e do papel dos sonhos nos outros romances de Farah, acredito que se faz necessária agora uma revisão das



principais teorias oníricas que me ajudaram a compreender como Farah constrói os sonhos ficcionais de seus personagens na trilogia *Blood in the sun*. É o que farei no capítulo seguinte. Em seguida, no Capítulo II, realizarei a análise do romance *Maps*. Pretendo demonstrar que, nessa obra, as intersecções entre temas pessoais e políticos forjam um espaço onírico em que o personagem experimenta uma mobilidade que está vedada para ele em sua vida de vigília. No Capítulo III, o foco de interesse recairá sobre *Gifts*. O cronotopo onírico se constrói, então, na junção entre elementos do universo doméstico e do mundo dos sonhos para assegurar à protagonista uma posse do espaço da interioridade, ameaçado por uma série de fatores externos. Já no Capítulo IV, empreenderei uma leitura de *Secrets*. Nesse livro, a interdição e os bloqueios vivenciados na realidade externa e no presente da narrativa abrem a possibilidade de que os sonhos se voltem para um espaço e um tempo do passado da coletividade, no qual outros modelos de conduta são enfatizados. Por fim, na Conclusão, apresentarei alguns questionamentos e reflexões a respeito das características do novo gênero engendrado nesses romances pela existência e singularidade desses cronotopos oníricos.

## CAPÍTULO I

### ESTUDOS E TEORIAS ONÍRICAS

Para que seja possível analisar a construção dos sonhos na obra de Farah, é necessário que se leve em consideração uma série de teorias e discussões a respeito das imagens oníricas produzidas pelos homens em diversos momentos de sua história. Ainda que os sonhos narrados inseridos por Farah em seus romances sejam elementos do mundo ficcional e cumpram funções determinadas por seu autor na arquitetura romanesca, torna-se evidente para o leitor mais avisado que eles se baseiam em princípios evidenciados por famosos estudiosos do sonho e também em explicações populares comuns aos contextos sociais aos quais pertencem os personagens. Inúmeras tradições culturais e modos diferentes de pensar parecem perpassar os procedimentos de escrita de Farah, e isso transparece na sua concepção, composição e utilização das narrativas oníricas.

A tentativa de buscar interpretações válidas para o emprego do sonho como recurso narrativo esbarra forçosamente na necessidade de atribuir aos signos oníricos escolhidos pelo autor um ou vários sentidos. Não se trata, contudo, de aplicar a esses conteúdos teorias psicanalíticas para desvendar possíveis complexos na constituição psíquica dos personagens dos romances estudados. O que me interessa, neste trabalho, é antes verificar como o caráter de linguagem simbólica do sonho se presta à elucidação de importantes significados para a compreensão geral das obras. O sonho dentro do romance deve ser tratado como um aspecto fundamental que altera a estrutura narrativa, emprestando novas significações a sua organização espacial e temporal.

Os sonhos funcionam como cronotopos especiais na obra de Farah. Sobretudo no que se refere à trilogia *Blood in the sun*, eles não parecem ter apenas uma função secundária ou auxiliar para o desenvolvimento da ação. Ao contrário, assumem um papel essencial na construção romanesca. Nesse sentido, acredito ser possível o questionamento a respeito da natureza do gênero engendrado pela escolha desses cronotopos oníricos. Que tipo de romance é esse que surge a partir não da simples inserção de narrativas oníricas em seu corpo, procedimento que já conta com uma longa tradição literária, mas do verdadeiro deslocamento de importância que ocorre entre o espaço dito real, ou seja, o espaço da vigília, e a configuração espacial da experiência

onírica? Mais do que isso, o que esse novo gênero pode informar a respeito do seu contexto de produção, e como uma abordagem crítica marcada por posicionamentos nascidos no cerne dos estudos pós-coloniais pode oferecer uma leitura apropriada de sua constituição?

Neste capítulo, pretendo levantar os principais questionamentos teóricos que me ajudaram a compreender o sonho, de um lado, como linguagem simbólica, passível de ser interpretada, e, de outro, como recurso narrativo ficcional. Não tenho a intenção de fornecer um estudo exaustivo do sonho, nem muito menos completo de todas as suas perspectivas teóricas. Procuro me deter principalmente nos autores e ideias que me pareceram mais importantes para a análise das obras de Farah. Além disso, uma vez que tenciono abordar o sonho como cronotopo literário, alguma discussão a respeito da construção do tempo e do espaço na literatura também se faz necessária.

## O SONHO NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

### **Platão e o aspecto transformador do sonho**

Na *República* (1994 [século IV a. C.]), o filósofo grego Platão estabelece as bases daquilo que seria, a seu ver, uma sociedade perfeita. Através de Sócrates, principal personagem do diálogo no qual escolhe compor sua obra, ele expõe suas ideias a respeito da organização do Estado. Fundamental, para a sua visão, é a formação do cidadão grego. Afastadas dos pais, as crianças deveriam ser submetidas a uma educação orientada pelo governo, padronizada, voltada a princípio para o desenvolvimento e a saúde do corpo, proporcionados pela atividade física, e para o aperfeiçoamento do espírito, possibilitado pela música. No caso dessa última, só seriam permitidas composições que representassem o caráter bom dos deuses para que os jovens pudessem ver neles exemplos de uma conduta harmônica, justa e equilibrada. Hesíodo e Homero, que mostraram por vezes a natureza perversa e vingativa dos deuses, deveriam ter suas narrativas banidas. Entrando na maturidade, não haveria mais a necessidade de fábulas e composições musicadas para os jovens adultos, que passariam a se dedicar apenas à música pura e, no caso dos mais aptos, à filosofia.

É justamente ao se referir a Homero que Platão faz a primeira menção, ainda pela boca de Sócrates, ao sonho. Ele censura o bardo por uma determinada passagem da

*Iliada*, na qual Zeus/Júpiter ilude Agamenon ao lhe enviar visões noturnas enganadoras: “embora louvando muito do que há em Homero, não endossaremos a passagem em que se diz que Júpiter enviou um sonho a Agamenon” (p. 87).<sup>25</sup> Nesse trecho da epopeia, Zeus havia decidido vingar Aquiles, que havia se retirado dos combates em plena guerra de Tróia porque Agamenon lhe roubara a bela Briseida, seu prêmio numa batalha anterior. O sonho enviado a Agamenon tomou a forma de Nestor, seu estimado conselheiro, que lhe transmitiu, então, uma mensagem confiante de vitória na batalha do dia seguinte. Porém, nessa peleja, os gregos foram derrotados pelos troianos, como era a vontade de Zeus, para que percebessem como necessitavam da força guerreira de Aquiles.

Além da crítica a Homero por ter representado Zeus como um deus capaz de enganar os homens, transparece no repúdio de Platão uma certa visão desconfiada a respeito dos sonhos. Independentemente de qualquer coisa, o sonho parece ser visto como algo que pode iludir os mortais, levando-os a ações desastrosas. Essa confiança na mensagem ilusória dos sonhos ia contra a pura racionalidade, que Platão entendia como o princípio fundamental a sustentar sua *polis* perfeita, cujos governantes seriam os reis-filósofos. Para Platão, era preciso evitar os excessos, causados por uma entrega cega e inconsequente aos prazeres ilegítimos, e buscar sempre o equilíbrio acarretado pelo bom uso da razão. Esse ponto de vista atingia em cheio os sonhos porque, segundo Platão, os desejos mais violentos são despertados durante o sono,

[...] quando a parte da alma, que é a sede da razão e governa todo o ser humano, está como adormecida, e a parte animal e feroz, excitada pelos vapores do vinho e da falta de alimentação, se rebela e, sacudindo o sono que entorpece, procura escapar-se e satisfazer seus apetites. Bem sabes que em tais momentos esta parte da alma a tudo se atreve como se estivesse livre e desembaraçada das leis da sabedoria e do pudor; de modo que não lhe dá vergonha imaginar um incesto com a própria mãe; em suas paixões brutais, nada mais distingue, nem Deus, nem homem, nem besta; não o [sic] horroriza nenhum homicídio,

---

<sup>25</sup> Nessa passagem da *República*, Platão também critica a parte da tragédia *Prometeu Acorrentado* de “Ésquilo em que Tétis recorda o que Apolo cantou em suas bodas: *Predisse que eu seria mãe afortunada e dileta dos deuses, que meus filhos seriam isentos de enfermidades e chegariam a uma ditosa velhice. Depois de assim haver vaticinado sem reservas a favor dos deuses, fez culminar minha alegria, entoando um hino à minha felicidade. Quem poderia crer que a mentira pudesse sair da mesma boca divina donde saem os oráculos? E, todavia, esse mesmo Deus que havia cantado minha ventura, esse Deus que, testemunha de meu himeneu, me havia predito sorte tão digna de inveja, esse Deus foi assassino de meu filho*” (p. 87, grifo do original).

nenhum alimento; em uma palavra, não há extravagância nem infâmia que o [sic] faça recuar ou trepidar (pp. 345-6).

Dessa forma, o sonhar era visto por Platão como um ato essencialmente perigoso por deixar o indivíduo à mercê da irracionalidade, das paixões do corpo e do espírito. Essas forças instintivas, que poderiam se rebelar e tomar o controle do sonhador durante o sonho, pareciam ao filósofo grego também ameaçadoras da ordem social que ele desejava alcançar em seu projeto de uma cidade utópica. O homem que permitia que a entrega a esses apetites desenfreados imperasse também em sua vida de vigília cometia um ato extremamente censurável e arriscado, tanto no nível pessoal como no político. Para Platão, um sujeito desse tipo só podia ser um tirano e jamais um cidadão apropriado para o reino de harmonia e equilíbrio que ele desejava implantar.

Nesse ponto reside a importância da discussão de Platão para o presente estudo. A meu ver, Platão foi o primeiro a estabelecer uma relação entre o sonho e a política. Ainda que visse isso com maus olhos, ele conseguiu vislumbrar o potencial revolucionário do sonho na esfera da coletividade. Além de ser um fenômeno individual a influenciar a vida pessoal do sonhador, o sonho também teria um aspecto social, transformador da sociedade. Na trilogia de Farah que analisarei no corpo deste trabalho, o sonho se realiza justamente na intersecção entre a esfera psíquica e a política. Ele também parece reconhecer o poder de transformação social do sonho, mas, ao contrário de Platão, dá indícios de enxergar isso como algo positivo, até mesmo como um elemento de esperança num cenário de desolação e imobilidade. O que Farah empreende é a substituição de uma realidade política opressora e praticamente sem possibilidade de mudança pela configuração da experiência onírica. Acredito que outros pensadores da Antiguidade também contribuirão para o entendimento de como ele realiza esse procedimento estético e político.

### **Aristóteles e o sonho como representação**

Aristóteles, discípulo de Platão, escreveu dois pequenos tratados a respeito dos sonhos, *Dos sonhos* [*De insomniis*] (1994-2009a [350 a. C.]) e *Da adivinhação pelo sonho* [*De divinatione per somnum*] (1994-2009b [350 a. C.]). Ao contrário de seu mestre, que pelo menos via o sonho como algo perigoso, Aristóteles parece considerá-lo como um fenômeno sem grande importância na vida dos homens. No primeiro desses

ensaios, ele está preocupado com a natureza e a causa dos sonhos. Para Aristóteles, a atividade que chamamos de sonhar não é um exercício do intelecto e nem uma afecção de nossa faculdade perceptiva no sentido estrito, uma vez que, durante o sono, não teríamos a capacidade de perceber e de emitir opiniões e pensamentos inteligentes da mesma forma que fazemos em nossa vida de vigília. Contudo, o sonho se estabelece, para a mente do sonhador, como uma apresentação, e há que se levar em conta que

[...] a faculdade da apresentação é idêntica à da percepção dos sentidos, embora a noção essencial de uma faculdade de apresentação é diferente daquela de uma faculdade de percepção dos sentidos; e uma vez que a apresentação é o movimento estabelecido por uma faculdade sensorial quando realmente estiver desempenhando sua função, enquanto um sonho parece ser uma apresentação (porque uma apresentação que ocorre no sono – seja simplesmente ou de alguma forma particular – é o que chamamos um sonho); segue-se manifestamente que o sonhar é uma atividade de percepção de sentidos, mas pertence a essa faculdade como algo apresentado (p. 2).<sup>26</sup>

Dessa forma, para Aristóteles, os sonhos não são causados exatamente pela faculdade perceptiva, que está adormecida durante o sono, mas pela capacidade de apresentação, ou seja, pela imaginação. Isso equivale a dizer que o sonho não é a percepção em si, mas a representação interna da percepção. Segundo o filósofo grego, são os vestígios do que percebemos durante nossa vida de vigília que dão forma ao que vemos à noite enquanto dormimos. Outro ponto fundamental do estudo aristotélico é a ideia de movimento. Para ele, os resíduos sensoriais estão sempre em movimento mesmo durante o sono e se combinam, por sua vez, com o movimento interno do organismo.

Então, como num líquido, se alguém veementemente o perturba, às vezes nenhuma imagem refletida aparece, enquanto que, em outros momentos, aparece uma imagem realmente, mas tão completamente distorcida que não se parece com seu original; enquanto que, em outros ainda, quando um movimento cessa, as imagens refletidas são claras e nítidas; da mesma forma, durante o sono, os fantasmas ou movimentos residuais, que são baseados em impressões sensoriais, tornam-se às vezes bastante obliterados pelo movimento acima descrito, quando ele é violento demais; enquanto que, em outros momentos, as visões

---

<sup>26</sup> De agora em diante, todos os trechos retirados de ambos os tratados de Aristóteles têm tradução minha.

são realmente vistas, mas confusas e estranhas, e os sonhos *que então aparecem* não são saudáveis, como aqueles de pessoas coléricas ou febris ou embriagadas de vinho (p. 5, grifo do original).

A agitação dos órgãos internos, causada por determinadas condições como a ira, a febre e a embriaguez, por exemplo, geraria, por sua vez, uma alteração na representação dos resíduos perceptivos, acarretando vários tipos de imagens oníricas. O estado físico e emocional do sonhador teria, portanto, influência na produção de seus sonhos, ideia que abre caminho para estudos posteriores a respeito da interpretação onírica, sobretudo para a psicanálise. Essa comparação entre o sonho e as imagens refletidas pela água surge novamente em seu segundo tratado, no qual Aristóteles afirma que o intérprete mais bem-sucedido é aquele que tem a habilidade de observar e interpretar semelhanças, uma vez que as imagens oníricas se assemelham aos objetos reais, ainda que de maneira deformada, assim como os reflexos na superfície da água são distorcidos pelo movimento das ondas.<sup>27</sup>

Contudo, em *Da adivinhação pelo sonho*, Aristóteles discorre principalmente sobre a possibilidade de se prever o futuro através dos sonhos. Apesar de reconhecer a existência, em sua época, de uma crença popular difundida de que os sonhos podem prever o futuro, ele se mostra cético quanto a isso, uma vez que lhe parece que Deus não envia esse tipo de sonhos aos homens mais nobres e mais sábios, como seria esperado de acordo com sua visão elitista de mundo, mas meramente às pessoas comuns. Mesmo considerando que os sonhos proféticos não podem ser originados por Deus, Aristóteles os classifica em três tipos, entendendo-os como causas, indícios ou coincidências em relação a eventos futuros. Para que os sonhos se configurem como causas ou indícios de fatos por acontecer, é necessário que “os movimentos estabelecidos inicialmente no sono devam também se revelar pontos de partida de ações a ser realizadas durante o dia” (p. 2). Contudo, para Aristóteles, a maioria dos sonhos ditos proféticos se constitui em mera coincidência, e a suposta conexão entre eles e os eventos externos não passa de uma percepção errônea por parte das pessoas.

Parece-me importante, para o atual estudo, o fato de Aristóteles ver o sonho como fruto da imaginação, como algo representado, o que o ligaria, a meu ver, à

---

<sup>27</sup> Essa passagem é citada, por exemplo, por Freud em seu livro *A interpretação dos sonhos*, numa nota de rodapé acrescentada ao Capítulo II em 1914. Nesse momento, Freud critica a interpretação simbólica dos sonhos, justamente por se basear em dons peculiares do intérprete, como Aristóteles havia ressaltado.

literatura e às outras artes da representação. O sonho é, assim, tão representado quanto o são as composições poéticas e as narrativas literárias, embora de forma não-voluntária.<sup>28</sup> Essas constatações tornam-se ainda mais relevantes quando o foco de interesse é justamente o procedimento de um escritor como Farah, que, ao trazer o sonho para o romance, tem que construir estratégias para representar, em sua escrita, aquilo que já é a princípio uma representação. É possível realizar tal operação, mantendo-se fiel ao caráter essencialmente criativo e livre de qualquer amarra do sonho? Ou será que a representação do sonho no romance surge apenas como uma pálida sombra da experiência onírica natural, como um artifício forçosamente influenciado por visões teóricas adotadas pelo autor?

Ainda no que concerne aos tratados de Aristóteles, é possível afirmar que o movimento constante das imagens oníricas, tal como é descrito por ele, também leva a pensar na sequencialidade característica das narrativas, ficcionais ou não, compostas por eventos encadeados em sucessão. Além disso, o caráter distorcido das imagens oníricas pode assinalar, entre outras coisas, a possibilidade de leituras alegóricas ou metafóricas, como mostrarei adiante. Quanto à visão aristotélica a respeito da previsão do futuro através dos sonhos, um outro estudioso antigo do sonho, dessa vez romano, será capaz de mostrar um ponto de vista menos cético.

### **Artemidoro e a classificação dos sonhos**

Apesar de ter nascido em Êfeso, Artemidoro adotou como seu o nome da cidade de Daldis, na Lídia (atual Turquia), terra natal de sua mãe. Ao contrário de Platão e Aristóteles, ele não era um filósofo, mas um intérprete profissional de sonhos. Sua obra *A interpretação dos sonhos* [*Oneirokritika*] (1999 [século II d. C.]) foi escrita como um manual de treinamento para que principalmente seu filho assumisse a mesma ocupação. Contudo, pela maneira clara e simples com que foi produzido, esse antigo guia volta-se para qualquer aprendiz ou curioso do assunto, tendo sido mesmo utilizado por muitos séculos com esse propósito. Composto por cinco livros, ele se baseia em vários anos de

---

<sup>28</sup> Sobre essa questão, o escritor Jorge Luis Borges, por exemplo, se manifesta, numa entrevista, da seguinte forma: “Agora, se o ato de sonhar fosse uma espécie de criação dramática, resultaria que o sonho é o mais antigo dos gêneros literários, sendo mesmo anterior à humanidade porque – como lembra um poeta latino – os animais também sonham. E viria a se tornar um ato de índole dramática, como uma peça na qual se é o autor, o ator e o edifício – o teatro. Quer dizer que, à noite, todos somos dramaturgos de algum modo” (BORGES; FERRARI, 2005, p. 110, tradução minha).



estudo e experiência, em que Artemidoro coletou informações em meio a sábios adivinhos populares:

[...] nas cidades e nas festas públicas da Grécia, assim como na Itália e nas maiores e mais povoadas ilhas, mantive durante muitos anos conversações com os adivinhos que realizavam sua atividade na ágora, que são muito criticados e acusados de mendigos, charlatães e bufões pelos indivíduos que se movem com ar digno e levantam as sobrancelhas. Apesar disso, não dei importância a essas acusações e escutei deles antigos sonhos e suas realizações correspondentes, uma vez que não havia outro modo de praticar essa técnica. Como resultado, sou capaz de falar com profusão sobre cada uma das questões, sem dizer bobagens, mas apenas a autêntica verdade sobre elas e expô-las de forma simples, clara e compreensível para todos [...] (p. 67).<sup>29</sup>

Dessa forma, Artemidoro se afasta a um só tempo de um posicionamento elitista em relação à aquisição de conhecimento e descrente no que concerne aos sonhos, inclusive como fenômenos de potencial profético. Em seu livro, ele inicialmente divide os sonhos em duas categorias, *enhypnia* e *oneiroi*, sendo que a primeira se refere à realidade presente e a segunda ao que ainda vai suceder. Em outras palavras, *enhypnion* é o sonho que é apenas um reflexo do que já existe e, como exemplos dessa espécie, Artemidoro menciona o apaixonado que sonha com a amada, o temeroso que sonha com seus terrores, o faminto que come e o sedento que bebe. Ainda afirma que, nessas visões oníricas, “as sensações físicas estão motivadas por uma falta ou excesso de algo, enquanto que as psíquicas se devem a medos e desejos” (p. 69), o que, de certa forma, antecipa a concepção freudiana dos sonhos. *Oneiros*, por sua parte, é o sonho que prevê eventos futuros. Para Artemidoro, é o único tipo que realmente perdura na mente após o despertar, chamando a atenção do sonhador para o que vai ocorrer.

Em seguida, Artemidoro realiza uma segunda distinção, dessa vez de caráter temático, entre sonhos teomáticos e alegóricos. De acordo com a sua perspectiva, os sonhos teomáticos “são aqueles que guardam relação com sua própria visão”, sendo, em outras palavras, claros ou diretos (p. 70). Como ilustração, ele cita o caso de um marinheiro que sonhou que sofria um naufrágio, o que realmente lhe ocorreu no mesmo instante em que acordou, escapando por pouco da morte. Já os alegóricos, ele os define

---

<sup>29</sup> De agora em diante, os trechos de Artemidoro têm tradução minha.

como “aqueles que expressam umas coisas por meio de outras, pois neles de forma natural a alma nos indica uma mensagem codificada” (p. 70). Os sonhos alegóricos demandariam um aparato interpretativo mais complexo, justamente por sua obscuridade. Segundo Artemidoro, eles se subdividem em a) próprios, nos quais é o próprio o sonhador quem faz ou sofre algo e cuja realização só atingiria a ele mesmo; b) alheios, nos quais o objeto do sonho é outra pessoa, que seria atingida por sua realização; c) comuns, com qualquer pessoa conhecida; d) públicos, nos quais se vislumbram espaços de convivência social, como portos, praças, monumentos, etc; e e) cósmicos, que mostram movimentos dos astros celestes, da terra ou do mar. No que tange aos sonhos próprios, Artemidoro faz uma ressalva, acrescentando que às vezes eles também atingem as pessoas próximas ao sonhador. Isso teria acontecido a um homem que sonhara que havia morrido, mas quem efetivamente morreu foi seu pai, “precisamente a pessoa que era para ele um outro eu” (p. 72). Nesse momento, Artemidoro parece prenunciar o procedimento onírico que Freud nomeará de deslocamento, como explicarei adiante.<sup>30</sup>

Acredito que o entendimento de Artemidoro do caráter profético e alegórico dos sonhos é significativo para a análise que desenvolverei porque Farah parece partilhar dessa mesma visão na construção de suas narrativas oníricas ficcionais. Contudo, a maior relevância do estudo desse famoso intérprete romano reside, para mim, na difusão que suas ideias encontraram, sobretudo no mundo árabe-islâmico, influenciando inúmeros intérpretes de sonhos muçulmanos. Desdobramentos de sua classificação onírica são encontrados nesses autores, que foram capazes de moldá-la às necessidades de sua fé. Como já mencionei na Introdução, os personagens de Farah pertencem a um contexto em que a religião e as tradições islâmicas coexistem com práticas e concepções culturais africanas. Os sonhos tidos por eles refletem obviamente essa condição cultural e religiosa. Sendo assim, em seguida, passarei a tratar, ainda que de maneira breve, da importância dos sonhos para as religiões, principalmente para aquelas que fazem parte do universo ficcional de Farah.

---

<sup>30</sup> Apesar de ter escrito seu livro na forma de um grande catálogo de imagens oníricas recorrentes e suas respectivas interpretações, Artemidoro também parece antecipar a psicanálise no seu entendimento de que se faz necessário para o bom intérprete conhecer algo da vida do sonhador, pelos menos sua identidade, ocupação, origem, condição financeira, estado de saúde e idade. Era claro para ele que esse conhecimento e uma investigação atenta dos componentes do sonho eram requisitos necessários para se evitar possíveis erros de interpretação.

### O papel do sonho na experiência religiosa

Kelly Bulkeley (2008) empreende uma investigação perspicaz a respeito da relação entre os sonhos e a experiência religiosa. Inicialmente, ele define o sonho como “um mundo imaginado de visões, sons, pensamentos, sentimentos e atividades que você (seja como um personagem do sonho ou como um observador incorpóreo dele) experimenta durante o sono” (p. 2).<sup>31</sup> Esse mundo particular teria como característica, de um lado, a estranheza e a bizarrice e, de outro, por mais contraditório que pareça, uma completa normalidade ou continuidade em relação à vida de vigília. Ao lado de bruscas mudanças de tempo e espaço, misturas estranhas de pessoas e personalidades, comportamentos e sentimentos inexplicáveis e habilidades e poderes sobre-humanos, o conteúdo do sonho forneceria também um retrato preciso das principais atividades, relacionamentos e preocupações emocionais do sonhador quando desperto.

Nesse sentido, uma vez que os sonhos “são um complexo entrelaçamento entre o estranho e o familiar, e [que] isso é verdade para todos cuja vida onírica já foi sistematicamente estudada”, Bulkeley estabelece sua primeira premissa em relação ao sonho, o fato de que os padrões básicos de nossos processos de dormir e sonhar são compartilhados por todas as pessoas (p. 3).<sup>32</sup> Esses padrões seriam, para o autor, profundas características instintivas da espécie humana, constituindo, “portanto, uma fonte necessária de insight para o nosso conhecimento do que significa ser um humano” (p. 3). Acredito que essa universalidade do sono e do sonho mencionada por Bulkeley se refere apenas à existência e constituição desses fenômenos na vida de todas as pessoas, já que todas devem dormir e é também possível que todas sonhem em forma de imagens, sons, sensações, pensamentos e sentimentos. Porém, não é demais insistir no fato de que existem significativas diferenças quanto à importância que os diversos grupamentos (e mesmo indivíduos) humanos conferem ao sonho, sem falar nas diferenciadas interpretações oferecidas para eles.

Isso posto, e ainda considerando a universalidade da experiência onírica, explico a segunda premissa postulada por Bulkeley: sonhar sempre foi considerado um

---

<sup>31</sup> De agora em diante, os trechos de Bulkeley têm tradução minha.

<sup>32</sup> Num momento posterior de seu livro, Bulkeley admite que outros animais superiores, como os mamíferos e os pássaros, também sonham.

fenômeno religioso. Os sonhos foram muitas vezes vistos como meios para se obter orientação espiritual, conectando as pessoas a mundos e seres sagrados e ajudando-as a curar suas dores e males, o que significa que a esfera da religião foi o primeiro contexto no qual os homens puderam expressar e compartilhar seus sonhos. Dessa forma, Bulkeley afirma que o estudo do fenômeno onírico deve começar justamente pela religião. Essa é a sua terceira e última premissa. Em suas próprias palavras, “[p]ara compreender a natureza humana, devemos estudar os sonhos. Para entender os sonhos, devemos estudar a religião” (p. 4). E o que ele faz em seguida é justamente definir o que entende por religião:

[n]este livro [esse termo] é usado como palavra cifrada para uma consciência de poderes que transcendem o controle ou entendimento humano e, ainda assim, têm uma influência formativa e uma ativa presença na vida humana. Em muitas tradições, esses poderes trans-humanos são representados na forma de deuses, espíritos, ancestrais, figuras míticas e forças da natureza (p. 5).

Bulkeley ressalta, na vida das pessoas e suas comunidades, os aspectos positivos das religiões, que oferecem muitas vezes métodos que auxiliam seus fiéis a superar os diversos tipos de sofrimento envolvidos no viver, além de reforçar a ligação dos indivíduos com suas coletividades e ancestralidade. Contudo, ele também lembra que a religião não pode ser vista apenas por esse ângulo. Na história da humanidade, as religiões frequentemente se envolveram em episódios de preconceito, xenofobia, violência e guerra. Discursos religiosos foram com frequência usados, por certas sociedades, na tentativa de dominar e mesmo destruir outras. A meu ver, Bulkeley parece estar evidenciando que qualquer estudo sobre o papel dos sonhos nas diversas religiões não deve servir como justificativa para reforçar uma visão idealizada sobre elas. Mas o que mais me chama a atenção em seu ensaio é o fato de ele entender que os mundos apresentados e vivenciados nos sonhos podem ser também mundos religiosos, desde que se relacionem com encontros com poderes trans-humanos, esforços para curar doenças físicas ou emocionais, superações de sofrimento, tentativas de estabelecer vínculos sociais e até mesmo encenações de conflitos violentos com estrangeiros ou indivíduos de culturas diferentes.

Outro ponto importante na investigação de Bulkeley é o fato de ele considerar os sonhos também como reações a uma crise existencial. Em momentos decisivos, os

sonhos refletiriam um sistema natural de resposta emergencial, oferecendo ao sonhador alternativas para solucionar seu conflito. É exatamente isso que ocorre nos romances da trilogia *Blood in the sun*, nos quais os personagens e sua sociedade como um todo passam por momentos de crise. Nessas obras, o sonhar parece ser visto como a única via disponível para se alcançar alguma transformação no plano pessoal e social. Elementos do universo religioso também se inserem em seus sonhos para engendrar a mudança. Assim, o mundo religioso representado no sonho auxilia na alteração do mundo dito real, o mundo vivenciado pelos personagens enquanto estão despertos. Por essa razão, passarei a examinar, a seguir, as ideias de Bulkeley e de outros autores a respeito do sonho na religião islâmica.

### **O sonho e o Islã**

O islamismo, como sistema religioso, teve o seu início a partir de uma visitação do anjo Gabriel a Muhammad ou Maomé<sup>33</sup> numa caverna do Monte Hira em 610 d. C., quando ele contava quarenta anos de idade e estava em retiro espiritual naquela localidade. Desse encontro entre um homem e o numinoso, surgiram os primeiros versos que dariam origem ao *Alcorão*, cujos ensinamentos foram reunidos por Maomé em vinte e dois anos de experiências revelatórias e que só foi estruturado como livro depois de sua morte, sendo, então, organizado em 114 capítulos ou suratas. De acordo com Marcia Hermansen (2001), houve, na trajetória espiritual do profeta, uma intersecção entre informações transmitidas em sonhos e o processo revelatório. Alguns relatos, segundo essa mesma autora, dão conta de que Maomé teve inúmeros sonhos que o prepararam para o seu papel de líder religioso. Porém, parece ter havido, em vários séculos de história, muita controvérsia, entre os estudiosos e comentadores de sua vida, a respeito dessa primeira revelação recebida por ele: teria sido a aparição de Gabriel um sonho ou uma visão externa? Para Hermansen, até mesmo na atualidade não há consenso, embora ela afirme que “a ortodoxia oficial tendeu a ressaltar a exterioridade da experiência como um meio de enfatizar a proveniência totalmente outra e divina da revelação” (p. 74).<sup>34</sup> Mas todos parecem concordar que os sonhos ocupam um lugar de destaque na religião islâmica, já que o *Alcorão* contém diversas passagens que relatam

---

<sup>33</sup> Optei por grafar, na maior parte do meu texto, o nome do principal profeta islâmico como Maomé por me parecer ser essa a forma mais difundida na língua portuguesa.

<sup>34</sup> De agora em diante, os trechos de Hermansen (2001) têm tradução minha.

experiências oníricas e mostram a sua natureza como instrumentos usados por Alá para instruir os homens.

Bulkeley, por exemplo, apresenta uma breve sinopse de cinco suratas nas quais os sonhos desempenham um papel significativo. A primeira delas é a de número 12, que traz a história de José do Egito, bastante similar ao relato encontrado no Gênesis, embora de forma reduzida. Para Bulkeley, assim como as versões anteriores da *Torá* judaica e da *Bíblia* cristã, José é retratado no *Alcorão* como um homem íntegro e, acima de tudo, fiel a sua fé. Sua capacidade de interpretar os sonhos e ler neles a realização de eventos futuros só pode ser compreendida como um sinal do favor de Deus, que o escolhera para o lugar especial de conselheiro e líder. A próxima surata analisada por Bulkeley também apresenta uma história encontrada no Gênesis, dessa vez a de Abraão e seu filho Isaac. No texto do *Alcorão*, Abraão recebe ordens de Alá para sacrificar Isaac através de um sonho, o que, segundo Bulkeley, diferencia essa versão daquela do Gênesis, que não informa com clareza de onde exatamente teria vindo esse comando divino. Outro ponto relevante, para esse autor, é o fato de que tanto Abraão quanto seu filho encararam o sonho imediatamente como uma mensagem enviada de Alá, embora não houvesse nele nenhum marcador que garantisse sua origem especial. Por fim, a obediência de ambos ao sonho e a sua interpretação “é o cerne da religião islâmica – a confiança absoluta em Deus, mesmo a ponto de sacrificar as relações humanas mais caras para si” (p. 196).

Na surata 8, existe a apresentação de alguns sonhos do próprio Maomé, no contexto das batalhas que ele teve que enfrentar para propagar a sua fé:

Recorda-te (ó Mensageiro) de quando, em sonhos, Deus te fez crer (o exército inimigo) em número reduzido, porque, se te tivesse feito vê-lo numeroso, terias desanimado e terias vacilado a respeito do assunto; porém, Deus (te) salvou deles, porque bem conhece as intimidades dos corações.  
E de quando os enfrentastes, e Ele os fez parecer, aos vossos olhos, pouco numerosos; Ele vos dissimulou aos olhos deles, para que se cumprisse a decisão prescrita, porque a Deus retornarão todas as questões.<sup>35</sup>

De acordo com Bulkeley, relevante nessa surata seria principalmente o reconhecimento de que Deus pode inclusive enganar seus fiéis por meio de sonhos para

---

<sup>35</sup> *Alcorão*, 8: 43-44, tal como aparece em (<http://www.arresala.org.br/not.php?op=84>). Último acesso em 8 de julho de 2010.

o seu próprio bem. E nisso o *Alcorão* revela um posicionamento totalmente diferente daquele de Platão, que condenou Homero justamente por retratar o caráter enganador de Zeus através do sonho enviado a Agamenon. O benefício causado pelo sonho mandado por Alá foi despertar em Maomé inspiração suficiente para derrotar um inimigo que era, na realidade, mais numeroso e potente. A surata 17, por sua vez, narra o episódio conhecido como “A viagem noturna” do profeta, no qual Maomé é transportado, no meio da noite, de Meca até “a medina mais distante” de Alá, o que é provavelmente uma referência à cidade de Jerusalém. Ainda que reconheça que o texto original não afirma especificamente que a jornada de Maomé tenha ocorrido num sonho, Bulkeley declara que a qualidade visionária da experiência, a sua alusão a uma transportação aérea a esferas supraterras e o fato de ter ocorrido no período noturno são argumentos que podem sustentar a crença de que foi realmente uma experiência onírica. De qualquer forma, ele se apressa em concluir que estabelecer uma relação entre essa surata e o ato de sonhar não significa negar a transcendência desse episódio na vida de Maomé, mas trazer para o primeiro plano a sua afinidade com outras visões noturnas igualmente produtoras de insight espiritual.<sup>36</sup>

Por fim, Bulkeley discorre a respeito da surata 53, na qual Maomé sonhou a princípio que Alá reconhecia três deusas do antigo panteão politeísta adorado na época na região de Meca. As pessoas que as veneravam se sentiram aliviadas quando o profeta recitou os versos de aceitação dessas divindades e viram isso como um sinal de que haveria “uma continuidade harmônica entre seus novos ensinamentos religiosos e as tradicionais práticas árabes de culto” (p. 198). Contudo, Maomé teve ainda um segundo sonho, dessa vez com o anjo Gabriel, que lhe censurava por ter se deixado levar por um sonho enviado por Satã<sup>37</sup> e lhe ordenava inserir outros versos que rejeitassem definitivamente as deusas. Para Bulkeley, esse novo sonho serviu principalmente para reafirmar a incompatibilidade do monoteísmo do Islã com o politeísmo ancestral de Meca.

Essas e outras passagens do *Alcorão*, juntamente com inúmeros *hadiths*<sup>38</sup> que tratam de sonhos e suas interpretações, serviram como fontes legítimas para sancionar a

---

<sup>36</sup> Sobre essa mesma surata, Hermansen afirma o seguinte: “[a] *Mi'raj* ou Ascensão Noturna, na qual o profeta se sentiu transportado primeiro para Jerusalém e, então, através dos sete céus, é interpretada de modos diferentes como tendo sido um sonho, uma visão ou uma experiência real de locomoção corporal física” (p. 74).

<sup>37</sup> Por isso, esses versos não chamados de satânicos.

<sup>38</sup> Os *hadiths* são relatos de feitos do profeta ou ditos atribuídos a ele que também fazem parte da sabedoria religiosa islâmica.

leitura dos sonhos como mensagens divinas. Uma longa tradição de intérpretes islâmicos de sonhos se estabeleceu, então, com a publicação de diversos manuais de interpretação, em vários séculos de história. Muhammad Ibn Sirin, que morreu em 728 d. C., foi provavelmente um dos primeiros desses estudiosos e talvez o mais famoso. Segundo Bulkeley, ele relacionava os sonhos das pessoas com versos corânicos, mas sempre levando em consideração as características pessoais do sonhador, o que torna o seu procedimento, pelo menos em parte, semelhante ao de Artemidoro. Contudo, como afirma Bulkeley, a *Oneirokritika* só seria traduzida para o árabe em 877 d. C., sendo posteriormente incorporada com entusiasmo aos desenvolvimentos teóricos e práticos da interpretação de sonhos na sociedade islâmica, que floresceram sobretudo durante a Idade Média.

Nesse período, ainda segundo Bulkeley, surgiu a tradição de oniromancia conhecida como *tabir* (levar para o outro lado do rio), “um corpo dinâmico de conhecimento integrando a fé islâmica e a herança clássica grega e romana” (p. 203). Para esse autor, isso diferenciava as tradições muçulmanas do cristianismo medieval, que repudiava os sonhos e se recusava a vê-los como fontes de revelação divina, tomando-os principalmente como meios que o diabo usava para tentar os homens.<sup>39</sup> De acordo com ele,

[o]s ensinamentos islâmicos dessa era giravam em torno da noção de *Alam al-mithal*, um reino de imagens entre os mundos material e espiritual em que a alma humana podia viajar, seja em visões no estado desperto ou em sonhos noturnos. Dentro de *Alam al-mithal*, a alma podia interagir com as almas dos mortos, obter conhecimento profético do futuro e receber orientação divina (p. 203).

Parece evidente que o conceito de *Alam al-mithal* tem suas raízes no mundo das ideias de Platão, essa realidade perfeita e primordial que encontraríamos por trás do mundo dos sentidos. De qualquer forma, a crença nesse mundo impulsionou ainda mais o estudo dos sonhos, entendidos como o meio privilegiado para atingi-lo diretamente. Bulkeley declara que o filósofo Ibn Arabi (1164-1240) estabeleceu, pela primeira vez, a tipologia onírica tripla que forneceria a referência básica para estudos posteriores

---

<sup>39</sup> Bulkeley ainda afirma que “[e]mbora as tradições de sonhos espiritualmente orientados continuasse e, em alguns casos, até mesmo florescesse no nível da prática cristã popular, a atitude de teólogos e membros da igreja, de Agostinho e Jerônimo a Aquino e Lutero, geralmente rejeitava os sonhos e a sua interpretação” (p. 203).



durante toda a história do islamismo. Nessa classificação, os primeiros sonhos seriam os “comuns”, retirados da vida diária, embora de forma distorcida, como as imagens de um espelho. A segunda categoria abrangeria os sonhos que retirariam seu conteúdo tanto das atividades cotidianas quanto da “Alma Universal”, uma fonte elevada e abstrata de conhecimento. Diferentemente dos sonhos comuns, esse segundo tipo revelaria verdades fundamentais a respeito da realidade, embora de forma tão distorcida e simbólica quanto aqueles primeiros. Já à terceira espécie pertenceriam os sonhos que trariam uma revelação direta da realidade, sem nenhuma distorção ou simbolismo, endereçados apenas às pessoas de fé e caráter mais sólidos.

Ainda de acordo com Bulkeley, essa tipologia tripla seria aprimorada pelo também filósofo Ibn Khaldun (1332-1402). Simplificando as ideias de Arabi, Khaldun dividiu os sonhos em claros, alegóricos e confusos. Os sonhos claros seriam aqueles enviados por Alá, sem necessidade de interpretação, apresentando-se ao sonhador já desvendados. Os sonhos alegóricos, por sua vez, seriam aqueles mandados pelos anjos, com conteúdos simbólicos, que os sonhadores devem se esforçar para interpretar. Finalmente, os sonhos confusos seriam aqueles orquestrados pelo diabo para iludir os homens. Nessas tipologias, é evidente o ajuste da antiga classificação proposta por Artemidoro e os conteúdos da religião islâmica, que iria se intensificar ainda mais até a Idade Moderna.

No século XVII, o teólogo 'Abdalghani an-Nabulsi foi capaz de propor novas e mais complexas subdivisões ao esquema da tipologia tripla:

Já se disse que os sonhos são de três espécies: sonhos de boas novas de Deus – os sonhos bons citados na tradição; sonhos de avisos do demônio; e sonhos que se originam no *self*. [...] Os sonhos falsos se dividem em sete tipos: (1) os que se originam no *self*, no desejo, ambição e confusão; (2) sonhos [sexuais] que requerem abluções e não têm interpretação; (3) avisos do demônio [...]; (4) sonhos mostrados por feiticeiros [...]; (5) falsidade mostrada por Satanás não incluída nos sonhos; (6) sonhos produzidos por humores quando estão em desacordo e turvos; (7) “reversão”, isto é, quando quem sonha se vê, no presente, mas como se tivesse vinte anos menos. [...] Os sonhos verdadeiros se dividem em cinco tipos: (1) os sonhos claros, fidedignos [...]. (2) Sonhos bons, que são boas novas de Deus [...]. (3) Sonhos que o anjo dos sonhos te mostra, sendo seu nome Siddiqun [...]. (4) O sonho simbólico, que é o dos espíritos [...]. (5) O sonho que é válido para quem o vê e exerce sobre ele

poderosa influência [...] (NABULUSI apud VON GRUNEBAUM, 1978 [1966], p. 13).

Da classificação de Nabulusi, vai se revelar especialmente relevante, para o atual estudo, a sua afirmação de que há um anjo dos sonhos chamado Siddiqun, que sempre envia sonhos verdadeiros aos homens. Além disso, ele também inclui, entre os sonhos legítimos, aqueles enviados por espíritos, considerando-os como sonhos simbólicos a demandar uma interpretação. A partir de toda essa exposição realizada nessa parte do presente trabalho, acredito que se evidenciou a centralidade da experiência onírica para a cultura e religião islâmicas. Mesmo nos tempos em que o Ocidente temia, repudiava ou simplesmente desprezava os sonhos, os muçulmanos souberam enxergar neles uma série de funções religiosas e cognitivas, entendendo-os como mensagens divinas ou fontes elevadas de conhecimento. E talvez não seja por acaso que Farah, um escritor nascido num contexto islâmico, tenha escolhido dar aos sonhos um papel tão fundamental em sua obra. Quem sabe seja possível questionar apenas se ele realiza alguma transformação nessa visão tradicional do sonho ou se simplesmente a sanciona de alguma forma em suas narrativas oníricas. De qualquer maneira, não são apenas as tradições muçulmanas que são importantes para a sua formação como escritor e para sua produção ficcional. O contexto africano também vai imprimir a sua marca, como examinarei na sequência.

### **As crenças somalis pré-islâmicas**

Quanto às crenças indígenas na região do Chifre da África, a primeira dúvida que surge é se os somalis professavam uma religião politeísta antes da chegada dos muçulmanos ou se já praticavam uma espécie de monoteísmo. De acordo com Mohammed Diriye Abdullahi (2001), não sobreviveu, entre os somalis da atualidade, nenhum culto organizado que date do período anterior à conversão ao islamismo. Numa sociedade de tradição oral, isso dificulta obviamente a investigação a respeito de antigas divindades que fossem adoradas por esse grupamento. Para Abdullahi, podemos nos valer apenas de duas formas para conhecer algo do que houve antes do domínio do Islã: o exame de palavras e costumes ainda existentes na sociedade somaliana e a investigação de práticas encontradas entre outros povos cuxitas, como os oromos da

Etiópia, por exemplo, em meio aos quais um pouco dessas crenças indígenas ainda permanece.

Dessa forma, Abdullahi passa a examinar algumas palavras da língua somali que revelariam indícios de uma antiga religião pré-islâmica, a saber, *waaq*, *ayaan*, *nidar* e *huur*. *Waaq* é uma das palavras empregadas pelos somalis para se referir a Deus, juntamente com *Allah*, que foi incorporada com o islamismo. Abdullahi também afirma que *Waaq*, *Waaqa* ou *Waaqo* é o deus único da religião cuxita, tal como é encontrada entre os oromos.<sup>40</sup> Para ele, a permanência desse nome também entre os somalis é o indício da existência de um culto monoteísta pré-islâmico, o que teria facilitado a absorção da religião de Maomé naquela região. *Ayaan*, por sua vez, significaria, na língua somali, boa sorte ou destino. Na religião cuxita, os *ayaan* ou *ayaana* são, como informa Abdullahi, espíritos ou anjos que realizam uma mediação entre Deus e os homens e cujas bênçãos são buscadas por esses últimos. Na Somália, *Ayaan* também é um nome comum dado a meninas, como é o caso da escritora Ayaan Hirsi Ali. Quanto à palavra *nidar*, esse autor nos esclarece que ela significa um tipo de espírito ou fada que vinga injustiças ou ingratidões, sobretudo do tipo amoroso, sendo que *nabsi*<sup>41</sup> é um sinônimo de *nidar*. Finalmente, *huur* é o mensageiro da morte, normalmente identificado com um pássaro.

Ainda que os cultos completos dessa antiga religião ancestral somali não tenham resistido, Abdullahi declara que vários ritos dela chegaram ao presente, sobretudo na forma de cerimônias de possessão por espíritos. Um dos mais importantes rituais de possessão seria o *zaar*, no qual é empregada uma espécie de apaziguamento para libertar a pessoa dos efeitos maléficos da influência do espírito que a está atormentando, juntamente com episódios de dança e comunhão de alimentos. De acordo com Abdullahi,

Muitas pessoas zombam da ideia de uma possessão por espíritos e as autoridades religiosas desencorajam abertamente essas práticas. Mas, durante séculos, a ortodoxia islâmica e a

---

<sup>40</sup> Sobre essa questão, também encontramos a seguinte informação: “*Waaq* (também conhecido como *Waq* ou *Waaqa*) é o nome de Deus na tradicional religião oromo do Chifre da África. Na cultura oromo, anteriormente à introdução das religiões abraâmicas, *Waaq* denotava a divindade suprema e universal. *Waaq* criou o universo com forças opostas, mas complementares e interdependentes (tais como o dia e a noite, o jovem e o velho), num belo equilíbrio. Esse equilíbrio é chamado de *safuu* (semelhante ao conceito de *yin* e *yang*), e o bem-estar do universo depende de sua manutenção.” Esse trecho foi retirado do site (<http://en.wikipedia.org/wiki/Waaq>). Último acesso em 10 de julho de 2010. A tradução é minha.

<sup>41</sup> O conceito de *nabsi* será mais bem explicado em nosso Capítulo IV, quando analisaremos o romance *Secrets*.

pararrelição coexistiram de forma não oficial e continuam a coexistir. Uma das razões pelas quais o *zaar* permaneceu reside no seu uso como uma forma de psicoterapia para indivíduos estressados. Uma cerimônia *zaar* não é exatamente um rito exorcista, cujo objetivo é expulsar um espírito ruim do corpo; ao invés disso, o *zaar* é considerado como uma espécie de companheiro do corpo que deve ser aplacado e agradado para que possa coexistir amigavelmente com o corpo do sofredor (p. 66).<sup>42</sup>

Além disso, para Abdullahi, o *zaar* também pode ser caracterizado como uma excelente oportunidade para que as mulheres somalis, sobre as quais normalmente se impõem rígidas normas de conduta social, possam dançar, comer na companhia de homens e até mesmo fumar. Serviria, então, como uma válvula de escape para aliviar as pressões envolvidas na opressão de gênero. Talvez por essa razão a maioria dos indivíduos auxiliados em cerimônias desse tipo seja composta por mulheres. E, a meu ver, pode ser por isso também, por se configurar como “uma coisa de mulheres”, que esse tipo de prática seja tolerado, ainda que não aceite, pelas autoridades religiosas e governamentais. De qualquer forma, há várias referências a cerimônias de possessão e transe na trilogia de Farah, e acredito que, ao lado dos sonhos, elas também sinalizem contatos com o que, por falta de uma terminologia melhor, poderia ser chamado de invisível.

Ion M. Lewis (1998) apresenta um outro significado para a palavra *zaar*. Para ele, esse termo seria a raiz do nome do deus celeste *cuxita*, considerado nessa religião como o criador do universo. Contudo, esse autor reconhece que os somalis normalmente usam *eebbe* (pai) e *waaq* como designações de Alá, podendo inclusive aplicá-las a pessoas e lugares. Na língua somali, segundo Lewis, a forma *zaar* apareceria como *saar* para designar um espírito ou *jinn* e a possessão por ele, exatamente os sentidos propostos por Abdullahi.<sup>43</sup> Na verdade, esse último teórico também parece ter percebido que o vocábulo *zaar* se aplica à divindade, uma vez que declara que os antigos deuses e deusas “do nordeste da África eram encabeçados por duas figuras: Aw-Zaar (pai Zaar),

---

<sup>42</sup> Por esse trecho, fica claro que Abdullahi utiliza o termo *zaar* para designar, de um lado, a cerimônia de possessão e apaziguamento e, de outro, o próprio espírito. De agora em diante, os trechos de Abdullahi (2001) têm tradução minha.

<sup>43</sup> Lewis afirma que “[s]*aar* em somali descreve um estado de possessão por um espírito que também é chamado de *saar*. Os sintomas extremos são o frenesi, os ataques ou a loucura, e o próprio espírito é descrito, no contexto islâmico, como uma espécie de *jinn* cujos poderes maléficos causam certos tipos de doenças” (p. 23, tradução minha).

a deidade masculina conhecida no Ocidente como Osíris, e Ay-Situ, mãe Situ, conhecida no Ocidente como Ísis” (p. 66).

Essa aproximação com o Egito e seus ídolos também foi sublinhada por Abukar Ali (2006), que assevera que, nos primórdios da história egípcia, exigia-se que os novos faraós realizassem uma peregrinação espiritual ao Reino de Punt, conhecido como “a terra dos deuses”, antes de assumirem o trono. Apesar de outros estudiosos não terem chegado a um consenso quanto à exata localização de Punt, Ali parece não ter nenhuma dúvida ao identificá-la com a Somália. A seu ver, isso faria do Chifre da África a terra originária dos deuses egípcios. Ele também declara que os nomes dos dois mais antigos deuses hamitas, Wad e Hobal, permanecem na língua somali, por exemplo, em palavras como *wadaad*, que significa sacerdote (“atendente de Wad”), e *hobal*, que modernamente é entendido como artista, provavelmente, ainda de acordo com Ali, em referência ao fato de esse deus ser o antigo patrono das artes. Ele conclui, um tanto arriscadamente, que esses poucos indícios linguísticos serviriam de evidência de que houve um culto politeísta entre os somalis muito antes da chegada do islamismo.

Apesar de ser impossível chegar a qualquer conclusão definitiva a respeito do passado a partir de dados tão escassos, parece não haver dúvida de que o presente da cultura somali está embebido num profundo animismo. De acordo com Lewis, por exemplo,

[o] reino do Deus Céu inclui uma multidão de espíritos subsidiários, os espíritos do mato, certos animais, algumas cobras, escorpiões, cupins e outros insetos frequentemente considerados pelos somalis como portadores de poderes malignos. Em certas situações, os clãs são descritos como relacionados a árvores e animais que são chamados por nomes de parentesco maternal, mas a ligação não parece ser totêmica (p. 23).<sup>44</sup>

Assim, elementos da natureza como árvores, animais e até mesmo insetos seriam considerados pelos somalis como portadores de poderes mágicos. Mesmo que essas crenças não sejam sancionadas pelo Islã, elas permanecem no imaginário e nas interações sociais populares. Isso demonstra que a ortodoxia islâmica oficial, por mais dominante que seja, não foi capaz de obliterar completamente as tradições indígenas ancestrais. Dessa forma, é possível afirmar que, no contexto dos povos somalis da

---

<sup>44</sup> De agora em diante, os trechos de Lewis (1998) têm tradução minha.

contemporaneidade, coexistem em tensão inúmeras espécies de experiência religiosa. Lewis menciona inclusive o exercício da adivinhação e de outras formas de magia como práticas comuns entre os membros dessa etnia, o que também serve de reforço para a ideia de que eles mantêm uma concepção mágico-animista de mundo.

Mas e no que se refere aos sonhos? Dentro dessa cosmovisão religiosa mais popular, também parece estar presente a crença de que os sonhos podem constituir um meio de comunicação com os mortos. Lewis, por exemplo, assevera que

[o]s mortos são lembrados em cerimônias periódicas (“de varrer o túmulo”) nas quais animais são sacrificados e a comida é distribuída entre os pobres, escravos, servos e idosos. Presentes de comida e roupas são oferecidos às vezes, frequentemente em resposta a sonhos. “Sonhei que meu pai me mostrava roupas rasgadas. Aqui estão algumas roupas, deixe que ele fique com elas”. Ou ainda “eu dei a minha falecida mãe um boi, agora meu pai está magro, faminto e quer algo que possa engordá-lo. Aqui está um outro boi, deixe que ele venha e o pegue” (p. 24).

É uma pena que Lewis não revele as fontes desses sonhos. Não é possível saber se ele realmente os ouviu de alguém ou se são apenas representações suas de sonhos que considera comuns nesse contexto. No caso de serem verídicos, esses sonhos demonstram não apenas a possibilidade de um intercâmbio com os ancestrais no outro mundo, mas também a noção de que eles necessitam, mesmo depois de mortos, de oferendas de roupas e comida. Também existe a crença de que é possível alterar de alguma forma um estado de coisas, como a miséria ou a fome de um pai já desaparecido, por exemplo, obedecendo-se ao que foi solicitado num sonho. Essa ideia de que se pode transformar a realidade, seja a do mundo dos vivos, seja a dos mortos, apenas através de expedientes mágicos, também é um elemento que confirma a existência de uma concepção mágico-animista.

Faz parte do animismo a possibilidade de uma interferência na atividade onírica. Nos romances de Farah, não são incomuns os sonhos com animais e até mesmo insetos. Se encaradas apenas de um ponto de vista psicanalítico ou meramente psicológico tradicional, essas visões noturnas parecem não ter sentido algum. Porém, quando são compreendidas como elementos mágicos, elas transformam o entendimento da situação dos protagonistas e, por extensão, da obra literária como um todo. Terei oportunidade de demonstrar, em momentos posteriores, que a relação com os seres e forças da

natureza é extremamente importante para os personagens da trilogia *Blood in the sun*. Agora irei passar a tratar da contribuição da psicanálise, uma vez que Farah também parece se deixar influenciar por ela ao compor os sonhos em seus romances.

## TEORIAS PSICANALÍTICAS DO SONHO

### **Os sonhos podem ser interpretados: Freud**

Sigmund Freud inicia seu livro *A interpretação dos sonhos* (2001 [1900]) com a discussão das principais teorias antigas de interpretação dos sonhos e da visão médica sobre o fenômeno onírico corrente em sua época. Apesar da apresentação cuidadosa dessas tradições, o seu próprio trabalho é posicionado como um verdadeiro divisor de águas, pretendendo romper radicalmente com o que lhe antecedeu.

Ele divide os métodos populares, presentes desde a Antiguidade, em dois tipos principais: o simbólico e o criptográfico. A leitura simbólica pode ser bem ilustrada pelo exemplo de José do Egito, o personagem bíblico do Gênesis, também retomado no *Alcorão*, que, ao interpretar os sonhos do faraó, tomou-os como um todo e tentou substituí-los por um outro conteúdo mais inteligível através de analogias. Assim, as vacas gordas e as espigas cheias, por um lado, e as vacas magras e as espigas mirradas, por outro, são comparadas respectivamente à fartura e à miséria por uma relação de semelhança. O fato de que fossem sete vacas seguidas e devoradas por mais sete vacas e sete espigas seguidas e devoradas por mais sete espigas não escapou a José, que viu nisso uma marcação temporal, com um ciclo de sete anos sucedendo-se a outro.<sup>45</sup> Para Freud, o método simbólico perde sua eficácia quando se depara com sonhos que não se prestam ao estabelecimento de analogias dessa espécie ou que são confusos, podendo servir a várias comparações. Ele também afirma que o sucesso de uma boa interpretação de sonhos por meio do simbolismo seria como uma atividade artística que dependeria exclusivamente de certos dons particulares do intérprete, citando, para sustentar seu argumento, as ideias de Aristóteles a respeito da capacidade de reconhecer semelhanças nas imagens oníricas.

Ao contrário do simbólico, o método criptográfico ou de decifração, por sua vez, não toma o sonho como um todo, mas se volta para cada um de seus elementos, como se

---

<sup>45</sup> Gên., 41, 1-37.

o conteúdo onírico fosse “uma espécie de criptografia em que cada signo pode ser traduzido por outro signo de significado conhecido, de acordo com um código fixo” (p. 113). Nesse caso, a relação entre o signo onírico e o seu significado não é baseada numa relação de semelhança, mas numa decisão arbitrária. Um exemplo de leitura desse tipo seria dado pelos manuais de interpretação de sonhos que se vendem até hoje em bancas de revista e que podem afirmar que sonhar com um cavalo significa “viagem” ou que sonhar com cobras significa “dinheiro a caminho”, num simples procedimento de transposição. Freud, no entanto, acrescenta que Artemidoro oferecia uma modificação interessante a essa transferência mecânica de significados ao considerar, além do conteúdo do sonho, o caráter e a situação do sonhador. Porém, mesmo assim, de acordo com Freud, o método de decifração criptográfica é necessariamente limitado, já que depende da confiabilidade do código empregado, ou seja, do manual ou livro de sonhos que se está usando, para a qual não haveria nenhuma outra garantia. Apesar dessas críticas, Freud utilizará, em seu método, procedimentos – ainda que bastante transformados – dessas duas abordagens, como mostrarei posteriormente.

Quanto ao pensamento médico predominante em seu tempo, Freud ressalta a sua preocupação exclusiva com as fontes causadoras do sonho. Para ele, os médicos do período, ainda muito marcados pelas ideias positivistas e cientificistas, estariam voltados apenas para a descoberta dos estímulos internos ou externos que levariam o organismo a sonhar. Descartada qualquer excitação sensorial externa, como ruídos e odores intensos, a única explicação possível seria fornecida pelos processos orgânicos, sobretudo por aqueles envolvidos nas disfunções dos órgãos internos em caso de alguma moléstia. Freud, apesar de reconhecer que alguns sonhos realmente podem ser causados por esses fenômenos, afirma que a sua importância é reduzida, já que os sonhos ocorrem também em pessoas sadias, possivelmente em todas as pessoas, em todas as noites.

Muito mais importante, para ele, seria a revelação de uma fonte psíquica de estimulação, que seria a verdadeira causadora dos sonhos, aproveitando-se inclusive, em determinados casos, de outros estímulos externos e internos para o seu trabalho de formação de conteúdos oníricos. O conteúdo dessa fonte psíquica poderia ser levantado a partir da história de vida do sonhador, e o sonho provocado por ele teria, assim, um sentido que iluminaria algum aspecto obscuro dessa biografia. Dessa forma, Freud se coloca em franca oposição à psiquiatria sua contemporânea, que entendia os sonhos como fenômenos somáticos sem nenhum significado, e estabelece o compromisso de



demonstrar que os sonhos são passíveis de ser interpretados, o que significa atribuir a eles um sentido, ou seja, substituí-los “por algo que se ajuste à cadeia de nossos atos mentais como um elo dotado de validade e importância iguais ao restante” (p. 112).

Nesse seu procedimento, ele retoma os esforços interpretativos dos antigos, porém, com uma diferença fundamental. De acordo com Freud, tanto no método simbólico quanto no criptográfico, a responsabilidade pela interpretação recai sobretudo nos ombros do intérprete, que deve estar sensível para o que evocam em sua mente as imagens do sonho. Obviamente os mesmos elementos podem evocar coisas diferentes a diferentes intérpretes. A técnica de Freud, ao contrário, impõe a tarefa da interpretação ao próprio sonhador e se interessa exclusivamente pelo que é evocado em sua mente pelos conteúdos oníricos. Para isso, o seu método se aproxima da leitura criptográfica e fraciona o sonho em pequenas unidades, solicitando que o sonhador/paciente apresente para cada uma delas uma série de associações livres. É o que chama de interpretação *en detail* oposta à interpretação *en masse*, mais característica do método simbólico. A partir dessas associações, Freud afirma que é possível se chegar aos pensamentos de fundo que estão por trás de cada aspecto do sonho. Nesse sentido, Freud não está interessado no sonho em si, mas nos pensamentos que o originaram.

O sonhar, para ele, é um tipo de pensar que se diferencia do pensar da vida de vigília. Enquanto esse último se caracteriza pela ocorrência de conceitos, o primeiro seria dado essencialmente por imagens. As imagens visuais, auditivas e táteis do sonho configuram uma experiência que pertence apenas ao sonhador. À medida que narra seu sonho e oferece para ele um conjunto de associações através da fala, o sonhador o transforma num texto, o que significa dizer que recupera os pensamentos que foram transformados nas imagens oníricas. Para Freud, é esse texto que é possível – e que interessa – interpretar.

Além disso, Freud define o sonho como sendo *sempre* a realização de um desejo inconsciente. Tal desejo não precisa ser atual e, na maioria das vezes, não o é. Por exemplo, se um indivíduo adulto sonha com a morte de seus irmãos, isso não significa necessariamente que, em seu presente, ele deseje essa morte. Mas, de acordo com a visão freudiana, provavelmente em algum momento de sua infância, ele desejou que seus irmãos desaparecessem para que pudesse contar com a atenção dos pais de forma exclusiva para si. O sonho dramatizaria, nesse sentido, um desejo antigo há muito recalçado que encontraria expressão e satisfação através dele. Contudo, Freud ressalta que é preciso distinguir o conteúdo manifesto dos sonhos de seu conteúdo latente. O

conteúdo manifesto seria o que o sonho efetivamente mostra e o conteúdo latente representaria justamente o pensamento que está por trás do que é mostrado. Se o desejo envolvido for de tal ordem que encontre uma grande resistência na consciência, é provável que ocorra uma distorção onírica causada pela censura, sendo que a realização do desejo se daria, assim, de maneira disfarçada ou mesmo irreconhecível no conteúdo manifesto do sonho.<sup>46</sup> Através das associações livres, seria possível, então, chegar ao seu conteúdo latente e descobrir o desejo que lhe deu sustentação.

A realização de um desejo reprimido se relaciona com a única função que Freud vislumbra para os sonhos: a manutenção do sono. Enquanto o organismo está adormecido, a consciência estaria enfraquecida, estando ainda operante, embora não com a mesma força da vida de vigília. Assim, um desejo que seria fácil de reprimir com o indivíduo plenamente desperto não encontraria o mesmo obstáculo durante o sono e poderia vir à tona sem dificuldade. A intensidade do afeto poderia, dessa forma, interromper o processo do sono, ameaçando o descanso necessário ao bom funcionamento do organismo. Porém, para Freud, a consciência adormecida ainda é capaz de impor alguma resistência aos desejos recalçados, transformando-os em imagens oníricas e, o que é mais importante, distorcendo seu conteúdo. É evidente que, em alguns casos, essa censura não é o bastante para conter a avalanche causada por sua erupção e o sonhador pode mesmo despertar, mas, para Freud, na maior parte das ocorrências, esse seria um mecanismo efetivo.

Para realizar essa distorção, Freud reconhece dois trabalhos do sonho: a condensação e o deslocamento. A condensação é o que torna possível que um mesmo fragmento de sonho reúna em si uma grande quantidade de pensamentos de fundo, ao passo que o deslocamento se caracteriza pela mudança de foco que faz com que não haja uma semelhança aparente entre o conteúdo manifesto do sonho e o núcleo dos pensamentos que lhe deram origem. E aqui esbarro no que é, a meu ver, o ponto alto da teoria freudiana sobre os sonhos: a idéia de que “nunca é possível ter certeza de que um sonho foi completamente interpretado. Mesmo que a solução pareça satisfatória e sem lacunas, resta sempre a possibilidade de que o sonho tenha ainda outro sentido” (p. 278). Pessoas diferentes com conteúdos manifestos semelhantes podem oferecer a eles diferentes associações, chegando a conteúdos latentes completamente distintos. Além disso, uma única pessoa pode fornecer diferentes associações para o mesmo fragmento

---

<sup>46</sup> E aqui a teoria freudiana parece mais uma vez fazer referência aos estudos de Aristóteles, que também vislumbrou as imagens oníricas como distorções, comparando-as com os reflexos na água.

onírico em diversos momentos de sua vida. As possibilidades de interpretação para os sonhos são, portanto, praticamente infinitas, se levarmos em conta a atualidade do sonhador e o que ele escolhe selecionar como o mais importante em cada leitura de seu sonho.

Apesar de apresentar essa sagacidade, Freud parece incorrer num erro que praticamente põe a perder o alicerce do edifício de sua teoria. Depois de recusar o que considera como a excessiva arbitrariedade presente nas leituras essencialmente simbólicas e criptográficas, ele retoma o simbolismo na abordagem do que chama de sonhos típicos de conteúdo sexual. Para ele, “a imaginação não admite que objetos e armas longos e rígidos sejam utilizados como símbolos de órgãos genitais femininos, ou que objetos ocultos, tais como arcas, estojos, caixas, etc., sejam empregados como símbolo dos órgãos masculinos” (p. 353). Ao fixar a priori o significado de algumas imagens oníricas, ele enfraquece seu método das associações livres, limitando o seu alcance e profundidade. Mais do que isso, permite que se pense que, se alguns símbolos sexuais foram reconhecidos e fixados, outros de natureza diversa também poderiam ser. Isso sem falar na extrema redução que é preciso realizar para encarar os sonhos apenas como realizações de desejos.

Para a análise das obras de Farah, parece ser importante a ideia de que o sonho pode ser transformado num texto, já que, no caso do romance, só há o acesso obviamente à narração do sonho. Contudo, ao contrário do que acontece nos consultórios psicanalíticos, em que o sonhador fornece, na entrevista terapêutica, um texto que conduz, em grande parte, a interpretação de suas visões oníricas, para as narrativas de Farah, não é apresentada nenhuma interpretação ou explicação direta durante o transcorrer do enredo. Cabe exclusivamente ao leitor estabelecer uma interpretação desses sonhos ficcionais, utilizando, para isso, elementos retirados de todo dos romances. Como um escritor que vive no entremeio das culturas ocidental e africana, Farah também está embebido das teorias psicanalíticas ao produzir os signos oníricos de seus personagens. Principalmente no primeiro romance da trilogia, *Maps*, ele lança mão de elementos freudianos para dar forma à linguagem desses sonhos. Os procedimentos do deslocamento e da condensação aparecem como características estilísticas marcantes nesse seu empreendimento estético. Mas um outro teórico da psicologia dos sonhos parece ser mais fundamental do que Freud para o entendimento da concepção onírica de Farah, como discutirei a partir de agora.

## Jung e a concepção final dos sonhos

Em *A natureza da psique* (2006 [1971]), Jung formula sua teoria dos sonhos, estabelecendo suas bases em marcada oposição à perspectiva de Freud.<sup>47</sup> Enquanto a abordagem de Freud é caracterizada por um ponto de vista causal, estando interessada apenas nas causas psíquicas do sonho, isto é, nos desejos inconscientes que o provocaram, Jung se volta para um ponto de vista de finalidade. De acordo com a sua visão, essa finalidade deve ser entendida como a tensão psicológica que está presente nos sonhos e que se dirige a um objetivo futuro ou, posto de outra forma, que apresenta o sentido de um objetivo a alcançar. Ele mantém o método das associações livres, mas se relaciona com o seu resultado de forma diferente:

[o] ponto de vista da finalidade que oponho à concepção de Freud não implica, como expressamente sublinho, uma negação das causas do sonho, mas antes uma interpretação diferente dos seus materiais associativos. (...) Podemos formular a questão da seguinte maneira: Para que serve este sonho? Que significado tem e o que deve operar? (p. 182).<sup>48</sup>

A determinação da causa do sonho seria, para Jung, apenas um estágio inicial da interpretação e conduziria somente a certas tendências elementares do psiquismo. Para atingir uma significação que realmente seja proveitosa, ele acredita que é necessário encarar o sonho como algo que tem a finalidade de mostrar ao sonhador certa circunstância que ele desconhece sobre si, sobre sua condição psíquica ou sobre os eventos de sua vida. Jung define o sonho, dessa forma, como “uma auto-representação, em forma espontânea e simbólica, da situação atual do inconsciente” (p. 202), entendendo o inconsciente exatamente como “aquilo que não se conhece em

---

<sup>47</sup> Os dois ensaios sobre sonhos que fazem parte desse livro, “Aspectos Gerais da Psicologia do Sonho” e “Da Essência dos Sonhos”, foram publicados pela primeira vez, respectivamente, em 1928 e 1945.

<sup>48</sup> Num outro momento, Jung (2005 [1964]) afirmou que a técnica das associações livres pode ser utilizada, com igual êxito, com outras coisas, como o alfabeto cirílico, uma bola de cristal, orações tibetanas ou um quadro moderno, por exemplo. Contudo, ele também passa “a considerar se não deveríamos prestar mais atenção à forma e ao conteúdo do sonho em vez de nos deixarmos conduzir pela livre associação de uma série de idéias para então chegar aos complexos, que poderiam ser facilmente atingidos também por outros meios. Este novo pensamento foi decisivo para o desenvolvimento da minha psicologia. A partir deste momento desisti, gradualmente, de seguir as associações que se afastassem muito do texto de um sonho. Preferi, antes, concentrar-me nas associações com o próprio sonho, convencido de que o sonho expressaria o que de específico o inconsciente estivesse tentando dizer” (p. 24).

determinado momento” (p. 184). Dessa forma, Jung também compreende o sonho como uma linguagem simbólica, porém, o ponto de vista final defendido por ele não fixa os significados dos símbolos oníricos, mas, ao contrário, os toma como imagens de valor próprio cujos sentidos serão dados unicamente pelo processo associativo.<sup>49</sup> Mais do que isso, ele compara o símbolo onírico a uma parábola que ensina ao sonhador algo que ele precisa saber a respeito de si mesmo. O conhecimento dessa parábola faz com que possa modificar uma determinada atitude em sua vida de vigília e atingir o objetivo a que o sonho se dirige. Ao contrário da teoria freudiana, que é principalmente voltada para o passado do indivíduo (seus desejos mais antigos e recalçados), a visão de Jung devota-se ao futuro, vendo-o como uma instância que o sonhador pode transformar a partir do entendimento do sonho.

Diferentemente de Freud, que reconhece apenas uma função do sonhar, Jung percebe nele várias funções. Talvez a mais intrigante delas seja mesmo a função prospectiva, que não deve ser confundida com a premonição pura e simples, mas que se constitui antes como “uma antecipação, surgida no inconsciente, de futuras atividades conscientes, uma espécie de exercício preparatório ou um esboço preliminar, um plano traçado antecipadamente” (p. 194). Assim, os sonhos apresentariam, além da finalidade de dar algo a conhecer, um prognóstico, um exame das principais probabilidades relacionadas à resolução de um determinado problema. Um exemplo de como atua essa função prospectiva poderia talvez ser dado pelo caso do nadador brasileiro César Cielo, que, nas Olimpíadas de Pequim, em 2008, afirmou ter sonhado, na véspera da prova dos 100m livre, que chegaria em terceiro.<sup>50</sup> Cielo relatou que, ao despertar, não pôde acreditar no sonho, pois sabia que estava partindo da oitava raia, ou seja, havia se classificado com o pior tempo entre os oito finalistas. Porém, o resultado expresso no sonho se concretizou, e ele realmente ganhou a medalha de bronze, empatando, na terceira colocação, com o competidor dos Estados Unidos. Posteriormente, Cielo ainda

---

<sup>49</sup> Ainda numa outra obra, Jung (2005 [1964]) definiria o símbolo como algo que não é passível de ser compreendido inteiramente: “[o] que chamamos símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós. [...] Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto ‘inconsciente’ mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado” (p. 16).

<sup>50</sup> Conforme a notícia “César Cielo é bronze nos 100m livre”, publicada em 13/08/08 no site (<http://globoesporte.globo.com/Esportes/Pequim2008/Noticias/0,,MUL723189-16072,00.html>). Último acesso em 11 de julho de 2010.

ressaltaria a importância dessa medalha de bronze para que ganhasse autoconfiança e pudesse finalmente conquistar o ouro nos 50m livre no mesmo torneio.

Na história de Cielo, ainda podemos provavelmente vislumbrar a ilustração de uma outra função onírica reconhecida por Jung, a compensação. Na verdade, segundo Jung, todos os sonhos têm uma função compensadora, que é, para ele, muito mais importante do que a manutenção do sono delimitada por Freud:

Cheguei, portanto, à conclusão de que a concepção de Freud, que não distingue essencialmente nos sonhos senão uma função de guarda do sono (...), é demasiado *estreita*, ao passo que a idéia fundamental de uma função compensadora é certamente correta. Esta função, porém, só em parte se refere ao estado de sono, ao passo que seu significado principal está ligado à vida consciente. *Os sonhos, afirmo eu, comportam-se como compensações da situação da consciência em determinado momento.* Eles preservam o sono na medida do possível, quer dizer, funcionam obrigatória e automaticamente sob a influência do estado de sono, mas o interrompem, quando sua função o exige, isto é, quando seus conteúdos compensadores são suficientemente intensos para lhe interromper o curso. Um conteúdo compensador apresenta-se particularmente intenso, quando tem importância vital para a orientação da consciência (p. 191, grifo no original).

Nesse sentido, a função compensadora se sobrepõe à simples manutenção do sono, podendo inclusive interrompê-lo se a intensidade dos seus conteúdos assim o exigir. No caso de Cielo, o sonho parece ter desempenhado uma função compensadora da situação de sua mente consciente, que se via minada pela falta de confiança resultante de um resultado medíocre na classificação da prova (e de uma série de derrotas ocorridas em competições anteriores). O seu sonho lhe acenava com a possibilidade de ser um medalhista olímpico, ao passo que sua consciência da vida de vigília não podia acreditar nisso. É possível que o sonho tenha causado tal impressão em seu consciente a ponto de transformá-lo, preparando Cielo para assumir o papel não só de um atleta ganhador do bronze, mas de um campeão, como de fato ocorreu na prova seguinte.

Um outro exemplo de como atua a função compensadora é dado por Marie-Louise Von Franz (2007 [1988]), a famosa colaboradora e seguidora de Jung, que analisa um sonho que José do Egito teve quando ainda morava com sua família. José sonhou que ele e seus irmãos estavam no campo atando feixes e que o seu feixe se

ergueu e ficou em pé, enquanto os feixes de seus irmãos se prostravam diante dele.<sup>51</sup> Para Von Franz, o sonho de José mostra que ele havia sido escolhido para ser um líder, para ocupar uma posição especial, diferente daquela designada aos seus irmãos. Além disso, de acordo com ela, o fato de precisar ter “um sonho desses indica que no plano consciente provavelmente ele se achava uma pessoa muito comum” (p. 79). Assim, o sonho teria desempenhado uma função compensadora em relação à mente consciente, mostrando a José qual era a sua real potencialidade e preparando-o para assumi-la. Nesse sentido, as acusações dos irmãos de José, que tomaram o sonho como uma expressão de sua suposta soberba, eram totalmente infundadas, e o sonho, na verdade, revelava o quanto ele era humilde e desconhecia os próprios talentos.

Ao analisar o sonho de uma outra figura bíblica, Jung descreve o mecanismo de uma terceira função onírica, que, na verdade, é apenas uma variação da compensação. Trata-se da função redutora ou negativamente compensadora. O profeta Daniel havia sido chamado pelo rei Nabucodonosor para interpretar seu sonho. O rei sonhara com uma grande árvore frondosa e cheia de frutos em cujos ramos aninhavam-se inúmeros pássaros e sob cuja sombra se abrigavam os animais. Em seu sonho, um anjo de Deus descera à Terra e ordenara que a árvore fosse cortada, seus galhos cerrados, seus frutos lançados ao chão e os animais e aves que se protegiam nela afugentados. O tronco e as raízes deveriam ser poupados, presos com cadeias de ferro e bronze e molhados com o orvalho do céu, ao passo que seu coração de homem deveria ser trocado por um coração de animal e ser assim deixado, enquanto sete tempos passassem por ele.<sup>52</sup> Jung viu na árvore uma imagem do próprio sonhador (assim como Daniel também vira) e percebeu no sonho uma tentativa de compensação do delírio de grandeza presente na consciência do rei. Assim, a destruição da árvore serviria para mostrar a Nabucodonosor que ele não era um soberano tão magnificente quanto imaginava, reduzindo sua perspectiva do próprio valor. Para Jung, os sonhos redutores ocorrem em pessoas que interiormente não estão à altura da posição elevada que atingiram na vida exterior e tendem a produzir “um efeito que é tudo menos preparatório, construtivo ou sintético”, tendendo antes “a desintegrar, a dissolver, depreciar, e mesmo destruir e demolir” (p. 197). Assim como ocorreria com a função compensadora por excelência, o objetivo seria buscar uma auto-regulação psicológica entre o consciente e o inconsciente, levando o indivíduo a atingir um certo equilíbrio.

---

<sup>51</sup> Gên., 37, 5-7.

<sup>52</sup> Dan., 4, 5-16.

Para chegar ao sentido de um sonho, Jung realiza um procedimento que chama de *reconstituição do contexto* “e que consiste em procurar ver, através das associações do sonhador, para cada detalhe mais saliente, em que significações e com que nuance ele aparece” (p. 227-8). Para ele, esse é, contudo, apenas um estágio preparatório da interpretação, que exigiria também um conhecimento específico de mitologia, folclore, psicologia dos povos antigos e história comparada das religiões. Isso porque, de acordo com Jung, os sonhos podem ser divididos em “pequenos sonhos” e “grandes sonhos”. Os pequenos sonhos seriam aqueles facilmente interpretáveis, que proporiem alguma compensação de ordem mais simples e cuja significação se esgotaria nos fatos comuns da vida. Em contrapartida, os grandes sonhos, também chamados de sonhos de individuação, teriam um significado mais profundo e mais difícil de alcançar, apresentando, de fato, uma conformação simbólica comparável a outras realizações do espírito humano. Eles conteriam verdadeiros motivos mitológicos ou mitologemas, que Jung chamou de arquétipos.

As formações arquetípicas proviriam diretamente do inconsciente coletivo, que, segundo Jung, representaria uma camada mais profunda do que o inconsciente pessoal, e, portanto, não fariam referência meramente a experiências pessoais, mas “a idéias gerais cuja significação principal reside em seu sentido intrínseco e não mais em quaisquer relações pessoais do sujeito ou em experiências de sua vida” (p. 233). O problema expresso nesses sonhos seria, assim, um conflito de ordem universal ou eterna do ser humano. Jung ainda ressalta que esses grandes sonhos ocorrem com maior frequência nos momentos cruciais da vida do sonhador, em que existe a passagem de uma fase a outra: da infância à vida adulta, da juventude à maturidade, da velhice à iminência da morte, etc.<sup>53</sup> Jung parece reconhecer, nesses instantes da vida do homem moderno, semelhanças com a trajetória de um herói mítico:

Trata-se de aventuras perigosas, de provas como as que encontramos nas iniciações. Há dragões, animais benfazejos e demônios. Encontramos o velho sábio, o homem-animal, o tesouro oculto, a árvore mágica, a fonte, a caverna, o jardim protegido por alta muralha, os processos de transformação e as substâncias da alquimia, etc., tudo isto coisas que não apresentam nenhum ponto de contacto com as banalidades da vida quotidiana. A razão para estas fantasias é que se trata de

---

<sup>53</sup> E temos mais uma vez aqui a ênfase no papel do sonho nos momentos de crise.



realizar uma parte da personalidade que ainda não existe e está somente em vias de realização (p. 235).

Apesar de afirmar que existem inúmeras formas para os sonhos, que vão “desde a impressão rápida e fugidia como o raio, até as infindáveis elucubrações oníricas” (p. 236), Jung afirma que é possível reconhecer uma certa estrutura recorrente nos sonhos médios, buscando-se uma analogia com o drama. Ele divide essa estrutura em quatro fases. A primeira delas seria a exposição, com a apresentação do lugar da ação do sonho, de seus personagens e da situação inicial. Depois, haveria o desenvolvimento da ação, em que a situação se complicaria e haveria o estabelecimento de uma certa tensão, decorrente do desconhecimento do que está para ocorrer. A fase seguinte se refere à culminação ou peripécia, quando ocorreria algum evento decisivo ou a mudança completa de situação. Finalmente, existiria a fase da solução, com a apresentação do resultado do trabalho do sonho. Von Franz alega que esse último estágio também pode trazer a catástrofe, no caso dos sonhos que apresentam um caráter negativo.

Dessa forma, Jung traça uma moldura fixa na qual tenta encaixar todos os sonhos. O fenômeno onírico tem necessariamente que ser reduzido para caber nessa estrutura. Ele parece ignorar alguns elementos característicos dos sonhos, como a simultaneidade de imagens, locais, personagens e processos. É verdade que tem o mérito de começar a ver o sonho como narrativa, mas ainda está por demais preocupado com a fixação de uma forma rígida. Jung também entende o sonho, como vimos, apenas em sua relação com a mente consciente, e a sua função compensadora é uma prova disso. O sonho não teria, então, valor em si mesmo, mas seria visto somente como um prato na balança da auto-regulação psicológica. De acordo com a sua visão, a experiência do sonhar seria submetida à consciência da vida de vigília e só poderia ser compreendida em função dela.

É verdade que a perspectiva de Jung sobre os sonhos é bem menos restrita que a de Freud, mas é possível dizer de fato que ambos os autores não parecem ter sido capazes de entender o sonho de acordo com os imperativos culturais de cada sociedade humana. Tanto Freud quanto Jung tentaram propor uma visão universalizante do fenômeno onírico, sem atentar para o fato de que diferentes culturas vão apresentar forçosamente diferentes abordagens e interpretações para o sonho. Os dois viram o indivíduo/sonhador como uma entidade abstrata separada de seu contexto social. Por isso, suas abordagens acabam parecendo limitadas. Mesmo a tentativa de Jung de ver

nos sonhos figuras coletivas ou arquetípicas não esconde o fato de que ele parece estar se baseando exclusivamente nas mitologias e lendas que deram sustentação à cultura ocidental. Refere-se a heróis cavaleiros, dragões, velhos sábios, tesouros, árvores mágicas, jardins murados e processos alquímicos, todas imagens que parecem retiradas do folclore ou conhecimento europeu. Será que os sonhos de todos os grupos humanos seriam marcados por essas mesmas imagens? Será que todos entenderiam o sonho da mesma forma? No caso dos romances de Farah, tentarei verificar o quanto os contextos culturais nos quais estão imersos os personagens contribuem para interpretações variadas do sonho. Contudo, também é verdade que as concepções junguianas de símbolo, função prospectiva, função compensatória e arquétipo parecem ter influenciado as estratégias de representação utilizadas por Farah em suas narrativas oníricas. Terei oportunidade de demonstrar tal observação quando me deter na análise propriamente dita das obras. Por ora, passarei a investigar a importância da cultura para a interpretação do fenômeno onírico.

## O SONHO E A PERSPECTIVA CULTURAL

### **Bakhtin e o caráter sociológico do psiquismo**

Antes de tudo, devemos entender os sonhos como uma linguagem, e, como qualquer linguagem, eles também são compostos de signos cujos significados não existem a priori, mas são atribuídos. Enquanto Ferdinand de Saussure (2000 [1916]) viu o signo como uma relação arbitrária entre o significante e o significado, considerada dentro de um sistema abstrato e ideal, sem levar em conta o seu contexto social e ideológico, Mikhail Bakhtin (2006 [1930]) ressaltou o caráter sociológico e ideológico do signo. Para ele, os signos têm sempre um valor ideológico porque são criados não pelo indivíduo sozinho, mas por um grupo organizado em suas relações sociais. Bakhtin distingue a classe social da comunidade semiótica pura e simples: a última seria aquele grupo que usa o mesmo código de comunicação, por exemplo, a língua, ao passo que a primeira representaria a comunidade ideológica. Nesse sentido, classes sociais diferentes podem se servir da mesma língua, fazendo com que, nos signos linguísticos empregados, se confrontem índices de valor ideológico diferentes ou mesmo contraditórios. Um mesmo signo pode apresentar, dessa forma, uma pluralidade de

valores ou sentidos, se considerarmos quais grupos os estão usando em determinado momento. Além disso, o que Bakhtin afirma a respeito das classes sociais também parece se aplicar às demais coletividades sociais, fazendo com que pessoas de gerações, gêneros, origens diferentes atribuam sentidos diferenciados aos mesmos signos.

Bakhtin ainda estabelece uma distinção entre tema e significação. Enquanto o tema de uma enunciação é dado pelo seu contexto imediato, ou seja, pela situação histórica concreta em que ela ocorre, a significação reuniria todos os significados das palavras que fazem parte dela conforme foram definidos em todas as instâncias históricas em que elas foram utilizadas. O tema é, assim como a própria enunciação, individual e não reiterável. Já a significação é composta pelos elementos da enunciação que são reiteráveis e idênticos em todas as vezes em que são repetidos. Porém, de acordo com Bakhtin,

[...] é impossível traçar uma fronteira mecânica absoluta entre a significação e o tema. Não há tema sem significação, e vice-versa. Além disso, é impossível designar a significação de uma palavra isolada (por exemplo, no processo de ensinar uma língua estrangeira) sem fazer dela o elemento de um tema, isto é, sem construir uma enunciação, um 'exemplo'. Por outro lado, o tema deve apoiar-se sobre uma certa estabilidade da significação; caso contrário, ele perderia, em suma, o seu sentido (p. 134).

Disso se depreende que a significação das palavras e dos signos propriamente ditos só pode se dar através do contexto em que eles estão sendo utilizados. Esse contexto, por sua vez, é dado pela intersecção dos grupos sociais aos quais o falante/enunciador/sonhador pertence, sendo que a prevalência de uns grupos sobre outros pode se alterar nas diferentes situações de enunciação. Como os signos são essencialmente sociais, há sempre uma relativa estabilidade de significação, sem a qual a comunicação se perderia.

Para Bakhtin, mesmo a consciência individual só pode adquirir forma e existência nos signos criados socialmente. Sem os signos ideológicos, também não haveria consciência. Isso significa dizer que os signos interiores, que formam a consciência, são tão sociais quanto os signos exteriores da interação verbal. Nesse sentido, Bakhtin não pôde deixar de assinalar a necessidade de se constituir uma psicologia objetiva, cujos fundamentos não fossem nem fisiológicos nem biológicos, mas essencialmente sociológicos. Segundo ele, o psiquismo localiza-se na fronteira

entre o organismo e o mundo exterior, onde ocorre o encontro entre essas duas esferas da realidade, um encontro que não é físico, mas que se dá justamente através dos signos sociais. Em outras palavras, o “fenômeno psíquico, uma vez compreendido e interpretado, é explicável exclusivamente por fatores sociais, que determinam a vida concreta de um dado indivíduo, nas condições do meio social” (p. 49).

Dessa forma, se a consciência tem um caráter sociológico, o mesmo ocorre com os sonhos, que são a expressão de um tipo particular de consciência. Os signos oníricos são tão ideológicos quanto os signos linguísticos da interação verbal ou do discurso interior. Isso significa obviamente que podem ter significados variados de acordo com a coletividade que os está examinando. Dentro da cultura ocidental, classes sociais diferentes tendem a oferecer interpretações diferenciadas aos sonhos. Se fosse comum que patrões e empregados compartilhassem entre si os seus sonhos, coisa que até pode acontecer, mas que certamente não é a regra nas relações trabalhistas, é provável que fossem atribuídas aos mesmos signos oníricos significações diferentes. Isso vale, como já foi dito, para todos os grupos sociais distintos que existem dentro da mesma sociedade. Em minha tarefa de interpretar os sonhos que existem dentro de romances, também tenho que levar em conta esse aspecto sociológico e verificar quais os valores que as coletividades representadas por Farah conferem ao sonho e aos seus signos. Nesse caso, acredito que é necessário pensar numa psicologia cultural, cujos fundamentos explicarei a seguir.

### **Bruner: os processos de significação e as narrativas**

Jerome Bruner, assim como Bakhtin, também propõe uma psicologia renovada. Em *Acts of meaning* (1990), ele discute o desenvolvimento da psicologia cognitiva desde o final da década de 1950. Para ele, a psicologia cognitiva, quando surgiu, pretendia trazer a mente humana de volta aos estudos científicos depois de um longo período de objetivismo. Ela tinha como propósito, nesse seu início, “descobrir e descrever formalmente os sentidos que os seres humanos criavam em seus encontros com o mundo e, então, propor hipóteses sobre quais processos de fazer sentidos estavam ali implicados” (p. 2).<sup>54</sup> Porém, com a Revolução da Informação ocorrida a partir da segunda metade do século XX, esse objetivo sofreu uma violenta transformação. O foco

---

<sup>54</sup> De agora em diante, os trechos de Bruner (1990) têm tradução minha.

passou do sentido para a informação, e o computador começou a ser usado como um modelo para o funcionamento da mente humana. Bruner afirma que, com isso, não havia mais lugar, na psicologia, para o estudo dos estados mentais intencionais, como acreditar, desejar, pretender, compreender um sentido, que acabaram sendo trocados pelo conceito de computabilidade ou processamento de informações.

Mas Bruner ressalta a importância de se voltar novamente para o exame do conceito de sentido e dos processos através dos quais os sentidos são criados e negociados dentro de uma determinada comunidade. A cultura teria, então, um papel fundamental para a psicologia, pois, desde que se instalou na história da humanidade, ela acabou se tornando o próprio mundo ao qual o homem tinha que se adaptar e simultaneamente a caixa de ferramentas que ele possuía para fazer isso. De acordo com Bruner, há pelo menos três razões para que a cultura se torne um conceito central para psicologia, assim como já é para a antropologia: 1) o argumento constitutivo, uma vez que não existe homem sem cultura, o que torna impossível pensar numa psicologia com base apenas no indivíduo isolado; 2) o fato de que os processos de fazer e usar sentidos, que devem ser o verdadeiro foco da psicologia, são justamente o que ligam o homem a sua cultura, já que o sentido é sempre público e compartilhado; 3) a existência e o poder da *folk psychology*<sup>55</sup>, que é uma explicação, presente em todas as culturas, do que torna os seres humanos o que eles são, incluindo uma teoria da própria mente, da mente dos outros, da motivação, das causas e consequências dos estados mentais intencionais, etc.

Bruner está propondo, dessa forma, uma psicologia cultural, que

não estará preocupada com o “comportamento”, mas com a “ação”, sua equivalente intencionalmente baseada, e mais especificamente, com a *ação situada* – a ação situada num cenário cultural – e nos estados mutuamente interacionais dos participantes (p. 19, grifo do original).

O fazer sentido deve ser considerado, portanto, como um ato culturalmente situado, e deve-se compreender que as formas dos estados intencionais envolvidos na construção de sentidos só podem se realizar através da participação nos sistemas simbólicos da cultura. Bruner pretende demonstrar que é a cultura e a busca por sentido

---

<sup>55</sup> Optei por deixar essa expressão no original quando estiver me referindo àquele sistema descrito por Bruner como um estoque de valores e narrativas existente em todas as culturas. Em contrapartida, utilizarei “psicologia cultural” ao mencionar a nova visão psicológica que Bruner pretende propor, uma psicologia renovada que leve em conta a *folk psychology* da sociedade estudada.

dentro dela que são as verdadeiras causas da ação humana. Nesse sentido, ele não entende o substrato biológico como causa da ação, mas apenas como uma restrição sobre ela. Porém, mesmo esse poder de restrição teria um valor relativo, pois os limites biológicos são constantemente desafiados pela criação cultural. A caixa de ferramentas oferecida pela cultura, segundo Bruner, “pode ser descrita como um conjunto de recursos protéticos pelos quais os seres humanos podem exceder ou mesmo redefinir os ‘limites naturais’ do funcionamento humano” (p. 21).

Haveria uma *folk psychology* na base de cada cultura, isto é, existiria em todas elas um senso comum a nortear os atos de seus membros. Para Bruner, a *folk psychology* é um sistema através do qual as pessoas organizam sua experiência no mundo, seu conhecimento sobre ele e suas transações com os outros. O princípio constitutivo da *folk psychology* não seria conceitual, mas narrativo, já que ela é, na verdade, constituída pelas narrativas canônicas que explicam ao homem, dentro de cada cultura, o que ele é e o que é o mundo em que se situa. Em realidade, de acordo com Bruner, essas narrativas canônicas já estariam tão internalizadas que funcionariam como crenças constitutivas, sem que o seu caráter narrativo seja mais reconhecido. É só quando há uma brecha ou desvio dessas normas que os homens sentem que é necessário construir novas narrativas para explicá-lo. Num outro ensaio, Bruner (1991) retoma essa questão de forma mais clara:

Alguns acontecimentos não garantem uma narração, e os relatos sobre eles são considerados “sem propósito” ao invés de parecidos com histórias. Um script Schank-Abelson é um caso desses: é uma prescrição para um comportamento canônico numa situação culturalmente definida – como se comportar num restaurante, por exemplo. As narrativas exigem esses scripts como um pano de fundo necessário, mas eles não constituem a narratividade em si. Para merecer ser contada, uma história deve ser sobre o modo como um script implicitamente canônico foi quebrado, violado ou desviado de uma maneira que cometa uma violência ao que Hayden White chama de “legitimidade” do script canônico. [...]

As brechas do canônico, assim como os scripts quebrados, são, com frequência, altamente convencionais e fortemente influenciados pelas tradições narrativas. Essas brechas são prontamente reconhecíveis como problemas humanos familiares – a mulher traída, o marido enganado, o inocente espoliado e assim por diante. Novamente, são problemas convencionais de narrativas legíveis. Mas tanto os scripts quanto suas brechas também proporcionam ricas bases para a inovação [...]. E isso é

talvez o que faz do contador de histórias inovador uma figura tão poderosa numa cultura. Ele pode ir além dos scripts convencionais, levando as pessoas a ver os acontecimentos humanos de uma maneira nova, na verdade, de uma maneira que elas nunca antes “notaram” ou mesmo sonharam (p. 11-2).<sup>56</sup>

Dessa forma, os scripts que compõem cada cultura não são mais percebidos como narrativas dignas de ser contadas, já que os seus conteúdos dizem respeito apenas às ações consideradas normais. Mas o dinamismo da cultura é tão intenso que frequentemente esses scripts são quebrados e são apresentadas explicações para suas brechas em histórias que, daí sim, são consideradas como um material pleno de valor narrativo. É dessa maneira que as inovações são introduzidas no seio da *folk psychology*: por um lado, os scripts são constantemente fraturados e, por outro, são apresentadas novas narrativas que podem, com o tempo, se tornar canônicas também. Apesar de haver uma certa convencionalidade até mesmo no estabelecimento de quais problemas representam brechas do canônico, um contador de histórias realmente inovador pode criar narrativas que levem as pessoas a encarar uma situação de forma totalmente nova, influenciando mesmo o modo como narrativas posteriores passarão a ser contadas dali em diante.

Ainda em *Acts of meaning*, Bruner apresenta o que considera como as propriedades fundamentais da narrativa: 1) uma inerente sequencialidade de eventos, estados mentais e/ou acontecimentos; 2) a capacidade de ser real ou imaginária sem perder seu poder como história; 3) a característica de forjar ligações entre o excepcional e o ordinário (explicando os desvios dos scripts canônicos de uma maneira inteligível); 4) a qualidade dramática, apresentando sempre atores, ações, objetivos, cenas, instrumentos e problemas; 5) uma paisagem dual, em que os eventos e ações ocorrem ao mesmo tempo em que os estados mentais nas consciências dos protagonistas.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> De agora em diante, os trechos de Bruner (1991) têm tradução minha.

<sup>57</sup> Bruner (1991) expande esse panorama para apresentar dez características da narrativa: 1) a diacronicidade narrativa, que é justamente a organização dos eventos narrativos no decorrer do tempo; 2) a particularidade dos acontecimentos envolvidos; 3) o vínculo com os estados intencionais, uma vez que as narrativas sempre são a respeito de atores que agem de acordo com seus estados mentais; 4) a composição hermenêutica, já que uma narrativa precisa ser compreendida enquanto tal e os seus sentidos devem ser interpretados; 5) a canonicidade e suas brechas, que, na verdade, constituem os elementos ordinários e excepcionais que a narrativa tem como objetivo conectar; 6) a referencialidade, ou seja, a sua verossimilhança; 7) o fato de pertencer a algum gênero (farsa, comédia, drama, tragédia, romance, etc); 8) a normatividade, já que as narrativas giram em torno de normas e suas brechas; 9) a sensibilidade ao contexto e a negociabilidade, pois, como fenômenos essencialmente culturais, as narrativas sempre partem de um contexto cujos valores negociam; e 10) o acréscimo narrativo, que é a capacidade que as

No que se refere especificamente ao fenômeno onírico, o estudo de Bruner parece ser de fundamental importância, pois a explicação do que é um sonho também é dada pela *folk psychology*. Isso obviamente varia de cultura para cultura, o que explica porque sociedades diferentes apresentam concepções distintas a respeito do sonho. Também os modos como esses sonhos devem ser interpretados são fornecidos pelos scripts canônicos de uma determinada cultura. Na realidade, parece haver mesmo uma seleção, uma vez que, se é verdade que todas as pessoas sonham várias vezes por noite, também é verdade que não são todos os sonhos que são escolhidos para serem lembrados e interpretados. O que exatamente faria com que um sonho gravasse uma profunda impressão no sonhador, ao passo que outros, provavelmente a maioria deles, passassem despercebidos?

Talvez a resposta esteja mesmo no caráter de narrativa do sonho, que pode apresentar as mesmas propriedades levantadas por Bruner. Como sabemos, os sonhos também trazem atores, nos quais o sonhador pode ou não se reconhecer, atuando em cenas de acordo com um objetivo ou problema. O sonhador pode ter acesso aos acontecimentos que sucedem, numa determinada sequência, a esses atores ao mesmo tempo em que percebe o que se passa dentro deles. Os sonhos também reúnem em si elementos ordinários, retirados de nossas vidas diárias, e elementos que nos parecem excepcionais. Mas é mesmo possível que os sonhos que se apresentam como dignos de ser lembrados sejam justamente aqueles que se constituem inteiramente como uma excepcionalidade, como uma experiência para a qual devemos buscar alguma explicação. Assim, se sonho, por exemplo, apenas que estou caminhando pelas ruas familiares de meu bairro da mesma maneira que faço sempre, o mais provável é que essas imagens não me causem nenhuma impressão mais forte e que, ao acordar, eu nem me recorde delas, a menos que mais alguma coisa ocorra no sonho, algo que eu considere realmente estranho, como a proliferação vertiginosa das ruas, a súbita incapacidade de reconhecer o cenário, a sensação de estar perdida, etc. Já estando desperta, esse sonho irá se colocar como um enigma, exigindo de mim alguma interpretação, ou seja, alguma narrativa que o explique, que explique por que tal fenômeno estranho ocorreu.

Para chegar a uma interpretação, posso utilizar vários métodos disponíveis em minha cultura aos quais posso ter acesso de acordo com minha origem, extração social,

---

narrativas têm de se reunirem e formarem um todo, como acontece, por exemplo, no processo de construção de identidade de um ser humano.



nível de instrução, formação ideológica e religiosa, etc. Isso significa que é possível que, no meio da mesma cultura, haja diversos métodos interpretativos que as pessoas podem empregar (ou não) em diversos momentos. Além disso, também é possível tomar o sonho que me impressionou “apenas como um sonho”, ignorá-lo e esquecê-lo, o que não deixa de ser uma forma de interpretação. Na verdade, na cultura ocidental, entre as pessoas comuns, esse parece ser mesmo o método mais empregado, a leitura mais canônica, de acordo com a qual os sonhos são considerados apenas fenômenos sem qualquer relevância, estando totalmente separados da esfera da vida de vigília, vista como a única efetivamente real. Depois dos trabalhos de Freud e Jung, que se esforçaram, cada um a seu modo, para mostrar que os sonhos têm um sentido e podem ser interpretados, talvez o homem ocidental médio já tenha internalizado essa idéia, principalmente no que se refere àqueles indivíduos que já passaram por alguma experiência psicanalítica. Mas, de qualquer maneira, em nossa cultura, os sonhos ainda parecem ser encarados como sintomas de algum problema psíquico que merecem ser discutidos apenas nos consultórios dos terapeutas e analistas. Sob a influência desses mestres da psicanálise, os sonhos, entre nós, ainda são vistos como tributários, de alguma forma, da consciência da vida de vigília, vislumbrada como a esfera mais importante da vida.

O que não posso fazer com meu sonho é oferecer a ele uma interpretação que não esteja disponível em minha cultura e que seja característica de uma outra sociedade cujos valores não compartilho. Posso fazer um esforço para compreender como essa determinada sociedade explica o fenômeno onírico (e, para isso, existem inúmeros tratados etnográficos sobre os sonhos), mas dificilmente usarei seus métodos interpretativos para explicar minhas próprias visões noturnas, a menos que haja alguma adoção profunda de valores dada pela convivência. O mais provável é que as suas explicações me pareçam tão ou mais estranhas e enigmáticas quanto o sonho em si. Como os sonhos e as interpretações dadas a eles estão imbricados na cosmovisão de cada cultura, o que normalmente ocorre quando estudamos os modos como outros grupos abordam o fenômeno onírico é um choque cultural que exige que façamos uma tradução de alguma espécie entre o que estamos vendo pela primeira vez e o que já conhecemos. Assim, as narrativas dessa outra coletividade só farão sentido para nós se conseguirmos forjar para elas narrativas próprias que servirão como mediadoras entre nós e o que desconhecemos.

De acordo com Barbara Tedlock (1992), a própria “questão da natureza da realidade é um tema filosófico central que afeta o modo como o sonhar é avaliado numa cultura particular” (p. 2, tradução minha). As pessoas tomam como real aquilo que acreditam assim o ser, e isso também se aplica aos sonhos. Culturas distintas conferem aos sonhos diferentes graus de realidade, podendo entendê-los como tão reais como as experiências da vida de vigília ou mais ou menos reais do que ela. Além disso, as relações entre as diversas formas de consciência (vida de vigília, sonho, devaneio, visão, etc) também são avaliadas de modos específicos por instâncias culturais diferenciadas. Nos casos em que uma determinada cultura vê uma completa distinção ou separação entre esses estados, outras podem enxergar justaposições ou mesclas entre eles. Para Tedlock, a comparação entre as concepções de diferentes sociedades a respeito do sonho só pode ser efetuada quando entendemos que a própria narração do sonho é limitada por papéis e situações sociais, teorias oníricas, modos de discurso narrativo e ideias sobre o eu e a identidade. Ela afirma que essa comparação só pode se dar depois da observação cuidadosa das estruturas discursivas que organizam o comportamento e dos scripts pessoais que organizam as motivações e a imaginação.

Parece haver uma semelhança entre a posição de Tedlock e a de Bruner (1991), para quem a própria realidade é constituída narrativamente. Isso significa dizer que a concepção de realidade se dá no embate do homem com o mundo efetuado através da mediação das narrativas. Assim, o que chamamos de realidade não é algo que teria uma existência fora da cultura, mas sim um modo de conhecimento tornado possível exclusivamente por ela. Isso extrapola qualquer entendimento da narrativa apenas como uma estrutura aplicável aos contos, ao drama ou mesmo aos sonhos. Narrativa, nesse caso, tem um significado muito mais amplo. Ou, como bem traduz André Guirland Vieira (2001), “o estudo da narrativa também envolve o estudo de como o homem vivencia e significa o próprio mundo, a própria vida” (p. 607).

Entender o sonho como narrativa é, portanto, reconhecer o papel fundamental da cultura na concepção, constituição e narração do fenômeno onírico. É recusar qualquer tipo de interpretação universalizante e unívoca para os signos oníricos. Mais do que isso, é buscar efetivamente desuniversalizar os métodos interpretativos concebidos como universais, sobretudo aqueles da tradição psicanalítica ocidental. No esforço de analisar as obras de Farah, terei que estabelecer alguns critérios para a criação de procedimentos válidos na interpretação dos sonhos ficcionais dos personagens. O primeiro deles é tentar prestar atenção à estrutura dos sonhos, entendendo-os como

narrativas. Isso não significa encaixar neles aquela forma rígida e fixa que propõe Jung, mas compreendê-los do ponto de vista de Bruner, que é bem mais amplo e leva em conta a canonicidade (o que essa narrativa tem em comum com outras do mesmo tipo?) e suas brechas (o que ela apresenta de excepcional?). O segundo procedimento é encarar esses sonhos narrados através da perspectiva cultural, tentando traçar para os seus signos significados que condigam com os contextos em que vivem os personagens. Contudo, como não pertencço à mesma configuração social, meu embate com essas narrativas forçosamente se dará como uma tradução que medeie meu entendimento dos mesmos signos e a leitura dada pelos membros daquela coletividade. Mas isso ainda não é o bastante. Como são sonhos ficcionais, elementos narrativos de uma narrativa maior, o romance, é preciso discutir também suas características intrínsecas como recursos literários propriamente ditos.

## O SONHO E A LITERATURA

### **As estruturas do sonho na literatura**

Jean Pierrot (1972) critica Freud e sua leitura psicanalítica do sonho por ter dado excessiva atenção ao conteúdo latente das visões oníricas, em detrimento do conteúdo manifesto, pleno de qualidades estéticas.<sup>58</sup> A mesma censura ele aplica, ainda que em menor grau, a Jung. É bem verdade que esse último se deteve parcialmente sobre a estrutura dos sonhos, comparando-os a narrativas ou peças de teatro, mas mesmo assim ele preferiu enfatizar o seu caráter compensatório para a consciência da vigília, fazendo recair sobre ela a verdadeira importância da análise do material onírico. Assim, para Pierrot, ambos deixaram de lado o trabalho imaginativo do sonho, com suas características, cenários e personagens.

Quando se enfrenta o problema do sonho dentro da organização da obra literária, portanto, as teorias de Freud e Jung são, no mínimo, limitadas. Mas há séculos que as

---

<sup>58</sup> Pierrot também critica Freud por ter negligenciado a ambiguidade dos símbolos oníricos, traduzindo-os precisamente por objetos sexuais, e por ter rejeitado completamente as teorias fisiológicas do sonho: “[n]a realidade, não há nenhuma razão para não supor uma conciliação entre essas teorias aparentemente contraditórias: podemos admitir de uma vez que o ponto de partida do sonho é de natureza orgânica (como, por exemplo, as variações do ritmo fisiológico) e que esse devir orgânico fornece uma orientação afetiva geral, tensão ou relaxamento, agonia ou êxtase. O inconsciente individual vem a gravar sobre essa curva geral suas próprias preocupações, a imaginação individual, seu próprio estoque de imagens” (p. 19-20, tradução minha).

experiências oníricas são representadas na literatura, e parece não ter havido muitas obras de peso que tratassem efetivamente desse rico material. Uma honrosa exceção deve ser feita, contudo, a Gaston Bachelard (2002 [1942]), que se dedicou a examinar o que chamou de imaginação material, ou seja, as imagens da matéria em quatro estados, que, segundo ele, dariam forma e substância aos sonhos dos indivíduos e, por extensão, à poética dos autores.

Com efeito, acreditamos possível estabelecer, no reino da imaginação, uma *lei dos quatro elementos*, que classifica as diversas imaginações materiais conforme elas se associem ao fogo, ao ar, à água ou à terra. E, se é verdade, como acreditamos, que toda poética deve receber componentes – por fracos que sejam – de essência material, é ainda essa classificação pelos elementos materiais fundamentais que deve aliar mais fortemente as almas poéticas. Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua *matéria*, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica (pp. 3-4, grifo do original).

A imaginação material de Bachelard se relaciona à antiga doutrina médica que ligava os quatro elementos aos quatro humores orgânicos e seus temperamentos correspondentes. Para Bachelard, ainda que a teoria dos humores não tenha comprovação biológica, como a ciência moderna demonstrou, a materialidade dos quatro elementos corresponderia a uma verdade onírica bastante profunda e inegável. Assim, “os biliosos, os melancólicos, os pituitosos e os sanguíneos serão respectivamente caracterizados pelo fogo, a terra, a água e o ar” (p. 4). E cada um desses grupos terá seus sonhos influenciados pelo elemento material que o caracteriza.<sup>59</sup> Ainda de acordo com a sua visão, a poética e as manifestações estéticas como um todo nasceriam da contemplação e, antes dela, do sonho. As criações artísticas teriam o seu germe no sonho, sendo, portanto, marcadas pelo elemento material mais característico de um determinado poeta ou artista.

---

<sup>59</sup> Para sustentar esse argumento, Bachelard cita as palavras de Leonardus Lessius (1554-1623): “Os sonhos dos biliosos são de fogo, de incêndios, de guerras, de assassínios; os dos melancólicos, de enterros, de sepulcros, de espectros, de fugas, de fossas, de tudo quanto é triste; os dos pituitosos, de lagos, de rios, de inundações, de naufrágios; os dos sanguíneos, de vôos de pássaros, de corridas, de festins, de concertos e até mesmo de coisas que não ousamos nomear” (p. 4).

Apesar de Bachelard ter analisado as imagens oníricas em sua constituição criativa e artística, seu estudo nos parece um tanto circunscrito ao exame da poesia. A ênfase na contemplação e embevecimento diante da paisagem onírica retomada e transformada nos poemas não nos parece acrescentar muito à investigação da prosa, sobretudo do romance, com sua complexidade estrutural e sua multiplicidade de vozes e camadas de sentido. Ainda que não descartemos completamente o seu procedimento de reconhecer a matéria principal trabalhada nas narrativas ficcionais, acreditamos que tal estratégia se presta apenas para identificar a possível origem onírica de uma imagem literária e suas associações correspondentes. Pierrot também acredita que as análises de Bachelard são limitadas por ele não ter se dedicado suficientemente à apreciação das estruturas das obras. E é nesse ponto que Pierrot tenta diferenciar-se de Bachelard, discutindo algumas estruturas ou “encenações” características dos sonhos.

Na verdade, inicialmente Pierrot relaciona o sonho com um certo tipo de filme:

[a] encenação do sonho tem espontaneamente o aspecto dinâmico de um filme de aventuras. O que impressiona também é o caráter frequentemente pouco coerente dessas aventuras: o sonho parece dividido numa série de episódios mal interligados entre si, cortados por lacunas, precisamente como um filme que foi mal montado [...]. Se quisermos bem admitir, para a origem da criação onírica, o desenvolvimento dos ritmos fisiológicos, temos frequentemente a impressão, ao nos lembrarmos de um sonho, que a imaginação da pessoa adormecida é planejada para transformar essa experiência fisiológica e afetiva numa encenação de imagens um pouco mais coerente, sem sempre o conseguir: daí, no enredo do sonho, esses erros, essas dificuldades, essas lacunas que subsistem (p. 20-1).<sup>60</sup>

Pierrot compara o fenômeno onírico a um filme de aventuras porque ambos são carregados de eventos e peripécias. No caso do sonho, a existência de incoerências e lacunas poderia ser explicada, segundo ele, pelo próprio ritmo fisiológico do organismo, que alteraria o enredo onírico interrompendo, por vezes, o fluxo de imagens. Contudo, a encenação onírica assumiria, para Pierrot, algumas formas privilegiadas. A primeira delas seria a estrutura da navegação, do abandono sobre a água, seja num navio ou em qualquer tipo de embarcação menor. Esse tema onírico teria sido transposto inúmeras vezes para a literatura e, como exemplos, Pierrot cita “The domain of Arnheim” de

---

<sup>60</sup> De agora em diante, os trechos de Pierrot (1972) têm tradução minha.

Edgar Allan Poe, “Alastor” de Percy Bysshe Shelley e “Elën” de Villiers de l’Isle-Adam.

Acredito que, nessa categoria, também se encaixaria o *Heart of darkness* de Joseph Conrad, principalmente se considerarmos que “o curso de água no qual o sonhador se abandona torna-se progressivamente mais estreito, transformando-se num túnel cada vez mais obscuro, até o momento em que desembocamos num outro universo” (p. 21). Recordo aqui as inúmeras estações pelas quais Marlow tem que passar em sua jornada pelo rio Congo, nas quais a insanidade dos homens e os terrores envolvidos na exploração do continente africano se intensificam gradativamente, até ele atingir o coração das trevas propriamente dito, onde Kurtz está totalmente imerso na loucura e horror. Pierrot ainda levanta como exemplo *Viagem ao centro da terra* de Júlio Verne, mostrando que essa jornada pode inclusive tornar-se realmente subterrânea.

Nós podemos, além disso, supor que essa experiência onírica primitiva está na origem do mito da navegação das almas dos mortos sobre um rio infernal, mito que reaparece em muitas literaturas nacionais e, por exemplo, na Grécia, com o rio dos Infernos e o barqueiro Caronte (p. 21).

Uma outra formação típica dos sonhos seria o labirinto. Aliás, Pierrot declara que a própria navegação pode dar origem a ele quando a viagem se enche de agonia e os meandros do rio se complicam cada vez mais, interrompendo o fluxo contínuo da jornada. O labirinto é “a experiência angustiada da perda de direção, da progressão numa prisão em que as muralhas recuam à medida que avançamos” (p. 22). Também pode ser subterrâneo, envolvendo inclusive o esmagamento do sonhador. Como exemplos desse tipo de imagem onírica nas artes, Pierrot menciona as *Prisões* de Giovanni Battista Piranesi, nas artes visuais, e *O processo* de Franz Kafka, na literatura.

Mais angustiante que o labirinto seria ainda o sonho de queda, presente, segundo Pierrot, em alguns textos de Charles Nodier na forma do pesadelo da execução capital. Pierrot nos informa que o tema da queda pode se associar ao da navegação, representando a descida de um turbilhão líquido, tal como é descrito por Poe em “A Descent into the Maëlstrom”. Contudo, “quando o devaneio de angústia é substituído por um devaneio feliz, a navegação se torna um movimento às vezes rápido e fácil, um deslizar de patins no gelo”, sendo um exemplo disso o livro *La nuit remue* de Henri Michaux (p. 22). Mas, se a impressão de felicidade tornar-se ainda mais intensa, é

possível que a estrutura do sonho se dê na forma de ascensão ou vôo. Pierrot nos lembra que essa experiência onírica típica se encontra em muitos textos místicos ou míticos, como é o caso da lenda de Ícaro e do tema do tapete voador nas *Mil e uma noites*. Impossível não lembrar também da ascensão noturna de Maomé, que discuti anteriormente. Mesmo na literatura moderna, parece haver vários casos. Pierrot cita, por exemplo, o poema de Charles Baudelaire, “Elevação”, e os romances de Camille Flammarion.

Dessa forma, Pierrot discorre sobre os sonhos típicos e a retomada de sua estrutura na literatura. Porém, esses seriam apenas os mais comuns ou os mais recorrentes. Na verdade, ele afirma que os cenários dos sonhos são bastante variados, podendo haver uma diversidade infinita de paisagens e ambientes. Contudo, para ele, existem alguns pontos em comum na caracterização desses espaços oníricos. Em primeiro lugar, eles seriam engendrados pela necessidade do sonhador conforme vai vivenciando o roteiro onírico. Isso significa que se metamorfoseariam durante toda a duração do sonho. Em segundo lugar, não haveria luxo nos cenários e decorações oníricas. O que ocorreria seria uma estilização, uma tentativa de ater-se ao estritamente necessário para o desenvolvimento do sonho. Por fim, existiria a questão da iluminação: “os cenários, personagens e objetos do sonho não são iluminados por uma única fonte de luz, que introduziria no cenário do sonho profundidade e perspectiva, com o jogo de luz e sombras” (p. 17). Para Pierrot, o que parece ocorrer é que todos os elementos do sonho parecem uniformemente iluminados, como se a luz viesse deles mesmos ou da atenção do sonhador sobre eles.

Apesar de muito instigante, o estudo de Pierrot acaba incorrendo no extremo oposto do que ele censurava em Freud e Jung: a preocupação excessiva com a forma, com a estrutura do sonho, com pouca ou nenhuma atenção voltada aos possíveis significados dos signos oníricos. Assim como Bachelard, ele apenas identifica a origem onírica de algumas imagens literárias. Não se preocupa com o contexto social que deu origem às transformações dessas formas prototípicas na literatura. Não discorre a respeito dos usos diferenciados que os autores fazem delas, adequando-as as suas necessidades. Também não se interessa por uma perspectiva cultural do sonho. A tarefa que eu gostaria de tentar é um pouco diferente. Como já disse, desejo aliar a análise da estrutura dos sonhos dentro dos romances da trilogia *Blood in the sun* com a investigação de suas significações dadas pelos contextos culturais representados neles. Também pretendo revelar quais as funções dessas narrativas oníricas em meio ao todo

das obras literárias. A respeito das funções que os sonhos podem desempenhar em romances, fui capaz de encontrar as observações de uma autora que talvez me ajude a traçar as minhas.

### **As funções do sonho na literatura**

Isabelle Constant (2008) analisa os sonhos presentes em alguns romances africanos e antilhanos de língua francesa, estudando as suas funções dentro de cada narrativa. Ela também se dedica a traçar as significações dos símbolos empregados nesses sonhos ficcionais, mas, a meu ver, está por demais voltada para as tradições culturais nativas dos contextos de produção dessas obras, ignorando os processos de troca cultural e hibrismo que ocorrem entre as concepções indígenas e os modos de pensar e narrar característicos da cultura ocidental, que também se faz presente ali, seja pelo próprio formato do romance, seja pela língua escolhida para escrevê-los, seja pela história de colonização e descolonização vivenciada por esses países. No entanto, o seu ensaio me chamou a atenção justamente por também trabalhar com o contexto africano e também porque pretendo empreender uma leitura que leve em conta a perspectiva cultural.

Contudo, o exame que Constant faz desses sonhos romanescos me parece um tanto engessado. Ela se devota inicialmente a traçar uma tipologia para eles. Em primeiro lugar, reconhece a existência de sonhos espirituais ou esotéricos, nos quais exista a possibilidade de uma orientação divina ou supra-humana. Menciona as tradições islâmicas, presentes em inúmeros países africanos, para as quais como vimos, os sonhos podem trazer mensagens de Deus ou do diabo, sendo enigmáticos ou “sibilinos” e exigindo uma interpretação por parte do sonhador.<sup>61</sup> Refere-se também à crença de alguns grupos africanos na constituição de um duplo ou outro que viveria e agiria no mundo dos sonhos. As experiências vivenciadas por esse duplo apareceriam ao sonhador em forma simbólica no momento do despertar, também necessitando de interpretação.<sup>62</sup> Para Constant, os sonhos espirituais apresentariam, nos romances em

---

<sup>61</sup> Constant parece ignorar que, para as tradições islâmicas, os sonhos também podem ser enviados pelos anjos, sendo apenas nesse caso alegóricos ou simbólicos. Os sonhos enviados por Deus ou pelo demônio prescindiriam de interpretações porque seriam claros, no caso dos primeiros, ou conduziriam ao erro, no que se refere aos últimos.

<sup>62</sup> Constant afirma, por exemplo: “Ray Autra, em sua obra sobre os sonhos na tradição africana, apresenta uma explicação espiritual da existência dos sonhos. Entre os mandingas, todo indivíduo possui um ‘daméléké’ ou duplo que descansa na vigília até que nós dormimos; é ele que deixa o corpo na nossa



que surgem, uma oportunidade de os personagens obterem algum ensinamento, como ocorreria em alguma viagem iniciática ou numa fábula.

O segundo tipo descrito por essa autora abrange os sonhos premonitórios: “[a]s tradições africanas e muçulmanas consideram o sonho como uma revelação do futuro, do destino, como um meio de cura ou uma emanção de um conhecimento divino” (p. 24).<sup>63</sup> Analisando o romance *Les soleils des indépendances* do costa-marfinense Kourouma Ahmadu, no qual o personagem Fama vê, em sonhos, o ministro de Estado ser assassinado, Constant afirma que a característica marcante dessa categoria onírica é a crença inquestionável no poder de realização dos eventos vislumbrados no sonho. Tanto é assim que Fama acaba sendo condenado a realizar trabalhos forçados por não ter revelado o seu sonho e evitado, assim, o golpe governamental. Nesse ponto, Constant passa a discutir o terceiro tipo de sonhos encontrado por ela nos romances estudados, exatamente o sonho político, que conteria elementos capazes de interessar toda a coletividade. Por essa razão, o exemplo de Fama ficaria na intersecção entre os sonhos premonitórios e políticos, uma vez que possuiria atributos de ambas as espécies. De acordo com ela, os sonhos políticos apareceriam com mais frequência nos romances engajados da época da colonização ou nos “romances de desencanto” do período pós-independência.

Constant ainda se refere aos sonhos de comunicação, que se distinguiriam dos sonhos espirituais propriamente ditos por possibilitarem o contato com pessoas, mortas ou vivas, e não com entidades sobre-humanas. Como exemplo, ela cita o romance *Le pleurer-rire* do congolês Henri Lopes, no qual o narrador, quando está exilado na França, sonha que sua amante, que havia sido presa no Congo, vem visitá-lo. Esse sonho funciona para ele, segundo Constant, como um apelo às armas, para que não volte as costas à situação de seu país e para que continue a fazer frente aos seus opressores. Finalmente, haveria, para Constant, os sonhos parciais, ou seja, aqueles momentos nos romances que se parecem com sonhos ou nos quais os personagens têm a sensação de se abandonar a uma inconsciência passageira.

---

morte e se dirige para o paraíso ou inferno. O ‘daméléké’ vive, na verdade, todas as aventuras do sonho e, quando ele encontra outras pessoas em sonho, é o ‘daméléké’ de outras pessoas de carne e osso. Quando o sonhador vê um local em sonho, é aquele em que seu ‘daméléké’ se encontra naquele instante” (p. 17, tradução minha). Essa autora não nos informa se todos os grupos estudados por ela partilham da mesma crença dos mandingas num duplo ativo durante o sonho, de forma que essa observação parece apenas uma generalização.

<sup>63</sup> De agora em diante, os trechos de Constant (2008) têm tradução minha.

Em seguida, Constant passa a investigar o que chama de elementos circunstanciais dos sonhos. Entre eles, estariam os temas oníricos recorrentes, como a perturbação dos elementos naturais, a presença de monstros (humanos ou animais), a experiência do mundo subterrâneo ou do mundo dos espíritos e a travessia da floresta mágica com seus animais plenos de poderes. Além disso, ela discorre sobre as modalidades de sonho dentro dos romances, considerando como modalidade “a maneira em que o sonho se produz, o lugar, o tempo, o momento, a forma, o aspecto que apresenta, seu lugar dentro do romance, as circunstâncias do sono, o personagem que sonha” (p. 46). Uma importante modalidade daria conta da distinção entre sonhos prolépticos e analépticos. Os primeiros seriam, para Constant, os sonhos premonitórios, destinados a instruir o personagem e também o leitor a respeito do futuro na narrativa. Os últimos corresponderiam aos sonhos que iluminam eventos passados, auxiliando os sonhadores a apreender suas lições.

Outra modalidade abrangeria as situações de impotência do sonhador, quando ele não pode controlar o que lhe acontece durante a experiência onírica. Constant é suficientemente sagaz para ligar esses sonhos à situação política ditatorial, em que a impossibilidade de agir no plano externo se reflete no mundo psíquico. Mas não se aprofunda nessa questão. Por fim, ela levanta, como último exemplo de modalidade, o problema da identidade do sonhador. De acordo com as teorias psicanalíticas ocidentais, tudo no sonho seria resultado do eu que sonha, partes de sua personalidade personalizadas em outras figuras ou objetos. Porém, para a tradição africana, como nos informa Constant, o duplo que vivencia o sonho não corresponde diretamente ao eu da vida de vigília, configurando-se num misterioso outro.

Finalmente, ao comparar o sonho ficcional com as fórmulas das narrativas orais africanas, Constant estabelece as suas funções dentro do romance.<sup>64</sup> O sonho serviria, então, aos seguintes propósitos: 1) atrair a atenção do leitor graças a uma narração extradiegética, 2) ressaltar; pela repetição, um evento passado ou advertir, como uma prolepse, em relação a um evento futuro; 3) permitir a entrada no domínio mágico através da ressonância das palavras do sonho; 4) acelerar ou retardar o tempo ficcional;

---

<sup>64</sup> “Podemos comparar a função do sonho dentro do romance e a função das fórmulas dentro do conto. Por exemplo, a fórmula de alarme, como o sonho, serve para chamar a atenção, para provocar um aumento de interesse na audiência. Ela tem por vezes a forma de um enigma e participa em todo o caso do suspense da narrativa. O sonho, como por vezes a fórmula, confere um caráter insólito à narrativa. A fórmula de alarme é uma intervenção do contador para prevenir a audiência, da mesma forma que o sonho premonitório consiste em uma intervenção do autor para prevenir o leitor de um evento futuro. Nós vimos que a repetição, que é a característica principal das fórmulas, encontra-se igualmente presente na utilização de um sonho no romance” (p. 82, tradução minha).

5) unificar a narrativa pela repetição; 6) unificar simbolicamente o dia e a noite (ou o mundo dos vivos e dos mortos); 7) metaforizar a narrativa; 8) veicular uma idéia prioritária; 9) reforçar a ligação entre autor e leitor; 10) fazer ouvir a voz do autor.

Embora seja realmente possível encontrar os tipos e funções descritos por Constant no romance africano, o seu procedimento se apresenta, a meu ver, ele sim, como uma fórmula, como um meio de encarar as obras literárias de forma esquemática e reducionista. Partindo de generalizações, ela não parece particularmente sensível às enormes diferenças de autor para autor e de obra para obra. Apenas identificar os sonhos ficcionais como espirituais, premonitórios, políticos, de comunicação ou parciais é somente o primeiro passo e talvez o menos importante na análise das obras. Não nego que os sonhos romanescos possam ter as funções levantadas por Constant, mas seriam elas realmente as mais importantes? Acredito que não. Para mim, os sonhos presentes nos romances da trilogia *Blood in the sun* têm principalmente a função de plasmar na configuração da narrativa os objetivos estéticos e políticos do autor. Não podem ser dissociados do projeto literário de Farah, e, em cada um dos romances, assumem formas e funções que contribuem para o entendimento do todo das obras. Mais do que isso, os sonhos, nessa trilogia, alteram a organização da estrutura espacial e temporal das narrativas por se constituírem em cronotopos especiais, que se comunicam com os demais cronotopos das tramas. E é assim que tenciono abordá-los.

### **O sonho como cronotopo**

Encarar o sonho como cronotopo significa perceber que ele é, antes de tudo, um espaço e um tempo diferenciados dentro da narrativa. Significa entender também que, nessa sua configuração, espaço e tempo não podem ser apreendidos separadamente. Joseph Frank (1991 [1945]), em seu estudo sobre os romances modernos, observou neles uma certa tendência à simultaneidade, compreendida como a suspensão do fluxo temporal e a organização fragmentária do texto literário. Frank comparou a literatura moderna aos desenvolvimentos que vinham sendo feitos nas artes visuais entre o fim do século XIX e o começo do XX. Na pintura, havia ocorrido, nessa época, uma quebra do paradigma naturalista e o abandono definitivo da perspectiva, que imperava desde o Renascimento. Isso equivale a dizer que os artistas abandonavam a ilusão de profundidade e voltavam a tratar a pintura como superfície, algo que havia ocorrido antes na arte antiga e medieval, mas que agora era tratado obviamente de um modo

renovado, baseado na experimentação do estilo. Para Frank, na literatura, ocorria, de uma forma semelhante, uma supressão do tempo e a predominância da forma espacial, ou seja, os escritores buscavam justapor os diversos momentos do passado e presente em suas narrativas, interrompendo a ordem cronológica linear.

Imbricada na visão de Frank, parece estar obviamente uma ideia de tempo como sucessão de eventos, até como hierarquia entre o que ocorreu primeiro, o que sucedeu depois e suas relações causais. É verdade que o romance moderno buscou se afastar dessa concepção de tempo, interrompendo muitas vezes a ordem causal entre os eventos e apresentando-os como justapostos, colocados ao lado um do outro sem subordinação, mas numa relação de coordenação. Mas isso significa realmente eliminar totalmente qualquer noção de tempo da narrativa?

De acordo com María Teresa Zubiaurre (2000), “o espaço não implica [...] a ausência de tempo, mas exatamente o contrário. Somente através do espaço o tempo logra se converter numa entidade visível e palpável” (p. 17, tradução minha). Para Zubiaurre, esse é o grande acerto de Bakhtin, que soube enxergar a materialização do tempo no espaço em seu conceito de cronotopo. Ela afirma que os estudos de Bakhtin significaram, pela primeira vez nos estudos literários, um momento em que a categoria espacial se livrou do estigma da imobilidade e em que espaço e tempo foram entendidos como irmanados e entrelaçados.

Nos romances da trilogia *Blood in the sun*, enxergo também uma estética da simultaneidade, mas diferentemente de Frank não vejo isso como uma instauração da atemporalidade. Ao contrário, percebo, como quer Zubiaurre, uma concretização do tempo, com o entrelaçamento de inúmeros instantes do presente e passado dos personagens. Isso ocorre nos romances como um todo e também nos sonhos que estão contidos neles. Esses sonhos também auxiliam na elaboração de uma construção simultânea para a narrativa. Nesse sentido, o conceito bakhtiniano de cronotopo me parece essencial para a análise desses sonhos ficcionais.

De acordo com Bakhtin (1998 [1975]),

[o] cronotopo tem um significado fundamental para os *gêneros* na literatura. Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo. O cronotopo como categoria conteudística-formal determina (em medida significativa)

também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica (p. 212).

Diante disso, acrescento alguns questionamentos que conduzirão a minha investigação e que espero ser capaz de responder até a conclusão deste trabalho. Que espécie de gênero é esse em que os sonhos funcionam como cronotopos importantes da ação, talvez mesmo os mais importantes? Que tipo de romance africano é esse cujo espaço dito real parece interdito aos personagens e em que eles só parecem desfrutar alguma mobilidade em seus mundos internos? Como se opera a intersecção do universo externo, político, e da vivência interior nessas narrativas contemporâneas? Como os sonhos se configuram na sua construção de cronotopos especiais?

Ademais, o fato de os sonhos na trilogia *Blood in the sun* representarem uma espécie de compensação para a imobilidade experimentada na vida de vigília, com a substituição do espaço dito real pelo espaço onírico, me leva a questionar se eles não poderiam também ser compreendidos como heterotopias, como as entende Michel Foucault (2010 [1967]). De acordo com o pensador francês,

Há [...], provavelmente em todas as culturas, em todas as civilizações, lugares reais – lugares que existem de fato e são formados na própria fundação da sociedade – que são algo como contralugares, um tipo de utopia efetivamente realizada na qual os espaços reais, todos os outros espaços reais que podem ser encontrados dentro da cultura, são simultaneamente representados, contestados e invertidos. Lugares desse tipo estão fora de todos os lugares, ainda que possa ser possível indicar a sua localização na realidade. Porque esses lugares são absolutamente diferentes de todos os espaços que eles refletem e sobre os quais falam a respeito, eu os chamarei, por meio de um contraste com as utopias, heterotopias (p. 2).<sup>65</sup>

Foucault define as heterotopias essencialmente como lugares ou espaços reais. Isso talvez pudesse constituir um empecilho para a minha tentativa de entender os sonhos dos personagens como heterotopias. Porém, esse obstáculo é logo superado, a meu ver, quando percebemos que, nos romances estudados, os espaços dos sonhos são apresentados como tão reais quanto os outros, talvez até mesmo como mais reais que os outros. A própria questão a respeito da concepção do que é realidade é algo bem amplo

---

<sup>65</sup> De agora em diante, todos os trechos de Foucault (2010 [1967]) têm tradução minha.

que envolve as crenças de uma determinada sociedade. E, no contexto em que vivem os personagens, não parece haver grandes questionamentos a respeito da existência e realidade dos sonhos. O mais importante é que Foucault compreende as heterotopias como lugares que representam, contestam ou subvertem os outros. Acredito que é exatamente isso que se dá com os sonhos ficcionais da trilogia estudada. Eles representam uma alternativa para os espaços do plano externo, contestando a imobilidade e paralisia vivenciada neles e subvertendo-as em mobilidade e capacidade de transformação. Foucault chega mesmo a mencionar um tipo de heterotopia que seria a de compensação, uma espécie de espaço de ilusão que expõe todos os outros. Talvez seja assim que pudéssemos considerar esses sonhos particulares.

A partir do próximo capítulo, iniciarei a análise dos romances da trilogia que é o meu atual objeto de estudo, começando por aquele que foi o primeiro a ser publicado. Tentarei demonstrar que principalmente os sonhos são locais privilegiados de experiência para o personagem e que a sua interpretação pode nos abrir um universo de significações fundamentais para o entendimento do romance como um todo.

## CAPÍTULO II

### *MAPS: OS SONHOS COMO DREAMSCAPES*

#### MAPEANDO O TERRITÓRIO

##### **Primeiras coordenadas**

O romance *Maps*, primeiro volume da trilogia *Blood in the sun*, contém, em sua tessitura, pelo menos onze sonhos narrados. Alguns são bastante extensos e cheios de pequenos episódios ou subdivisões, o que torna a sua análise algo bastante complexo. Outros são menores, mais simples. Mas todos parecem versar, em maior ou menor grau, a respeito do grande evento do romance, a saber, a morte de Misra, mãe adotiva do protagonista Askar. Através deles, o personagem e também o leitor examinam e avaliam a responsabilidade de Askar nesse assassinato e também suas eventuais culpas no relacionamento com a mãe. Na maioria dos casos, somos lançados diretamente ao corpo do sonho, em outros momentos, é o personagem que se recorda deles e, em apenas um deles, ele conta parcialmente seu sonho para outro personagem. Considerando apenas o conjunto de onze sonhos, é possível ter a impressão de que contam sozinhos uma história, como se fossem capítulos, ainda que bastante diferentes, da mesma narrativa. Contudo, a compreensão de seus significados totais só é possível se forem ligados ao restante do romance. Acredito que o oposto também é verdadeiro: o entendimento dos sentidos gerais da obra só se dá quando os sonhos de Askar são interpretados. Mas antes é preciso compreender como se organiza o enredo.

O romance se divide em doze capítulos, organizados em três partes e um interlúdio entre a primeira parte e a segunda. A primeira parte, que conta com seis capítulos, trata sobretudo da infância de Askar, do momento em que ele nasce em Kallafo, no Ogaden, e é encontrado ao lado do cadáver de sua mãe biológica, Arla, até os oito anos de idade. Nesse período, ele vive com a mulher que o encontrou, Misra, que é uma criada na casa de Qorrax, um dos tios paternos do menino, e que se torna sua mãe adotiva. O interlúdio, que constitui por si só um capítulo à parte, narra a viagem de Askar do seu local de nascimento até Mogadíscio, realizada em 1977, em plena investida bélica de Barre ao Ogaden. Nesse momento, ele tem acesso ao diário de Arla,

que é incapaz de ler por estar escrito em italiano, mas no qual reconhece várias menções ao nome de Qorrax. Surge uma dúvida que jamais se responde no romance: Askar seria filho do marido morto de Arla ou do irmão dele, sob cujos cuidados ela havia sido confiada? Uma vez na capital da Somália, ele vai morar com seu tio materno Hilaal e a esposa dele, Salaado, ambos professores universitários. A segunda parte, composta por três capítulos, retrata principalmente sua vida com os tios até os dezessete ou dezoito anos, quando se sente dividido entre a possibilidade de ir para a universidade e tornar-se uma espécie de porta-voz letrado de seu povo ou ingressar no movimento armado de libertação do Ogaden. Nessa hora crucial, ele reencontra Misra, que tentava escapar da acusação de ter traído a causa somali. Por fim, a terceira parte, contando também com três capítulos, concentra-se no misterioso desaparecimento e morte de Misra, pouco depois de ela ter chegado a Mogadíscio, seguidos pela prisão de Askar.

Contudo, essa divisão temporal é um tanto ilusória, pois a narração não obedece a uma cronologia tão rigorosamente linear. Na verdade, as vozes narrativas do romance vão tecendo uma trama na qual se entrelaçam todos esses tempos. O primeiro capítulo apresenta, por exemplo, um narrador que fala na segunda pessoa do singular, *you*, dirigindo-se a Askar, embora nesse começo o personagem ainda não apareça nomeado. Esse narrador é o responsável pela primeira marcação temporal do romance, como será mostrado adiante. A princípio, parece se tratar de um narrador-testemunha, contando a história central do herói e dialogando com ele. Mas essa impressão logo desaparece porque ele jamais se refere a si mesmo na primeira pessoa. Também não se trata de um personagem secundário que participe de alguma forma da ação. Ao que tudo indica, é uma voz desmaterializada, sem identidade e sem corpo próprios. Também não se configura como uma consciência que esteja ao lado do protagonista, acompanhando-o, mas que parece estar estranhamente acima dele, observando-o e julgando-o, dotada inclusive de onisciência subjetiva, já que é capaz de descrever as imagens que lhe passam pela cabeça. Qualquer esperança de diálogo tampouco se realiza; o que ocorre é um grande monólogo do narrador, lançado ao protagonista, que parece funcionar, nesse primeiro capítulo, como uma espécie de narratário de quem também se pudessem ler os pensamentos e que não oferece nenhuma resposta por enquanto.

O protagonista apresentado por essa voz não está agindo no sentido pleno. É descrito brevemente por sua postura e pelo espaço confinado que ocupa. É alguém que está sentado por horas e horas em atitude contemplativa, “looking into the darkness, hearing a small snore coming from the room next to [his]” (p. 3). Se não fosse por essa



referência inespecífica a um cômodo próximo não teríamos nenhuma indicação de suas coordenadas espaciais. Entretanto, o narrador logo nos informa que o que ele contempla é o tempo passado, numa espécie de reminiscência. Alguns personagens e imagens povoam essa sua lembrança: um cavalo que derruba o cavaleiro, um pássaro que quebra o ovo que o envolvia e voa livre para o céu, um velho escalando infundáveis degraus de pedra e sendo seguido por uma menina de quase sete anos, um homem envolto num manto cheio de buracos tão grandes como janelas. E cada uma dessas janelas, o narrador nos avisa, é tão larga quanto o segredo a que o protagonista se agarra como se fosse a sua única alma.

Portanto, já no princípio da narrativa, sabemos que Askar é alguém que guarda um segredo, embora ele ainda não nos tenha sido esclarecido. Outra questão se refere às cenas que ele visualiza: pertenceriam ao seu passado individual ou ao de outra pessoa? De qualquer forma, nesse momento inicial, temos a primeira referência às circunstâncias misteriosas de seu nascimento:

You had lain in wait, unwashed, you who had lain unattended to at birth. Yes, you lay in wait as though in ambush until a woman who wasn't expecting that you existed walked into the dark room in which you had been from the second you were born. You were a mess. You were a most terrible sight. [...] Did anyone ever tell you what you looked like when the woman discovered you that dusk *some eighteen years or so ago*? No? (p. 4, grifo meu).

Começa, então, um padrão que irá se manter por todo o primeiro capítulo. Na verdade, não é exatamente Askar quem se lembra de seu passado. Os eventos de sua vida são mencionados pelo narrador, que não se limita a descrever o que o protagonista faz ou imagina, mas que evoca para ele esses episódios, além interrogá-lo a respeito deles. Ele declara que Askar foi encontrado numa sala escura, desamparado logo após nascer e ainda sujo de sangue e líquido amniótico. Mas talvez a sua mais importante revelação seja mesmo a de tempo: segundo o narrador, tal fato ocorreu há cerca de dezoito anos. Assim, a narrativa começa a partir de sua última moldura temporal. Tendo atingido a maioridade, Askar contempla seu passado (ou tem seu passado evocado para ele), estando mais uma vez, como no começo de sua vida, sozinho num recinto sem iluminação. Munidas desse conhecimento, compreendemos que todos os demais eventos

do romance se organizam em retrocesso, tendo essa cena inicial como fonte de rememoração de todos eles.

Se o narrador surge desmaterializado e incorpóreo, o protagonista não parece estar numa situação muito diferente. Toda e qualquer ação física, além do simples ato de estar sentado, está vedada para Askar.<sup>66</sup> Ele se configura como um herói inativo cuja única possibilidade de agência é mental, através da reminiscência e da entrega à contemplação. O próprio fato de, nesse primeiro momento, sua história lhe estar sendo apresentada por uma segunda voz intensifica ainda mais a sua imobilidade e não-agência. Embora Askar esteja fixado num ponto qualquer do espaço (sentado ao lado de um compartimento em que outra pessoa descansa), essa referência é tão breve e despojada de detalhes que a impressão que causa é que estamos diante de uma outra consciência desmaterializada e desterritorializada. O corpo imóvel, contido num espaço tão inespecífico, meio que desaparece, dando lugar às imagens mentais e evocações. O próprio espaço real, que o narrador não se preocupa em descrever minuciosamente, desmancha-se no ar, cedendo sua importância ao território imaginário das lembranças. Restaria ainda esmiuçar em que território ocorre a interação (a princípio monológica) entre a voz narrativa de segunda pessoa e o protagonista.

### **Mapeamento de um julgamento interior**

O narrador de segunda pessoa não é, contudo, o único a existir nesse romance tão complexo. Duas outras vozes rivalizam com ele pelo foco da narração. Em ordem de aparecimento, surgem, em seguida de *you*, os pronomes *I* e *he*, cada qual dominando, praticamente sem interferência, os capítulos em que surgem.<sup>67</sup> A primeira pessoa do singular se confunde com o próprio Askar e o narrador de terceira pessoa também narra a história do menino órfão a partir de um ponto de vista mais neutro. A dinâmica dos narradores em *Maps* obedece à seguinte intercalação:

---

<sup>66</sup> Contrariamente a sua própria situação, a maioria das cenas que invadem a mente de Askar parece envolver algum tipo de movimento ou ação física: o cavalo derruba o cavaleiro, o pássaro voa, o velho sobe os degraus de pedra.

<sup>67</sup> Apenas o interlúdio apresenta as três vozes reunidas, mas cada qual domina as suas próprias sequências, sem interferência das demais.

<b>Partes</b>	<b>Capítulos</b>	<b>Narradores</b>
Parte I	Capítulo I	Segunda pessoa – <i>you</i>
	Capítulo II	Primeira pessoa – <i>I</i>
	Capítulo III	Terceira pessoa – <i>he</i>
	Capítulo IV	Segunda pessoa – <i>you</i>
	Capítulo V	Primeira pessoa – <i>I</i>
	Capítulo VI	Terceira pessoa – <i>he</i>
Interlúdio		Segunda pessoa – <i>you</i>
		Terceira pessoa – <i>he</i>
		Primeira pessoa – <i>I</i>
Parte II	Capítulo VII	Segunda pessoa – <i>you</i>
	Capítulo VIII	Primeira pessoa – <i>I</i>
	Capítulo IX	Terceira pessoa – <i>he</i>
Parte III	Capítulo X	Segunda pessoa – <i>you</i>
	Capítulo XI	Primeira pessoa – <i>I</i>
	Capítulo XII	Terceira pessoa – <i>he</i>

Sem grandes diferenças estilísticas entre todas essas vozes, além obviamente da troca pronominal, o que as distingue é, sobretudo no começo do livro, o tom com que narram os eventos da biografia de Askar. Não é difícil perceber que o narrador de segunda pessoa apresenta uma dicção mais acintosa, agressiva ou acusatória. Parece estar numa posição em que pode interrogar com naturalidade o protagonista, sem sequer dar-lhe tempo para se recompor. A natureza do interrogatório gira principalmente em torno do relacionamento de Askar com sua mãe adotiva. Esse narrador enfatiza o altruísmo de Misra, que, apesar de tê-lo encontrado numa situação tão terrível, teria sido capaz de adotá-lo e cuidar dele com desvelo:

She helped you minimize life’s discomforts. She groaned with you when you moaned constipatedly; she helped you relieve yourself by fondling you, touching you and by telling you sweet stories, addressing you, although you were a tiny little mess of a thing, as ‘my man’, ‘my darlingest man’, or some such endearments which make you feel wanted, loved and pampered (p. 5).

Nesse relato, são mencionados com minúcia os cuidados cotidianos de Misra, que parecem estar intimamente ligados aos processos do corpo de Askar. Ela tentava minimizar os possíveis desconfortos físicos decorrentes do mau funcionamento de seu organismo. Se o menino estava constipado, ela o ajudava a aliviar-se, tocando-o, estimulando-o. Era a responsável, portanto, por colocar seus intestinos e, por extensão, sua vida em fluxo. Uma imobilidade semelhante àquela vivenciada pelo protagonista no presente aparece em suas origens. Porém, naquele momento, era uma inação ainda mais dramática, que, se não fosse combatida a tempo, poderia comprometer sua sobrevivência. Misra representava, então, uma possibilidade efetiva de movimento, um antídoto para a inatividade. Mesmo não tendo dado à luz o garoto, ela era tão indispensável para ativar seus processos vitais quanto sua mãe biológica o havia sido durante a gestação. Não apenas isso, mas o narrador também faz questão de registrar que as carícias físicas também eram acompanhadas por agrados verbais que faziam Askar sentir-se pleno e amado. Nenhuma agressão física ou oral é relatada, nada além de carinho e dedicação.

Segundo a mesma voz narrativa, Misra era, além de tudo, um verdadeiro cosmos, um completo universo para aquela criança:

There was something maternal about the cosmos Misra introduced you to from the day it was decided you were her charge, from the moment she could call you, in the privacy of the room allotted to the two of you, whatever endearments she mustered in her language. But to her you were most often ‘my man’ or variations thereof – especially whenever you wet yourself; especially when washing you, touching and squeezing your manhood or wiping, rather roughly, your anus. Occasionally, however, she would gently spank you on the bottom and address you differently. But she always remained maternal, just like the cosmos, giving and giving. ‘While,’ she said to you, ‘man is the child receiving into himself the cosmos itself, the cosmos grows larger, like a hole, the more she gives.’ Admittedly this was something impenetrable to your own comprehension. To you, whether what she said made sense or no, she *was* the cosmos. She was the one that took you away from ‘yourself’, as it were, she was the one who took you back into the world-of-womb and of innocence, and washed you clean in the water of a new life and a new christening, to produce in you the correct etches of a young self, with no pained memories, replacing your missing parents with her abundant self which she offered generously to you – her newly rediscovered child! And you? (p. 6).

Ainda que seja de uma forma sutil, o narrador parece ressaltar o contraste que havia entre a imagem do cosmos que Misra doava a Askar e o comodozinho confinado em que ele passou a viver com ela desde o momento em que lhe foi confiado. Sabemos que esse pequeno quarto ou cabana corresponde aos aposentos de Misra dentro da propriedade de Qorrax. São apenas as dependências diminutas de uma criada, separadas da parte principal da casa.<sup>68</sup> Porém, mesmo dentro de quatro paredes tão apertadas, Misra foi capaz de mostrar a Askar, de acordo com essa interpretação, uma imensidão de amor maternal. Assim, ela lhe teria dado muito mais do que possuía. E isso não foi tomado como uma perda. Ao contrário, ela sentia que sua doação a aumentava, como o cosmos se alarga quanto mais concede ao ser humano.

O fato de Misra classificar, em sua fala, o cosmos como feminino, usando, para identificá-lo, o pronome *she*, parece revelar suas próprias ideias a respeito da feminilidade e da maternidade. Assim como o cosmos provê o ser humano de tudo o que é necessário para a sua sobrevivência, a mulher, sobretudo na função de mãe, realizaria a doação de um amor incondicional, sem limites. O retrato que se pinta de Misra, nesse trecho, é o de uma mulher que parece feliz, satisfeita, nesse papel de doadora, sem pensar em cobranças, alguém que vê na própria doação toda a recompensa desejável. Não podem nos escapar as escolhas do narrador, que resalta o fato de Misra apresentar-se como esse ser feminino cheio, abundante de amor, oferecendo-se generosamente para Askar. Nele, ela teria reencontrado seu filho perdido, uma criança que efetivamente deu à luz, falecida antes dos dois anos de idade, a quem o protagonista viria a substituir.<sup>69</sup> Em toda essa exposição, o narrador se concentra apenas nos pontos positivos de Misra como mãe, afirmando inclusive que, em qualquer situação, ela sempre permaneceu maternal e gentil, mesmo quando o castigava. Quanto a Askar, o narrador se dirige a ele num tom inquisitivo e, ainda que não pronuncie a pergunta, parece interrogá-lo a respeito de sua atitude diante de tanta doação. Como foi que Askar retribuiu a dedicação de Misra? Essa é a questão que ecoa no final dessa declaração.

---

<sup>68</sup> Qorrax havia mandado separar os aposentos de Misra para evitar encontrar Askar e ser recebido pelo choro do menino: “[t]hat I burst into tears immediately when he walked into the room I had been in – this entered the lore of the traditions told in my uncle’s compound. [...] To reduce the tension, my uncle decided to earmark a fenced mud hut with its separate entrance for our own use. That way, he wouldn’t encounter us when going into our out of his compound, of which he was the unchallenged master” (p. 28).

<sup>69</sup> Como é explicado no seguinte trecho: “[s]he [Misra] had had a ‘fatherless’ child herself and the child had died a few months before you were born. She was sad she had had to feed you on a bottle; she was sad she couldn’t suckle you, offer you her own milk, her soul. Her own child had been eighteen months when he died and she had only just weaned him” (p. 9).

Ao contrário de Misra, que teria feito apenas o bem ao seu filho adotivo, Askar e seus feitos não são descritos em termos tão favoráveis. Todo o problema parece estar nos olhos do menino recém-nascido que, como nos conta essa voz narrativa, Misra teria percebido como “full of mistrust”, fixando “her hands suspiciously”, viajando através e além dela, fazendo-a se sentir inadequada (p. 5). E o pior é que, para Misra, ainda de acordo com o narrador de segunda pessoa, Askar “existed first and foremost in the weird stare”, um olhar que se concentrava “on her guilt – her self” (p. 7). Dessa forma, Askar seria, desde o primeiro momento em que foi visto por Misra, responsável por causar nela um profundo mal-estar.

Contudo, terminado o primeiro capítulo, o narrador de primeira pessoa surge em seguida, assumindo um tom de resposta e defesa das acusações sofridas:

Misra never said to me that I existed for her only in my look. What she said was that she could see in my stare an itch of intelligence – that’s all. She said she had found it comendable that I could meet death face to face and that I could outstare the Archangel of Death. For, in my stare, there was my survival and in my survival, perhaps ‘a world’s’ – mine and hers (p. 23).

O protagonista, que permanecera mudo durante todo o fragmento inicial, recupera sua voz e estabelece um diálogo com o narrador anterior. Sua interpretação dos fatos é radicalmente diferente. Teria ouvido da mãe que seu olhar apresentaria uma ânsia inteligente e não malícia, desconfiança. Tal olhar seria o resultado de seu encontro precoce com a morte, a marca de quem mirou atentamente o Arcanjo da Morte e o subjugou. Antes de fazer mal a Misra, o olhar de Askar representaria para ela a sobrevivência de todo um mundo, o universo criado pelo amor de ambos, um contexto que lhe parecia perdido desde a morte de seu filho biológico. Dessa forma, a interpretação oferecida pelo narrador de primeira pessoa é muito mais positiva no que se refere ao papel desempenhado por ele no relacionamento com a mãe.

Além disso, ele relata que a sua guardiã não teria sido sempre boa e amorosa. Durante o período menstrual, o temperamento de Misra se alterava e Askar era frequentemente surrado. Nesses momentos, o menino sabia que era “an only child and an orphan” (p. 30). E era Misra que não suportava a sua expressão de abandono, mandando-o nessas ocasiões para ser cuidado por Karin, uma outra criada da casa que, sendo gentil e paciente, funcionava para Askar como uma boa avó. Então, de acordo

com essa nova visão, não era Askar quem causava um mal-estar na mãe adotiva, mas ela que o maltratava e rejeitava em certos momentos. Ainda que não negue que Misra era amável e dedicada em grande parte do tempo, Askar deixa claro que, na menstruação, ela encarnava a mãe terrível, irascível e distante. Mesmo em alguns dias normais, ela era, segundo ele, capaz de certas agressões. Quando, por exemplo, Misra recebia algum de seus amantes em seu quarto e Askar, por ciúme, comportava-se mal e chorava até espantar o homem e arruinar a noite, ela o ameaçava, dizendo: “I will kill you unless you behave yourself. I’ll strangle you – so as to live my own life” (p. 40).

No final do segundo capítulo, o narrador de primeira pessoa se dirige diretamente ao de segunda e faz uma última tentativa de autodefesa:

I’ll admit that many things are confused in my memory. My head, I feel sometimes, will explode with the intensity of the anecdotes I remember – events which in all likelihood didn’t take place, not, at any rate, as I remember them. [...] For instance, I’m not sure who said this: “Your look was smooth – like pebbles in a stream”. Misra herself? Will someone tell me what it means – in concrete terms? Please? Will *you* tell me? Will *you* explain? *You* who sit in judgement over me. Will somebody? Yes? (p. 41-2, grifo do original).

À maneira de um réu num tribunal, Askar alega confusão mental e incerteza. Tenta usar o beneplácito da dúvida. Misra teria mesmo dito coisas negativas a respeito de seu olhar ou o teria descrito de forma bela e poética, comparando-o a seixos num rio? Como saber exatamente quais foram as suas palavras? Ninguém parece ter essa resposta, e, quando Askar pede que alguém lhe revele o significado preciso das declarações de Misra, ele parece saber que isso é impossível, encurralando o narrador de segunda pessoa, como ele o tentara encurralar anteriormente. Na verdade, esse narrador-protagonista assume, nesse interrogatório, o papel de réu e de advogado de defesa simultaneamente, rebatendo ele mesmo as alegações de seu acusador. As principais figuras de um verdadeiro julgamento tomam corpo nos primeiros capítulos do romance, mas ainda resta saber em que espaço ocorre essa audiência.

Tendo em mente que o protagonista encontra-se imóvel e encerrado sozinho numa câmara escura desde o primeiro momento da ação e que todos os demais eventos se dão em retrocesso, com essa cena inicial funcionando como uma espécie de marco zero narrativo, podemos afirmar que é em sua própria mente que se monta esse tribunal.

As vozes que apresentam seu caso, ora acusando-o, ora defendendo-o, são manifestações de sua própria consciência, que parece examinar sua responsabilidade em relação à mãe adotiva. Em realidade, essa interpretação, ainda que fosse possível apenas pelo que foi exposto até agora, é explicitada pelo autor implícito, essa mentalidade ficcional que rege a narração e orchestra, de um ponto de vista privilegiado, todas as demais vozes narrativas. Para que não paire a menor dúvida sobre ela, existe, por exemplo, num momento posterior da história, a menção de que Askar “began debating with the egos of which [he was] compounded” (p. 60).<sup>70</sup> Além disso, a derradeira e definitiva explicação aparece no último parágrafo do romance, através da fala do narrador de terceira pessoa, que esclarece tudo, sem deixar nenhuma lacuna para que o leitor a preencha:

And that was how it began – the story of (Misra/Misrat/Masarat and) Askar. First, he told it plainly and without embellishment, answering the police officer’s questions; then he told it to men in gowns, men resembling ravens with white skulls. And time grew on Askar’s face, as he told the story yet again, time grew like a tree, with more branches and far more falling leaves than the tree which is on the face of the moon. In the process, he became the defendant. He was, at one and the same time, the plaintiff and the juror. Finally, allowing for this different personae to act as judge, as audience and as witness, Askar told it to himself (p. 259).

De acordo com esse terceiro narrador, depois de ter sido preso pela suposta autoria do assassinato de sua mãe adotiva, crime esse que jamais se resolve para o leitor, Askar tem que responder aos interrogatórios da polícia e dos advogados do tribunal. Essa parte de sua trajetória como personagem, assim como o próprio ato do homicídio de Misra, está apagada da narrativa. Só o que temos são as consequências desses episódios: Askar é preso, acusado do crime, e, depois de repetir aos outros sua história, conta-a para si mesmo, tendo como resultado a trama que dá forma ao romance. Tudo o que acompanhamos, então, desde a primeira página, é apenas o exame mental dos eventos de sua vida causado por sua condição de réu, que, do lado externo, tem que

---

<sup>70</sup> Nesse momento, por exemplo, Askar se sente dividido porque não consegue decidir se irá abraçar e tocar em Misra, agora que a reencontrou depois de tantos anos, ou não: “[...] detaching itself from the other selves, there stood before you, substantial as a shadow, the self (in you) which did not at all approve of your talking with or touching Misra, lest you were lost in the intensity of her embrace. For a long time, your selves argued with one another, each offering counter arguments to the suggestions already submitted by others” (p. 60).



lidar com as argumentações da acusação e da defesa. Os mesmos processos se refletem em sua consciência quando ele se encontra só, encenando para si próprio as etapas de seu julgamento, com o narrador de segunda pessoa funcionando como um acusador, o de primeira como um réu ou advogado de defesa e o de terceira como o juiz ou o público que assiste ao julgamento.

Nesse sentido, é possível afirmar que o espaço restrito no qual ele começa a contar a sua história, através do narrador de segunda pessoa, não é um quarto ou cômodo de uma casa, mas a cela de uma prisão. Assim, ele parece estar no que Foucault (2010 [1967]) chama de heterotopia de desvio: aqueles lugares “em que são colocados indivíduos cujo comportamento é desviante em relação ao meio ou norma exigida”, como a cadeia, por exemplo (p. 3, tradução minha). Então, o único espaço realmente externo do romance é também um contralugar, um lugar que, como quer Foucault, contesta ou inverte os outros possíveis espaços reais – que não aparecem no romance ou que só aparecem na forma de memórias, ou seja, já transformados em espaços internos. A ideia de aprisionamento reforça ainda mais a sua imobilidade física, ao mesmo tempo em que permite que sua mente se liberte inclusive da conformação de um único eu e ganhe rédeas soltas para narrar sua história a partir de variados pontos de vista.

Tudo parece indicar que estamos diante, então, de um romance polifônico, termo criado por Bakhtin (2002 [1929]) para se referir à poética de Fiódor Dostoiévski. De acordo com Bakhtin,

[a] *multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências eqüipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo sua imiscibilidade* (p. 4, grifo do original).

Para que exista uma autêntica polifonia, é preciso que as diversas vozes que compõem o romance tenham um valor equivalente e que participem do diálogo umas com as outras em pé de igualdade, sem que haja controle ou relação de superioridade entre elas. Nesse caso, não deve haver domínio inclusive do autor, que tem que permitir que suas vozes narrativas ficcionais ajam e se pronunciem com independência. Não

basta, portanto, que sejam apresentados inúmeros personagens no decorrer da trama. Se o autor continuar exercendo sobre eles um rígido controle, examinando-os apenas à luz de sua própria consciência, a polifonia não se efetua. O que se faz necessário é que essas pessoas que falam no romance se configurem como consciências independentes a examinar suas interações com o mundo e sua própria perspectiva. Nesse seu auto-exame, elas também não devem se misturar umas às outras, mantendo, ao contrário, sua autonomia do princípio ao fim.

Bakhtin ainda ressalta que a simples presença da “autoconsciência já se basta por si mesma para decompor a unidade monológica do mundo artístico” (pp. 50-1). Um personagem munido de auto-reflexão é o bastante para danificar significativamente a estrutura unifocal da narrativa. Contudo, para que o rompimento da monofonia seja completo, a autoconsciência do personagem não pode se fundir com o autor e nem se tornar um veículo para sua voz. Tampouco pode haver um fechamento, uma solução ou definição do autor para o personagem, que precisa permanecer sempre aberto, inacabado. Segundo Bakhtin, o herói do romance polifônico dostoievskiano investiga “cada palavra dos outros sobre si mesmo, olha-se aparentemente em todos os espelhos das consciências dos outros” (p. 52), sem deixar, porém, que isso o defina e encerre. Assim, são importantes para a polifonia tanto o aspecto polêmico da interação entre as vozes, com a discussão de diversos pontos de vista, quanto a inconclusibilidade do herói.

Os três narradores de *Maps* parecem se estabelecer como vozes autônomas, envolvidas num diálogo polêmico, em que perspectivas divergentes são debatidas. A própria arquitetônica do romance, que faz com que ocorra uma intercalação de suas vozes narrativas, apresentando-as praticamente uma por capítulo, auxilia a instauração da polifonia, uma vez que não permite que tais vozes se imiscuem na tessitura da história. A autoconsciência está presente, mas de um modo diferenciado. Na verdade, todas as três vozes compõem a mesma consciência, que examina interpretações próprias e alheias a respeito dos eventos de sua vida. Ainda que cada voz ocupe uma posição diferente – réu, acusador, juiz ou audiência –, elas travam um diálogo entre iguais, em que todas têm a mesma chance de expor seus argumentos. A verdade a respeito do protagonista Askar também parece não ser atingida. Ele causou apenas problemas a sua mãe adotiva desde o nascimento ou representou algo positivo em sua vida? Foi o responsável direto pela morte dela ou está inocente das acusações? No caso de não ter

participação em sua morte, teria algum outro tipo de responsabilidade, talvez por tê-la abandonado à própria sorte? São as perguntas suscitadas nessas interações.

Dessa forma, até esse ponto, tudo parece colaborar para uma leitura polifônica do romance. Porém, quando pensamos nas maquinações do autor implícito e no quanto ele se esforçou para imprimir a interpretação dos diversos *eus* que discutem no interior de Askar, não permitindo que nenhuma dúvida restasse para o leitor, percebemos que tal controle compromete de certa forma a polifonia. O narrador de terceira pessoa, inclusive por ser o último a aparecer no romance, proferindo, portanto, a palavra final sobre os acontecimentos, e pela ilusão de neutralidade criada pelo emprego dessa voz narrativa, acaba sendo utilizado pelo autor implícito para veicular suas próprias ideias. Além disso, o próprio fato de Askar permanecer preso até o desfecho da história nos leva a crer que está autorizada a interpretação de algum tipo de responsabilidade sua, seja no matricídio ou no abandono da mãe. Mesmo que não tenha desferido o golpe que tirou a vida de Misra, Askar é pronunciado culpado, pelo menos essa parece ser a leitura aprovada e forjada pelo autor implícito. Resta saber se os sonhos do personagem corroboram ou não essa visão.

## CARTOGRAFIA ONÍRICA

### **Panorama geral**

Diante do grande número e complexidade dos sonhos presentes em *Maps*, talvez o melhor procedimento, nesse momento, seja redigir uma breve sinopse de seus conteúdos para possibilitar que o leitor deste trabalho tenha uma visão panorâmica dos seus principais temas:

Primeiro sonho<sup>71</sup>: Narrado na terceira pessoa, é o mais longo e complexo deles. Inicialmente, o sonhador, a princípio identificado apenas como *he*, aparece correndo, atravessando uma grande floresta até chegar a uma clareira atulhada de bonecas descartadas. Ali ele olha para o céu e vê Vênus, ao mesmo tempo em que, a sua frente, surge uma mulher que se parece com Misra, mas que se apresenta como Ummat. Ele também tenta se apresentar e pronuncia um “eu sou...” incompleto. Misra-Ummat o

---

<sup>71</sup> No romance, os sonhos não aparecem numerados. Decidi numerá-los de acordo com sua ordem de aparecimento na história como um artifício para facilitar a análise.

guia, então, por aquele mundo. Eles primeiro encontram uma série de pessoas com suas identidades tatuadas na pele: nomes, nacionalidades e também a razão pelo que se tornaram. Entre elas, está um homem que parece familiar a Askar (o personagem é, então, nomeado), carregando uma placa onde se lê “a martyr from the Ogaden” (p. 43). Misra desaparece do espaço do sonho e da memória de Askar. Ele se pergunta se aquele “‘I am...’ addressed to Misra was not, after all, incomplete? And he was Misra?” (p. 44). Percebe que Vênus também havia desaparecido e é dominado pela sensação de que um nome em sua boca não combina com o som que seus lábios querem pronunciar. Não é Vênus, ele logo entende, mas uma espécie, como a de uma aranha, tão vasta quanto a *dreamscape* que percorre. Senta-se ao lado da estrada. Uma fonte diante dele dá origem a um rio maravilhoso no qual peixes de todos os tamanhos e cores perseguem-se uns aos outros. Acima o céu se veste com as cores de um arco-íris sem igual. Uma voz o chama e ele ouve uma serpente se aproximando. A serpente que tem agora diante de si parece reconhecê-lo, ela assente com a cabeça enquanto sua língua bifurcada corta o ar. Então, todos os movimentos dentro e fora dele cessam, ele não sabe mais qual é a sua identidade, e a serpente também desaparece. Tem uma premonição de que a serpente vai retornar, e ela realmente retorna, portando a máscara de um homem cuja foto Askar já havia visto antes e que identificava como “Pai”. Lembra de alguém ter-lhe dito uma vez para não machucar as cobras, pois elas poderiam ser seus parentes de sangue. Uma voz o atrai novamente, dessa vez para um pasto verdejante. Lá ele avista dois cavalos pastando, um feio e um bonito. O cavalo bonito parece reconhecê-lo, pois se aproxima e permite que o monte. Montado no animal, ele percorre grandes espaços, atravessando rios e montanhas como se o cavalo fosse alado. De repente, o cavalo para, e um homem vestido em trajes rústicos de lã aparece diante deles. O homem pergunta a Askar se ele gostaria de receber uma mensagem. A primeira parte da mensagem se refere ao que o profeta teria dito sobre os homens, afirmando que eles estão adormecidos e só despertam quando morrem. A segunda parte é outra declaração: “[a]n eagle builds a nest with its own claws” (p. 48). Askar monta novamente no cavalo e o homem lhe diz: “[m]ay you be awoken in peace” (p. 48). E Askar acorda.

Segundo sonho: Narrado na segunda pessoa, também é relativamente extenso. Askar sonha que é muito velho e que troca seu corpo com o de uma jovem. Ele se pergunta por que a moça havia consentido na troca e é informado que ela estava desgostosa com o próprio corpo. E por que havia se interessado pelo corpo dele? “Yours is a maturer kind

of anima”, ela responde (p. 62). A mudança prossegue, mas ambos estão resistentes em dar a aprovação final para a troca das bocas e lábios. Não sabem que línguas cada um fala, em que continente nasceram, etc. Então, o espelho desaparece e, em seu lugar, aparecem inúmeras sombras que falam e riem. Uma delas lhe pergunta quem ele é. “I am in a foreign body”, ele responde (p. 63). O que isso significa? Significa que “I am in a foreign country” (p. 63). Askar localiza um homem velho sorrindo que lhe pergunta qual a causa de seu sofrimento. “My mother placed a curse on my head”, ele responde (p. 64). O homem adverte Askar para jamais merecer a maldição de uma mãe. Na distância, Askar visualiza um potro sem cavaleiro, mas selado. Ele respira aliviado porque sabe que Misra está de volta e que ela não havia colocado nenhuma maldição sobre sua cabeça ainda.

Terceiro sonho: Também narrado na segunda pessoa, é o único que Askar compartilha com mais alguém, seu tio Hilaal. Ele sonha que uma mulher está se afogando num rio lamacento. Aproxima-se de onde ela está e estende suas mãos como se estivesse oferecendo ajuda, mas seus dedos fecham-se num punho cerrado que a empurra cada vez mais para baixo até que ela morra. Acorda gritando. Tio Hilaal vai até o seu quarto. Ele lhe pergunta se reconheceu o rosto da mulher do sonho. Askar mente, dizendo que não. Hilaal ainda lhe pergunta como a voz da mulher soava. “She spoke as though there was water in her mouth”, ele responde (p. 67). Por fim, Hilaal quer saber se Askar se lembra de mais alguma coisa. Askar decide não contar mais nada e diz apenas que está com sede: “I’m thirsty as the earth. I could drink an oceanful of water” (p. 67). Hilaal lhe traz água e Askar se sente aliviado porque o assunto mudou do sonho para a sua sede.

Quarto sonho: Narrado na primeira pessoa, é um sonho tido ainda na infância. Logo depois de ser circuncidado, Askar vive numa terra de dor, onde se perde e toma posse de um “eu” diferente que não tem mais espaço para Misra. Ele ouve uma voz que diz “eu sou eu”. Não é um balbúcio de criança, mas a voz de um homem. Askar adormece sozinho. De repente, ele é um pássaro que voa, segurando o prepúcio de um menino depois da circuncisão. Askar sobrevoa o mundo do qual Misra havia feito parte e percebe que a mão dela havia sido separada do corpo e que a cabeça dela gritava: “Askar, what’s the meaning of all this?” (p. 97). Chove durante horas. Askar vê, na distância, uma figura alta como um obelisco. Ele caminha na direção dela. Molhado

depois de caminhar muito, ele chega até ela apenas para descobrir que não há estátua nenhuma, mas apenas os restos de um cadáver, despedaçado numa explosão. Ele recolhe as partes do corpo até chegar à cabeça. Grita, então, de desespero. Acorda dizendo muitas vezes “Who am I? Who am I? Where am I?” (p. 97). Misra não está ali, Askar está sozinho, sem ninguém para lhe dizer quem é.

Quinto sonho: Narrado na terceira pessoa, esse sonho parece sinalizar, na verdade, uma série de sonhos recorrentes na infância de Askar: “[w]hat distinguished this period’s dreams from any other, what set these dreams apart from the others, was the presence of a huge garden, lush with an enormous variety of tropical fruits” (p. 110). Askar comia as frutas e nadava no riacho de águas quentes. Havia, então, uma mulher no jardim. Uma noite ele sonha que a colhe como se ela fosse uma fruta. Ela o chama de “meu filho” e lhe fala da dor de ser separada dele – ela que o carregou por meses dentro dela. Na manhã seguinte, Askar acorda e encontra sangue por entre suas pernas. Ele procura Misra para obter uma resposta. “You’ve begun to menstruate”, ela responde (p. 110).

Sexto sonho: Narrado na terceira pessoa, também é um sonho da infância, já em plena guerra do Ogaden. Askar sonha que seu jardim perdera o viço, as árvores estavam secas e as frutas haviam caído ao chão e apodrecido. Numa extremidade do jardim, um incêndio abre caminho. Askar pode ouvir o seu estalido enquanto o fogo lambe tudo o que há por ali. Ele fica paralisado, congelado. As chamas param aos seus pés, sobem pelo seu corpo como uma cobra. O frio de seu corpo desaparece, ele sente que volta à vida. Olha em torno e percebe que não há mais fogo. Então, começa a chover, e a chuva o faz acordar porque as gotas caem pelo buraco no teto do quarto que ele divide com Misra, um buraco causado por uma bomba. Askar sai pela noite. Descobre que a montanha inimiga estava em chamas. Os etíopes haviam atado fogo às próprias casas para evitar que os somalis as tomassem intactas.

Sétimo sonho: Narrado na primeira pessoa, é o sonho do interlúdio. Askar sonha com dois cavalos, um negro e um branco, que estão num belo jardim selvagem e tropical. Uma menina surge por trás dos animais. Askar fica fascinado por ela, sem saber explicar o porquê. Pergunta o nome dela e o país de onde veio. Ela não tem nome, nem país, nem pais. Ele estende a mão, mas ela pede que ele não a toque. “Because I am standing in a skin I’ve borrowed”, ela diz (p. 136). Além disso, ela tomou emprestada a

língua que fala, que não é sua. Askar pergunta o que ela tem de seu. Apenas a própria sombra. Eles caminham até a margem do rio. Do outro lado, Askar pode ver todos os tipos de animais e pessoas vivendo em completa harmonia. A menina diz que ele lembra um outro garoto de Kallafo porque ambos nunca se importam de olhar para o interior das coisas, olham apenas para as superfícies, tratando-as como espelhos. Askar diz que está com sede. Ela pede que a siga. Encontra um crânio humano, lava-o no rio e usa-o como caneca. Askar bebe da água do crânio, e ela lhe parece doce. A menina pergunta qual o seu nome. “Askar Cali-Xamari”, ele responde (p. 137). A menina ordena que ele volte para a superfície novamente.

Oitavo sonho: Narrado na terceira pessoa, é um sonho que Askar se lembra de ter tido pouco antes de reencontrar Misra aos dezessete anos. No sonho, ele está dentro de uma mulher sem nome e está tentando dar à luz a si mesmo. Ejetado, ele nada numa piscina de sangue. Vai se movendo para cima, dentro de outra mulher, indo para o nordeste, para o oceano. Começa a gritar e chutar as costelas da mulher que o havia prendido dentro dela. Então, ouve a voz de uma outra mulher, chamando-o, dizendo: “Askar, wake up. Misra is here” (p. 191). É Salaado, avisando que Misra havia chegado.

Nono sonho: Narrado na segunda pessoa, num tom acusatório. Askar sonha com uma grande enchente, na qual ele flutua como um cadáver. Uma mulher que flutua a seu lado lhe pergunta o que faz ali. Ele responde que veio se sepultar na água. Profetiza que chuvas torrenciais sucessivas vão cair do céu e apagar da memória de todos os sonhos sonhados, acabando também com o presente, o passado e o futuro. Dá um nome ao rosto da mulher. O narrador pergunta a Askar se ele se lembra disso ou se escolheu se lembrar apenas das coisas boas, esquecendo as más. Askar está cercado pelas trevas e imerso no mar. Vez ou outra ele mergulha até o fundo, mas se cansa de nadar sozinho e se senta numa duna de areia à beira do mar. Ele vê um menino lavando um crânio humano. De onde está, Askar pode ler a letra M tatuada no crânio, e providencia as letras que faltam para completar o nome. O menino mergulha o crânio novamente, bebe da sua água e lhe explica: “This skull belonged to a man who raped his own daughter. He died in old age, a hated man, a man without friends, a man alienated from his own community. For years, he saw dreams in which he wore a young girl’s face. He died in a tempestuous flood” (p. 218). O narrador pergunta ainda uma vez se Askar se lembra disso e afirma: “Your memory, dare I say? is very selective!” (p. 218).

Décimo sonho: Narrado na primeira pessoa, funciona, de certa forma, como resposta ao sonho anterior. Askar sonha que está num salão, com milhares de outras pessoas, numa espécie de banquete, cujos pratos principais são fatias do céu, cobertas de estrelas parcialmente comidas. Askar procura Misra no salão, pensa tê-la visto, mas quando chega perto, percebe que está conversando apenas com o seu vestido. Caminha para fora do salão. Sente, então, várias gotas de água salgada sobre a testa. Pergunta-se se não está perto do mar. Caminha na direção de onde vem o cheiro do oceano. Passa por um milharal. Sente finalmente a areia sob as sandálias. E vê o mar diante de si. O mar o recebe como se fosse um útero. Ali ele encontra Misra. Ela está na parte rasa, cercada de peixes aos quais alimenta maternalmente com seu sangue menstrual. Askar não sabe como alguém pôde acusá-la de traição. Ela lhe diz que algumas pessoas de Kallafo vieram a sua enfermaria na noite anterior e a ameaçaram de morte. Askar diz que não ousariam fazer isso. Ela diz a Askar que não traiu, que é inocente, sendo ele a única pessoa a quem importa a ela dizer a verdade. Eles se abraçam. Askar diz, em resposta ao narrador anterior, que não se lembra de mais nada, não se lembra de nenhuma enchente.

Décimo primeiro sonho: Narrado na terceira pessoa, é o último sonho do romance. Askar sonha que está num jardim pleno de vegetação. Ele reconhece a árvore que foi plantada no dia de seu nascimento e se lembra de quem a plantou, Misra. Sua língua está cheia de sangue, o que torna seu paladar tão amargo quanto a culpa. Então, a cena muda. Ele está no centro do jardim dando nomes às árvores. Não há nenhuma lembrança de Misra. Nenhum gosto de sangue ou culpa. Está feliz. Um abutre e uma cadela o distraem. A brincadeira consiste num pedaço de carne sendo atirado de uma certa altura. O abutre e a cadela partem do mesmo ponto, ele voando, ela correndo, para ver quem agarra a carne primeiro. Então, Askar vê Misra sentada majestosamente num trono. Ela está feliz em vê-lo, e eles se abraçam. “She was the ruler of this land of games, of maps telling one’s past and future, of vultures fighting a duel against dogs” (p. 249). Surge uma menina que diz a Askar: “now I am dead and you are alive and that’s all I hope to be able to do – knock on your doors of sleep, enter into bed and be with you until your eyes open and the door of sleep is shut” (p. 250). Misra se pergunta em quem permanecerá a memória dela: naqueles que a mataram ou em Askar? Askar é acordado por Hilaal batendo na porta.



Encerrada essa visão geral, passarei agora a examinar a constituição do terreno onírico, empreendendo um primeiro reconhecimento de seus contornos.

### **Paisagem onírica e território**

A primeira coisa que chama a atenção na construção do espaço onírico nas narrativas que resumi acima é a sua identificação como *dreamscape* ou paisagem onírica. Segundo o *Dicionário Houaiss*, paisagem vem do francês *paysage* e significa “extensão de território que o olhar alcança num lance; vista, panorama” ou “conjunto de componentes naturais ou não de um espaço externo que pode ser apreendido pelo olhar”.<sup>72</sup> Nesses sentidos, é ressaltada a relação entre paisagem e visão. Paisagem corresponderia, então, a uma certa extensão percebida pelo olhar. Outra ligação que parece enfatizada é aquela entre paisagem e espaço externo, aberto, diferente de espaço fechado ou interno. Contudo, Osíris Borges Filho (2007) nos recorda que a palavra inglesa *landscape* se origina do alemão *landschaft*. Apoiando-se em Werther Holzer, Borges Filho afirma que esse termo, na sua origem alemã, especificava uma associação entre a natureza (as formas físicas de um dado lugar) e o homem (os seus fatores culturais). Esse último significado, como ainda nos lembra Borges Filho, assemelha-se à definição dada pelo geógrafo brasileiro Milton Santos (2006 [2002]) em oposição a espaço:

[p]aisagem e espaço não são sinônimos. A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima. A palavra paisagem é freqüentemente utilizada em vez da expressão configuração territorial. Esta é o conjunto de elementos naturais e artificiais que fisicamente caracterizam uma área. A rigor, a paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão. Assim, quando se fala em paisagem, há, também, referência à configuração territorial e, em muitos idiomas, o uso das duas expressões é indiferente (p. 66-7).

---

<sup>72</sup> Consultado em (<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=paisagem&styp=k>). Último acesso em 12 de julho de 2010.

Para Santos, portanto, a paisagem se refere às formas de uma determinada organização espacial sem a vida que as anima. Ele declara mesmo que ela é transtemporal, pois une elementos do passado e do presente, formando uma construção transversal. Já o espaço seria uma construção horizontal, dada somente no presente, reunindo as formas espaciais juntamente com os valores e usos que aquela sociedade confere a elas num tempo específico. Santos também se preocupa em diferenciar paisagem de configuração territorial, afirmando que a primeira seria apenas a parte da segunda passível de ser abrangida pelo olhar. No entanto, não deixa de mencionar que, no uso comum de muitas línguas, essa distinção não se mantém, podendo ser uma usada pela outra.

Borges Filho, por sua vez, vai oferecer ainda uma terceira acepção de paisagem que talvez a aproxime mais da literatura e particularmente do sentido explorado neste estudo. Ele vai ressaltar a sua associação com uma concepção de belo, com uma experiência estética ou artística. Dessa forma, ele conclui que

[...] ao conceito de paisagem associam-se três idéias. A idéia de ‘extensão espacial abarcada pela visão’, portanto uma idéia de forma simplesmente. Em outro nível de análise, à idéia de forma associa-se a de relação, ou seja, a vivência do homem nesse espaço. Assim paisagem é o resultado da forma mais os valores que são atribuídos a essa forma. Finalmente, há uma questão estética envolvida no olhar uma extensão do espaço. Tem-se aí, conseqüentemente, a idéia da beleza, da fruição artística (p. 27).

Num romance em que praticamente não há descrições de paisagens, de espaços externos extensos, é possível o questionamento a respeito das razões envolvidas na denominação do espaço do sonho como uma paisagem, uma paisagem onírica.<sup>73</sup> A meu ver, articula-se uma oposição entre esses espaços amplos vivenciados pelo personagem em seus sonhos e aquele espaço restrito, diminuto, no qual começa a relembrar o passado e narrar sua história. Ainda que seja descrita com mais índices visuais do que o restante do romance, a paisagem onírica ainda assim é esquemática, despojada de

---

<sup>73</sup> Uma exceção à ausência de paisagens externas no romance é talvez a vista de Mogadíscio (Xamar, na língua somali) que Askar tem, no final do interlúdio, ao se aproximar da cidade: “I resurfaced from the depths of my sleep and woke to shouts of joy announcing that we were in Xamar, ‘the pearl of the Indian Ocean’. I rubbed the sleep from my eyes and saw, down in the valley, the froth of the sea hug the blue of the sky: magnificent colours, I thought, watching the blue of heavens and the white of the clouds embrace the blue of the ocean and the white of its foam” (p. 138). Porém, como toda a narração do romance se faz em retrocesso, essa é também apenas uma memória.

detalhes descritivos. Parece obedecer àquela regra proposta por Pierrot, a de que os cenários oníricos são frequentemente estilizados, sem luxo, atendendo-se somente ao estritamente necessário. Nesse sentido, a floresta é apenas grande, o rio, maravilhoso, com peixes de vários tamanhos e cores, sem nada mais para caracterizá-lo. Talvez o céu escape um pouco a isso, sendo descrito com mais vagar:

And he discovered, looking up, that the sky above him was wearing the seven heavenly garments, whose colours matched that of a rainbow he had never seen before – one was ruby; one was silvery pearls; one gold; another white silver; one of orange hyacinth; and lastly, one of shining brightness, the likes of which no human, other than a mystic or prophet, had ever perceived (p. 45).

Mas é só isso, um breve lampejo do céu presente no primeiro sonho, sem que isso se repita novamente com o mesmo cuidado. Além disso, o céu é visto apenas através das cores de um arco-íris nunca antes contemplado, tons que lembram mais coisas, como o rubi, a pérola, a prata e o ouro, do que matizes propriamente. O jardim também é ora “green with paradisiacal tropicality” (p. 110), ora “emptied of its greenness – the trees had been disrobed, the branches had gone dry, the leaves had begun to become wiltingly lifeless” (p. 120). E o oceano é apenas um cheiro que “grew less pungent the nearer I got to it” (p. 225). Nessas breves descrições, mais importante do que o caráter visual parece ser o fator cognitivo. Parecem ser descrições feitas de memória e não de observação, que aproximam uma determinada aparência de outros objetos do mundo sensível, ou que se baseiam num conhecimento prévio (o jardim do paraíso era tropical, verdejante; o contrário de um jardim verdejante é um jardim ressequido; o mar tem um cheiro característico, etc). Dessa forma, a paisagem onírica em *Maps* é menos visual e mais cognitiva.

O que resta saber é se ela seria ainda bela, aproveitando a terceira significação do vocábulo paisagem. Quando uso o adjetivo “bela” aqui, quero dizer algo passível de ser contemplado numa fruição estética. O que faz dessa paisagem onírica um elemento digno de ser contemplado? Acredito que Farah tinha em mente essa ideia de contemplação, do contrário, não haveria nomeado o mundo dos sonhos de paisagem onírica. Talvez o que a torne bela, nesse sentido, seja a estranheza, a reunião de objetos, cenários e personagens insólitos em relação à vida de vigília de Askar. Ou talvez seja bela ainda porque o que a constitui não depende da visão para ser descrito, existindo

apenas como essência. O que parece ser mostrado, nessa paisagem onírica, é somente a natureza essencial de seus componentes. E isso pode ser um reflexo da concepção islâmica de *Alam al-mithal*, o mundo de imagens primordiais vislumbradas nos sonhos, assinalando desde já uma perspectiva cultural do fenômeno onírico.

De qualquer forma, muito mais do que qualquer visualidade, o que vai realmente caracterizar as paisagens oníricas de *Maps* é a extensão. São terrenos amplos que o eu onírico pode percorrer e de fato percorre, deslocando-se de uma maneira ou de outra. Assim, ele corre por uma floresta, é guiado por Misra-Ummat, monta num cavalo quase alado e cobre com ele grandes distâncias, voa como um pássaro, nada em riachos, numa piscina de sangue e no mar, movimenta-se dentro do corpo de uma mulher, flutua nas águas de uma enchente, atravessa um milharal para chegar ao oceano. É muito mais do que pode realmente fazer, encerrado na cela de prisão em que está. Os sonhos funcionam, portanto, como uma espécie de contraponto para a imobilidade da vida de vigília. Eles substituem aquela inatividade inclusive com uma ênfase no movimento. O espaço real, confinado, restrito, é substituído pela extensa paisagem onírica, o que parece inverter, de alguma forma, aquela dicotomia tradicional entre espaço externo, aberto, e espaço interno, fechado.

Outra oposição marcante, nesse romance, é a que parece existir entre paisagem onírica e território. Queremos nos ater agora ao sentido de território como uma área de terra sob jurisdição.<sup>74</sup> Para Borges Filho,

[...] desde o início da Geografia, o conceito de território está intimamente associado ao conceito de poder. Território é o espaço dominado por algum tipo de poder, é o espaço enfocado do ponto de vista político ou da relação de dominação-apropriação (p. 28).

Para um somali, a ideia de território parece ser fundamental porque, em muitos casos, os somalis vivem em áreas controladas politicamente por outros povos. Durante a colonização da África, havia cinco territórios somalis, dominados por diferentes potências europeias: a Somália Italiana e a Somalilândia Britânica, que, reunidas após a independência, deram origem à atual República da Somália, a Somalilândia Francesa, hoje pertencente ao Djibuti, o Ogaden, submetido a italianos e britânicos e hoje sob o

---

<sup>74</sup> Conforme consultado em (<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=territ%F3rio&styp=k&x=4&y=4>). Último acesso em 13 de julho de 2010.

controle etíope, e a região norte do Quênia, colonizada pelos britânicos e hoje integrando esse país. Esses territórios foram representados pela estrela única de cinco pontas ao centro da bandeira somali, adotada um pouco antes da independência para simbolizar a união de todos eles. Contudo, como a unificação não ocorreu, essa bandeira hoje representa a República da Somália. A dor pela não unificação aparece simbolicamente em três momentos durante os sonhos de Askar, nos quais a bandeira também é mencionada.

O primeiro deles se dá ainda no sonho inicial, quando, juntamente com as outras pessoas com identidades tatuadas, Askar vê um homem que traz inscrita no peito a bandeira somali. No entanto, três das cinco pontas da estrela estão apagadas, numa clara alusão à perda dos outros territórios na independência. O segundo momento acontece durante o sonho do interlúdio, quando, ao explicar a razão de seu sobrenome para a menina que tem diante de si, Askar afirma que:

“My father lived there [Xamar] in the forties when all of the Somali-speaking territories were united under one colonial flag, all but one, Djebouti,” I said, hesitating whether to show off my knowledge about the background history to the period, mentioning Ernest Bevin’s name and dropping a few others including my source, Armadio. But no. I continued, “When he returned to the Ogaden, married to a woman from the thereabouts, they added the Xamar bit to his name in order to distinguish him from all other Calis.” (p. 137).

Presente nessa fala parece estar uma certa nostalgia do período colonial, não de todo ele, mas do momento em que, depois da Segunda Guerra Mundial, os territórios somalis ficaram somente sob controle britânico, com a exceção da Somalilândia Francesa. Os britânicos sinalizaram com a possibilidade da unificação, que, no entanto, não se efetivou. A menção a Ernest Bevin, secretário de assuntos estrangeiros da Grã-Bretanha do pós-guerra, indica justamente isso, pois Bevin tencionava formar a Grande Somália, unindo a Somália Italiana, a Somalilândia Britânica e o Ogaden. No romance, Bevin é um herói para Armadio, o marido doente de Karin, e posteriormente para Askar, que herda dele um pôster desse estadista.

O terceiro momento é um pouco mais sutil e se encontra no décimo sonho:

I was eating, with great relish, a slice of the sky and it was most delicious. It was blue – as steaks are brown when well done –

and it lay in great heaps in front of me, with a star crowning it as though it were some sort of icing, a star already partly eaten. I was unhappy that I couldn't determine how many points the star had had in the first place and how many it had now (p. 224).

Novamente existe aqui a referência à bandeira somali, cuja cor de fundo é um azul celeste. Ao comer uma fatia do céu, encimada por uma estrela, Askar está ingerindo, na verdade, um pedaço do estandarte nacional. Nesse instante, a dissolução parece ainda maior, pois o personagem não tem ideia de quantas pontas a estrela tinha nem de quantas tem agora. Sendo o penúltimo sonho do romance, isso pode sinalizar a sua perda de esperança na reunião do Ogaden ao restante da República da Somália. Quando criança, Askar desenhava incessantemente um mapa da Somália que incluísse o território em que havia nascido. Mas, conforme cresce, seu sonho se vê minado por uma série de fatores. Em primeiro lugar, está a perda definitiva do Ogaden para a Etiópia. Em segundo, a sua própria indecisão sem saber se ingressa no movimento guerrilheiro para a libertação de sua terra natal ou se frequenta a universidade em Mogadíscio. Em terceiro, finalmente, o fato de se sentir dividido, ainda que conscientemente não pareça perceber, entre a lealdade à mulher que o criou (acusada de trair os somalis) e a mãe-pátria (que, de fato, como ele sempre imaginou, nunca existiu). Essa conjunção de fatores enfraquece sua crença numa soberania nacional somali, incluindo todos os seus territórios.

E talvez esteja justamente aí a importância da experiência onírica em *Maps*. Vivenciando o mundo dos sonhos como uma paisagem passível de ser percorrida, onde é livre para se movimentar de várias formas, Askar parece se libertar das restrições envolvidas na condição de viver dentro de um território, subjugado política e militarmente por outros. Se, do lado externo, no mundo da vida de vigília, só há divisão e opressão, no espaço psíquico, onírico, os terrenos são amplos, desbloqueados de barreiras, fronteiras ou limites administrativos. Nos sonhos, ele vive numa nação livre, onde se desloca como bem o desejar. Essa conexão entre a entidade nacional e o mundo onírico é sustentada, por exemplo, pela fala do homem que acompanha Askar em sua viagem do Ogaden a Mogadíscio, quando ele diz que “we are the dream of a nation” (p. 129). A Somália, como quer Askar e como deseja a maioria dos somalis, é apenas um sonho, uma configuração que não existe no mundo dito real. No mundo dos sonhos, ela também não surge exatamente como o protagonista queria; o que acontece é que ele vivencia um espaço, uma realidade que vai muito além de qualquer delimitação. Para

esmiuçar melhor a constituição da paisagem onírica de *Maps*, irei analisar agora os pequenos mundos que estão contidos dentro dela.

### **A floresta, o jardim e o mar**

A extensa paisagem onírica, nesse romance de Farah, é formada por várias organizações espaciais menores ou micro-espacos, dos quais escolhi investigar a floresta, o rio, o jardim e o mar.

Na sequência inicial do primeiro sonho, o personagem aparece correndo, fugindo, sem saber exatamente do quê, até atravessar quase três quartos de uma grande floresta. Ainda que seja uma breve menção, a constituição do primeiro espaço onírico como uma floresta não deve ter sua importância subestimada. Na verdade, a floresta é uma configuração espacial relacionada a uma imagem arquetípica da África, algo que nem sempre correspondeu à realidade, uma vez que a geografia do continente sempre foi bastante diferenciada, abarcando, além das zonas florestais, regiões desérticas ou montanhosas e savanas. Mas a floresta, como o espaço africano por excelência, parece ter dominado a imaginação ocidental, sobretudo aquela dos primeiros europeus que tentaram dominar ou explorar a África. Impossível não recordar, por exemplo, o momento em que Marlow vê a costa africana pela primeira vez em *Heart of darkness*:

I watched the coast. Watching a coast as it slips by the ship is like thinking about an enigma. There it is before you – smiling, frowning, inviting, grand, mean, insipid, or savage, and always mute with an air of whispering, Come and find out. This one was almost featureless, as if still in the making, with an aspect of monotonous grimness. The edge of a colossal jungle, so dark-green as to be almost black, fringed with white surf, ran straight, like a ruled line, far, far away along a blue sea whose glitter was blurred by a creeping mist (CONRAD, 1994 [1902]).

Descrita apenas como uma imensidão verde, tão densa a ponto de ser quase negra, a floresta africana foi vista como um símbolo de selvageria, de ausência de civilização, de irracionalidade. Os mesmos conceitos conectados a ela foram usados pelos colonialistas para classificar os homens africanos, como se entre a floresta e o homem que vivia nela não houvesse diferença. Ao escrever sua obra *Things fall apart*, que funciona como uma espécie de resposta ao romance de Conrad, justamente por

mostrar a colonização do ponto de vista dos africanos, Achebe separa os seres humanos da mata colossal e estabelece um outro cronotopo para sua história, a configuração da aldeia. Nesse sentido, os homens não viviam imiscuídos na floresta, mas se organizavam num espaço diferente dela em que realizavam suas atividades cotidianas. Achebe também faz uma escolha pela racionalidade, ressaltando o arranjo lógico das estruturas sociais da coletividade que deseja retratar, os igbos. Mas existe a menção a uma floresta também em seu romance, a *Evil Forest*, onde eram enterrados os corpos das vítimas de doenças contagiosas e os fetiches dos poderosos feiticeiros. Era, portanto, uma floresta “alive with sinister forces and powers of darkness” (ACHEBE, 1994 [1959], p. 148). Novamente a floresta funciona como um índice de irracionalidade.

Em *Maps*, esse romance africano contemporâneo cuja história se passa na árida Somália, o espaço da floresta não faz parte da vida de vigília do personagem, mas vai aparecer em seu sonho. Não podemos nos esquecer que o sonhador atravessa tal espaço em fuga, com medo, aterrorizado. Parece haver, então, uma relação de homologia entre a floresta, como lócus da irracionalidade e do sinistro, e o interior do protagonista do sonho. A chave para o entendimento desse medo pode estar no desenrolar do sonho, no que vem em seguida. Após passar pela floresta, Askar desemboca numa clareira repleta de bonecas descartadas. Surge um elemento insólito, solicitando de nós um esforço interpretativo. O que podem significar essas bonecas? O que fazem no coração dessa floresta? Uma possibilidade é pensar nas bonecas como objetos que imitam o corpo humano. Justamente por essa imitação, é que o conjunto delas, amontoadas e descartadas, suscita a imagem de cadáveres de pessoas empilhados.

Essa leitura parece autorizada pelo que acontece na sequência, pois Askar, guiado por Misra-Ummat, vai parar num lugar em que as pessoas estão mortas, com as identidades e “the reason why they had become who they were *when living*” gravadas em suas peles (p. 43, grifo meu). Apenas a morte encerra todas as potencialidades da identidade, apenas ela fixa e transforma em letra morta aquilo que, numa pessoa viva, é sentido como um movimento constante, justamente o processo de identificação. O homem carregando a placa de mártir do Ogaden, que parece tão familiar a Askar, pode ser uma imagem de seu suposto pai (o marido de Arla, sua mãe biológica), morto antes de ele nascer.<sup>75</sup> Nesse caso, o cenário do sonho é nada mais, nada menos do que o

---

<sup>75</sup> Há duas possibilidades apresentadas no romance para a época em que o suposto pai de Askar morreu. Na primeira, sua morte teria ocorrido bem antes do nascimento do menino: “She also whispered in your ears things about your father, who had died a few months before your birth, in mysterious circumstances,



mundo dos mortos. Não é incomum na literatura africana a jornada dos personagens até o outro mundo. Basta mencionarmos o fantástico livro de Tutuola, *The palm-wine drinkard*, em que o protagonista vai até a Cidade dos Mortos em busca do homem que preparava seu vinho de palma. Contudo, em *Maps*, é no sonho que Askar empreende tal viagem, o que aumenta o escopo da configuração territorial onírica. Não se trata apenas de uma simples extensão mensurável em metros ou quilômetros. O que temos agora é uma travessia entre mundos de natureza diferente. Entrando no sonho, o herói adentra também o domínio dos mortos. A floresta que aparecia antes funciona, então, como uma entrada para o mundo dos mortos, exatamente como crêem muitos grupos africanos.

Da floresta, passamos ao rio. Ainda que não exista, nas partes iniciais do primeiro sonho, menção a rio algum, Askar e sua guia parecem estar visitando aquela região assombrosa em que os mortos aguardam para fazer a travessia para o outro mundo, a outra margem. Essa parte do sonho nos lembra o Canto VI da *Eneida*, em que Enéias, conduzido pela sacerdotisa de Cumas, desce até o submundo e atravessa o Estige, um dos rios dos infernos, a bordo do barco de Caronte para encontrar do outro lado pessoas que já haviam morrido. Askar também é levado por uma figura feminina ao mundo dos mortos e só o que percebe deles são suas identidades fixadas, imutáveis. Talvez seja esse o seu primeiro ensinamento. Para alguém tão obcecado com a delimitação da própria identidade nacional e de gênero, não deve ter sido fácil perceber que apenas nos mortos essas coisas são assim tão determinadas. Essa é a lição que ele precisa aprender, nessa sua narrativa, e o sonho se constitui num veículo ideal para demonstrar isso para o personagem e, principalmente, para o leitor. Esse sonho inicial também tem a função de introduzir o tema da morte, tão fundamental no desenrolar do romance, ainda no começo da história, muito antes que se possa adivinhar o destino derradeiro de Misra.

Mas o rio aparece de fato em outros momentos. Ainda no primeiro sonho, ele surge como o rio em cujas margens Askar se senta para meditar a respeito da natureza

---

in a prison, for his ideals” (p. 7). Na segunda, o intervalo entre os dois acontecimentos é mais reduzido: “The hour of my birth, the zodiac’s reading, the place of birth, the position of the stars, my mother’s death after she had given birth to me, my father’s dying a day before I was born – do each of these contribute, in small ways, towards turning the act of my birth into a unique event?” (p. 24). Desse pai, Askar conheceu apenas uma foto: “Your father existed for you in a photograph of him you saw, in which he stands behind an army tank, green as the backdrop in the picture, and you were told that he had “liberated” the tank, while fighting for the Western Somali Liberation Movement, of which he remained an active member until his last second, brave as the stories narrated about him” (p. 9). Essa divergência de relatos a respeito da morte do pai de Askar certamente se relaciona com a multiplicidade de vozes narrativas e também com a incerteza em relação à paternidade do protagonista, que pode ser filho do marido de Arla ou de Qorrax.

humana e como uma fonte, que, bem na frente dele, dá origem “to an aqueous marvel of a stream in which fishes of all sizes and descriptions chased one another without any sense of inhibition or forbearance” (p. 45). Uma outra imagem idílica pode ser encontrada nas experiências oníricas resumidas pelo quinto sonho, nas quais Askar encontrava um jardim e “swam in the cool stream whose water was warm and whose bed was grown with weeds which were nice to touch and feel and pull and tickle one’s face with” (p. 110). Por fim, a imagem desse rio paradisíaco irrompe mais uma vez, agora no sonho do interlúdio, quando, ao seguir a estranha menina que tem apenas uma sombra, Askar descreve o seguinte lugar:

Then she walked away, in silence, from the horses. She stood by the bank of a river, a bank cowslipped with fresh excrement. From this I gathered that we were in spring – a season of rebirth, a period of renewal. The flowers were in bloom, the grass moist with tropical rain and the sky was overcast, threatening to pour with rainy vengeance. On the other side of the bank, I could see all sorts of animals and even a child or two and these were living together in total harmony. I couldn’t, for the life of me, see how a lion could rub manes with horses without being tempted to tear them savagely apart with his teeth; could not imagine how a group of elderly men were in attentive reverence, listening to a speech being delivered by a young boy of eight; couldn’t remember ever seeing (either before or after) how the men of the community paid respectful gallantry to the women upon whose demands and orders they waited. I was visibly delighted (p. 136).

Aqui o rio parece dividir duas realidades. Na margem onde Askar se encontra com sua companheira, é primavera, a estação do renascimento. Os bancos do rio estão escorregadios com o excremento das vacas, outro índice de vida. Askar e a menina parecem estar do lado dos vivos, e talvez haja mesmo o vislumbre de que uma nova vida se inicia para ele, pois está, nesse momento, bem na travessia, a meio caminho entre o Ogaden e Mogadíscio. Do outro lado do rio, na outra margem, a paisagem é diferente. Num relato de tom quase bíblico, Askar localiza ali predadores e presas que convivem amistosamente, crianças sendo ouvidas por homens mais velhos (assim como Cristo menino foi ouvido pelos sacerdotes do templo no *Novo testamento*) e mulheres sendo respeitadas e obedecidas por homens. Parece ser novamente mais um indício do outro mundo, onde tudo é possível, mas dessa vez ele é retratado como um reino de

harmonia, paz e igualdade. Não há identidades fixas, diferenciando, separando as pessoas. O rio, nesse caso, apresenta-se como um divisor entre mundos.

O rio onírico de Askar tem ainda conotações negativas, por exemplo, quando o protagonista se esforça para afogar a mulher no rio lamacento ou mesmo quando flutua nas águas apocalípticas da enchente. Porém, pretendo discutir esses aspectos ao examinar o mar mais adiante. Por ora, passarei a investigar a constituição dos jardins presentes em alguns dos sonhos de Askar. Na primeira vez que aparecem, eles também assumem as características do paraíso:

Yes, what made the experience unique was that the garden was green with paradisiacal tropicality, it was calm with heavenly quietness. And in the Edenic certitude he found himself in, he discovered he was confident, happy to be where he was, happy to be who he was. There was – almost within reach, wearing a smile, motherly – there was a woman. The woman grew on him. One night, dreaming, he “picked” her like a fruit and studied her; she, who was small as a fruit, lay under his intense stare (p. 110).

Nesse sentido, parecem representar o centro do bem-estar psíquico, do equilíbrio mental e emocional. A referência ao Éden bíblico é explícita tanto pela expressão “certeza Edênica”, como pelo simples fato de Askar colher a mulher como fruta. Ele parece estar obviamente num momento anterior à expulsão do paraíso, ainda marcado pela bem-aventurança. Porém, a queda já aparece sinalizada, uma vez que já colheu a mulher-fruto. Esse sonho ocorre depois da circuncisão e antes de sua viagem para Mogadíscio, portanto, num momento de trégua entre duas grandes crises. Na sequência, ainda antes da mudança de cidade, mas já em plena guerra do Ogaden, Askar sonha com um outro jardim, dessa vez ressequido, prestes a ser devastado por um incêndio. O fogo, contudo, parece ter um efeito benéfico para Askar porque faz com que seu corpo, que antes lhe parecia congelado, volte à vida. Quando acorda, ele se sente feliz porque descobre um segundo incêndio, dessa vez do lado externo, provocado pela fuga dos etíopes, que haviam atado fogo às próprias casas para não deixá-las aos somalis.<sup>76</sup> E o jardim interno volta a ser verdejante no sonho seguinte, já no interlúdio, o que indica a possibilidade de um novo começo para Askar a partir dali.

---

<sup>76</sup> Esse episódio marca a vitória dos somalis e a sua reconquista do Ogaden, cujo controle eles conseguem manter por um determinado tempo, perdendo-o posteriormente e de forma definitiva para os etíopes.

Nesse procedimento de retratar alguns espaços oníricos como jardins, podemos perceber a identificação de Farah com a teoria junguiana dos sonhos. Para Jung (2001 [1939]), os grandes sonhos ou de individuação apresentam um simbolismo baseado na circunferência. Essa circunferência, segundo ele, deve ser entendida como o centro da totalidade psíquica, o que chama, por sua vez, de *self*.<sup>77</sup> De acordo com a sua visão, os sonhos de individuação mostram imagens que representam o processo de centralização da personalidade, ou seja, a produção de um novo centro para ela. O jardim é frequentemente uma dessas imagens circulares que aparecem nos sonhos de individuação. E, nesses três sonhos sucessivos, Farah parece estar mostrando exatamente isso: como a personalidade de Askar se preparava para tomar uma nova forma, com a mudança para Mogadíscio.

Mas, como acredito que os símbolos oníricos nunca se fecham, tendo sempre outros significados possíveis, talvez não seja demais recordar a importância que os jardins têm para a cultura islâmica. É Foucault (2010 [1967]) quem lembra que

[...] no Oriente, o jardim, uma impressionante criação que conta agora mil anos, tinha muitos significados profundos e aparentemente sobrepostos. O jardim tradicional dos persas era um lugar sagrado que deveria reunir dentro de seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo, com um espaço ainda mais sagrado do que os outros que era como um umbigo, o umbigo do mundo em seu centro (a bacia e a fonte de água ficavam aí); e toda a vegetação do jardim deveria se encontrar nesse espaço, nessa espécie de microcosmo. Quanto aos tapetes, eles eram originalmente reproduções de jardins (o jardim é um tapete sobre o qual o mundo todo vem a desempenhar sua perfeição simbólica, e o tapete é uma espécie de jardim que se move pelo espaço). O jardim é a menor parcela do mundo e, então, é a totalidade do mundo (pp. 3-4).<sup>78</sup>

Portanto, para Foucault, o jardim também é uma heterotopia porque contém e representa os outros espaços reais entendidos por essa cultura. Para ele, o jardim tem sido “uma espécie de heterotopia feliz, universalizante desde o início da antiguidade” (p. 4). Dessa forma, a ideia de totalidade também está presente nessa concepção oriental do jardim. Contudo, dessa vez, a totalidade não se refere ao mundo interno, psíquico,

---

<sup>77</sup> Jung faz uma distinção entre *self* e ego: “O *self* não é apenas o centro, mas também toda a circunferência que abraça tanto o consciente quanto o inconsciente; é o centro dessa totalidade, assim como o ego é o centro da consciência” (p. 113, tradução minha).

<sup>78</sup> A partir de agora, todos os trechos de Foucault (2010 [1967]) têm tradução minha.

mas ao mundo externo, real. Utilizando os jardins nos sonhos ficcionais de seus personagens, Farah parece estar reunindo visões diferentes e criando mais uma vez uma intersecção entre o dentro e o fora, o pessoal e o coletivo, o psíquico e o político.

Pode parecer estranho considerar o mar como um micro-espaco, tamanha a sua extensão no mundo real, mas, dentro dos sonhos de Askar, esse é mais um dos espacos de experiência simbólica. Em três das suas narrativas oníricas, a menção ao mar é clara. No oitavo sonho, depois de ser ejetado de uma mulher, ele se move dentro de outra, indo para o nordeste, para a direção do oceano. O mesmo acontece no sonho seguinte, aquele da enchente, em que Askar flutua nessas águas que vão trazer a destruição de tudo, encaminhando-se para o mar. Por fim, no décimo sonho, depois de tentar localizar Misra no salão em que todos comem pedaços do céu, encontrando apenas o seu vestido, ele passa por um campo de milho até chegar à praia:

My mind was bent on reaching the ocean whose smell grew less pungent the nearer I got to it. Finally, I could sense the grains of sand in my sandals. Although I couldn't tell why I couldn't smell the ocean in the blowing breeze.

And there *it* was, my feet in it, my cupped hands bringing its salty water so I might take a sip of it, taste it, feel at home in it. There it was for me to swim in and be received by it – large as a womb, warm as life, comforting as a friend.

And there *she* was too – Misra, I mean. She stood in the shallows and fishes came to her, playful fishes, going between her legs, the curve of her elbow; small and big fishes, and on occasion even a shark, timid as a lamb. She didn't see me. She was busy feeding the fishes with her blood, the flow of her period. She was busy tending to the sickly among the fishes, feeding them with motherly care (pp. 225-6).

Não vou me ater aqui às significações do mar como representação da origem da vida, da grande mãe ou mesmo do inconsciente porque isso já aparece evidenciado no relato do próprio narrador-protagonista quando o compara a um útero. O que me interessa mais nesse momento é o fato de ele ter encontrado ali Misra, pela primeira vez desde o sonho inicial plenamente identificada e inteira. Ela alimenta os peixinhos com seu sangue menstrual. As implicações simbólicas da água e do sangue serão exploradas mais adiante. Agora pretendo estabelecer relações entre esse sonho e a trajetória de Misra enquanto personagem do romance. Pouco antes de Askar ter esse sonho, sua mãe adotiva, já em Mogadíscio, havia sido internada num hospital da cidade para a remoção

de um seio canceroso. Depois que tem esse sonho, ele fica sabendo que ela desaparecera, tendo sido levada da enfermaria. Cerca de seis dias depois, seu corpo é encontrado no mar, mutilado, sem o coração e com as marcas da mastectomia.

Mais importante agora do que identificar o sonho como prolepse ou como premonição do futuro, é entender o mar como mais um espaço que simboliza o outro mundo, o mundo dos mortos, no qual Misra, tal qual uma soberana, é respeitada até por tubarões.<sup>79</sup> Na verdade, sempre pareceu existir uma identificação entre Misra e os tubarões. Depois de ambas voltarem do médico que suspeita que Misra tem câncer, Salaado quer agradá-la e lhe pergunta o que ela gostaria de ver em Mogadíscio. É Askar quem responde, dizendo que Misra sempre teve paixão de ver o mar. Ele também lhe questiona se há algo particular no mar que ela gostaria de ver. “I would very much like to see a shark”, é a resposta (p. 200). Isso faz Salaado se lembrar de uma história:

After a long pause, Salaado said, “It’s not every day one sees sharks in these parts. But we can go to behind the Xamar Slaughter House, the newly built one, and there we’re likely to see a shark. In fact, the story goes that a woman swam while menstruating heavily and thus attracted a shark’s passionate attentions and he made of her a morsel – that was all.”  
Silence. When Askar looked at Misra, he found her quietly standing in another corner, sulking. She was like a rolled carpet tied with a rope at both ends, leaning against the wall. She stared ahead of herself, trembling a little, perhaps at the thought that she would be fed, as the menstruating woman (or rather as a sacrificial beast?) to the famished sharks behind the Xamar Slaughter House? (p. 200).

Tal qual a mulher da história, Misra também alimenta os peixes com seu fluxo vital, mas sem ser devorada por eles. Isso acontece tanto no sonho de Askar quanto na vida de vigília, pois Salaado menciona que seu corpo, apesar de mutilado (ou seja, sangrando), não foi tocado pelos tubarões. Na verdade, uma das enfermeiras do hospital chega mesmo a descrever o cadáver de Misra, depois de encontrado, como “black as a dead shark” (p. 253). É isso: Misra é como um tubarão; como o tubarão se assenhoreia do mar, ela faz do outro mundo o seu reino. E é significativo que, no décimo primeiro sonho, ela surja mesmo como uma governante de uma terra estranha sentada em seu

---

<sup>79</sup> Nesse sentido, o terceiro sonho, aquele em que Askar afoga uma mulher num rio lamacento, também pressagia de alguma forma a morte de Misra nas águas. A referência ao oceano aparece sutilmente na fala do protagonista dirigida a Hilaal depois de despertar: “I’m thirsty as the earth. I could drink an oceanful of water”.

trono. Misra se transforma, então, na rainha dos espaços oníricos. Contudo, a análise dos micro-espacos é, a meu ver, incompleta se a organização dos tempos ficcionais não for mais detalhadamente analisada. Afinal, neste trabalho, parto do pressuposto, assim como Bakhtin, que espaço e tempo são indissolúveis.

### **Tempos oníricos**

Para o estudo da organização temporal das narrativas oníricas em *Maps*, devemos atentar para dois aspectos principais. O primeiro é a inserção de cada sonho no restante da história. Em que momentos ocorrem? Como a situação vivenciada pelo personagem na vida de vigília influencia o sonho e vice-versa? Quando tratei dos micro-espacos, discuti brevemente algumas questões referentes a essa abordagem, mas acredito que ela precisa ser aprofundada. O segundo aspecto corresponde ao tratamento dado ao tempo dentro de cada sonho específico. Existem marcações temporais neles? Qual a concepção de tempo que os norteia?

Depois dos movimentos de acusação e defesa dos narradores de segunda e primeira voz presentes nos dois primeiros capítulos, o narrador de terceira voz surge imediatamente, narrando o sonho inicial do romance. É um pouco difícil a princípio precisar em que momento, em qual dos passados de Askar, ocorreu tal sonho. Antes dessa narrativa onírica, que ocupa exatamente a primeira sequência do capítulo que a contém, não temos nenhum índice, nenhuma marcação temporal, nada que indique quando exatamente o protagonista teve essa experiência. Contudo, assim que ela acaba e lemos a expressão “And Askar awoke” (p. 48), aparece na sequência seguinte uma informação que nos esclarece a respeito do tempo:

Awake and washed, handsome, shaven and seventeen years old, he now stood behind a window in a house in Mogadiscio – Uncle Hilaal’s house. To his right, a writing desk on which lay, not as yet filled out, a form from the Somali National University Admissions Committee, a form he hadn’t had the peace of mind to look at, because he didn’t know whether he would, after all, choose to go to university [...]. There was, besides the unfilled-out form, two other notes – one from Uncle Hilaal, in whose charge he lived, telling him that Misra had been seen in town and that she had been looking for the whereabouts of Askar and was likely to turn up any day at this doorstep; the other from the Western Liberation Front Headquarters, in Mogadiscio,

requesting that he appear before the recruitment board for an interview (p. 48).

Se confiarmos que esse “Acordado e banhado” dessa segunda sequência deu-se logo após o “E Askar acordou” que encerrava o sonho, temos que essa experiência onírica aconteceu quando o protagonista contava dezessete anos, já vivendo há tempos com os tios Hilaal e Salaado, mas imediatamente antes do momento em que ele recebe a notícia da chegada de Misra a Mogadíscio. Ainda assim, esse sonho inicial já traz, como vimos, o tema da morte, num trecho do enredo em que nada ainda nos avisava diretamente que essa narrativa teria como desfecho um crime. Seja como prolepse, premonição ou dentro de uma função prospectiva, ele nos prepara, então, para o que está por vir. Até mesmo as opções que Askar tem diante de si, a saber, matricular-se na universidade ou ingressar definitivamente no movimento de libertação, parecem estar representadas no sonho pelos dois cavalos, o feio e o belo alazão árabe. Escolher ou ser escolhido por esse último pode representar o seu desejo de ter uma vida mais heróica, aventureira, exatamente como um libertador de seu povo. Resta saber se ele realmente está à altura desse desejo.

O sonho seguinte parece ter ocorrido na mesma época que o primeiro, pois seu desfecho se dá desta forma:

Silence. Then the wall became just another speck in the huge space surrounding yourself. And in the miraged distance, prominent as an oasis, there was a colt, riderless – but saddled. You sighed – relieved. You knew Misra was back, you knew she hadn't, as yet, placed a curse on your head (p. 65).<sup>80</sup>

Misra está de volta à vida de Askar. É por isso que essa narrativa onírica parece ligar-se temporalmente à anterior. Assim como no primeiro sonho o protagonista ingressa numa região de morte, aqui ele estremece, na última sequência do sonho, diante da possibilidade de ter uma maldição colocada sobre sua cabeça por sua mãe. Mas por que Misra amaldiçoaria Askar? Isso equivale a questionar quais seriam os motivos de

---

<sup>80</sup> Talvez seja possível também pensar nesse cavalo que aparece aqui selado, mas sem o cavaleiro como uma continuação do sonho anterior, indicando que Askar provavelmente não estava realmente à altura daquele destino heróico que vislumbrava para si representado pelo cavalo árabe, que, nesse outro momento, aparece abandonado.



sua culpa. Na verdade, existe a indicação, logo cedo no romance, de que ele já se sentia culpado pela morte de sua mãe biológica, Arla:

As a child, curious as the questions he puts to adults, I asked Misra if a dead woman, that is my mother, could've given birth to a living thing like me. "You were born early in the evening," Misra said, "sharing a moment's life with a falling star. You were cast into darkness, both of you, although the star dropped into extinction while you existed in the dark. No. You didn't kill your mother." (p. 23).

Nesse sentido, a morte de uma mãe prefigura, de certa forma, a morte da outra.<sup>81</sup> E Askar parece ser, pelo menos indiretamente, responsável em ambos os casos. Em relação a Misra, a sua responsabilidade parece ter começado obviamente pelo abandono. Askar viajou feliz para Mogadíscio, enquanto Misra parecia, na despedida, consumida pela dor. Uma vez na casa de Hilaal, ele lhe escrevia várias cartas, sem nunca enviá-las porque não havia serviço de correio entre a Somália e o Ogaden, mas sobretudo porque suspeitava, "rightly, that she wouldn't be able to read Somali although she spoke it well enough" (p. 18). Poderia talvez ser possível pensar que, por trás do seu fracasso em manter uma correspondência com a mãe, estaria uma certa superioridade que ele sentia agora que estava em casa dos tios, ambos professores universitários, e podia educar-se enquanto Misra pertenceria a um contexto iletrado. Porém, isso é nada mais que uma falácia porque sua educação, tanto na escola corânica quanto na pública, havia começado ainda no Ogaden, e a ajuda de Misra havia sido fundamental para que ele aprendesse a escrever as letras árabes, uma vez que ela "insisted that I learn to copy the emaciated Aleph which she wrote on my slate; that I learn to do properly the underweighed Ba and the Ta as well" (p. 80). É realmente provável que Misra não soubesse ler o somali em seu alfabeto latino, já que essa língua ganhou sua forma escrita definitiva apenas em 1972, mas isso não explica por que Askar não escolhera lhe escrever em árabe, língua que provavelmente ela podia ler.

De qualquer forma, o terceiro sonho representa de forma ainda mais vívida a questão de sua responsabilidade ou culpa em relação à mãe porque, nele, ele aparece afogando uma mulher que, ainda que não o confesse, sabemos que reconhece como

---

<sup>81</sup> Não é apenas na morte que existe uma prefiguração entre Arla e Misra. Assim como Arla teria entrado na sala escura em que morreu, fugindo provavelmente de alguém, talvez do assédio de Qorrax, Misra também entrara ali, fugindo das investidas de um outro homem, Aw-Adan. Nesse sentido, a fuga de Misra realiza, de certa forma, a escapada prefigurada de Arla, que está obliterada da narrativa.

Misra. Contudo, dos três sonhos discutidos até agora, esse é aquele cuja delimitação temporal é a mais sutil. O que acontece é que ele parece ligar dois passados de Askar, pois, antes dele, o narrador está relatando que apenas os sonhos o distanciavam de Misra, quando vivia com ela em quase simbiose na infância, porque ambos sonhavam coisas diferentes. Quando tinha pesadelos, ele se recusava a descrever a ela o que vira, da mesma forma que não compartilharia o sonho em que via agora uma mulher se afogando num rio lamacento. Em seguida, ele também resiste em revelar todos os detalhes do sonho a Hilaal. Ainda que tenha se dado num momento posterior à primeira infância, já em Mogadíscio em companhia de Hilaal, esse sonho parece apresentar uma continuidade com outras visões noturnas assustadoras que ele certamente tinha quando menino e que não ousava confessar à mãe.

Já os sonhos que vão do quarto ao sétimo foram tidos provavelmente na infância, marcando um período que vai desde a circuncisão até a viagem para Mogadíscio. No quarto sonho, Askar tenta se aproximar de uma alta figura apenas para descobrir que se trata de um cadáver feito em pedaços. O reconhecimento mais uma vez parece evidente, pois ele começa a gritar assim que localiza a cabeça. As mutilações ou cortes do corpo são um tema recorrente nesse romance, onde temos Askar submetendo-se a uma circuncisão; Hilaal, a uma vasectomia; Salaado, à remoção dos ovários; e Misra, circuncidada na infância, à retirada do seio e depois do próprio coração. De qualquer forma, a circuncisão do menino vai simbolizar a primeira separação entre ele e sua mãe adotiva, a primeira interrupção na sua relação simbiótica, pois depois disso não poderão mais dormir na mesma cama. O cadáver em pedaços pode simbolizar essa separação, mas também não é possível negar que mais uma vez o sonho parece se constituir numa prolepse, premonição ou prospectiva, pois vemos nele o corpo despedaçado de Misra, o que corresponde ao seu destino no final do romance.

Os sonhos cinco e seis apresentam, como vimos, como espaço onírico principal o jardim. No primeiro caso, é um jardim paradisíaco, assombrado apenas por uma mulher que parece ser uma referência à mãe biológica de Askar e, no segundo caso, um jardim ressequido, tomado pelo fogo. Algo que chama a atenção, nessas duas experiências oníricas, é a ausência de Misra, identificada como tal. É claro que sempre é possível enxergar uma relação entre ela e a mulher-fruto que chama Askar de “meu filho” e que afirma tê-lo carregado por meses dentro dela, mas, além de Misra não

aparecer nomeada, não há imagens específicas de morte.<sup>82</sup> Na verdade, o que parece haver, no sonho do incêndio no jardim, por exemplo, é o fato de Askar sentir que está voltando à vida. Tudo parece indicar que a separação entre ele e Misra, possibilitada pela circuncisão, estaria sendo considerada por ele como um evento benéfico. E o desaparecimento de Misra do território dos sonhos funcionaria como uma trégua temporária. Esses dois sonhos ocorrem apenas um pouco antes de sua viagem, que parece ter sido encarada por ele com grande alegria.

Assim, a separação definitiva entre os dois ocorrerá com a mudança de Askar para Mogadíscio. O sétimo sonho, justamente aquele do interlúdio, quando ele está realizando a travessia entre um território e outro, também parece tranquilo e despojado de imagens violentas, a não ser pelo crânio que a menina e Askar usam para beber água. Nesse momento, não existem indícios que revelem de quem é esse crânio, mas essa identificação ocorrerá num sonho posterior, aquele da enchente, quando um garoto também utiliza um crânio como uma caneca. Mesmo a uma certa distância, Askar pode “read the letter ‘M’ tattooed on the skull in blue” (p. 217). Então, temos a mesma imagem num sonho que surge na infância e noutra que se dá aos dezessete anos, num momento em que Misra já estava hospedada na casa em que Askar vivia com os tios e ele já tinha conhecimento a respeito de sua doença. Anteriormente a esse, ele já havia tido um sonho bastante sanguinolento, aquele em que nascia de uma mãe direto numa piscina de sangue até perceber que estava se movendo dentro de outra mulher em direção ao oceano. Askar recordou esse sonho no momento exato em que reencontrava Misra depois de tantos anos, lembrando que o havia tido instantes antes de ser chamado por Salaado para recebê-la na sala de visitas. Dessa forma, momentos antes de vê-la, ressurgem imagens oníricas angustiadas, e é a primeira vez que aparece uma menção ao mar, que irá se tornar a última morada simbólica de Misra.

Os dois últimos sonhos também parecem ocorrer depois que Askar reencontrou sua mãe adotiva em Mogadíscio. No décimo sonho, o leitor mais avisado reconhece uma confirmação da morte de Misra, que, nesse momento do enredo, está ou deveria estar no hospital, recuperando-se da mastectomia. Isso porque ela aparece, como vimos, como uma soberana do outro mundo, simbolizado pelo mar. Lá ela revela a Askar que pessoas de Kallafo foram até a sua enfermaria e a ameaçaram de morte. Também manifesta a ele a sua inocência, alegando, pela primeira vez diretamente ao filho, que

---

<sup>82</sup> A não ser, é claro, pela sugestão de que a mulher-fruto está morta: “[...] she who claimed she ‘lived’ in him who had survived her, she who claimed to be his guide when everyone else failed him” (p. 110).

não traiu seus amigos. Askar parece acreditar porque ambos se abraçam, um abraço que não ocorreu com tanto calor na vida de vigília.<sup>83</sup> Logo em seguida, já desperto, ele, que ainda não tinha ido visitá-la depois da cirurgia, recebe a notícia de seu desaparecimento. Seis dias depois, ocorre um eclipse em Mogadíscio e Askar tem o último sonho narrado no romance, em que Misra surge mais uma vez como soberana, dessa vez de uma “land of games, of maps telling one’s past and future, of vultures fighting a duel against dogs” (p. 249). Eles se abraçam novamente. Logo depois, seu corpo é encontrado.

Dessa forma, pudemos perceber que, em relação à época em que aconteceram, todos os sonhos do romance podem ser divididos em dois grupos. O primeiro grupo de sonhos ocorre quando Askar tem dezessete anos, cobrindo um recorte temporal que vai desde o momento imediatamente anterior àquele em que ele recebe a notícia de que Misra estaria em Mogadíscio até o desaparecimento dela. O segundo grupo abrangeria os sonhos tidos num período entre a circuncisão e a viagem para Mogadíscio. Relacionadas a esses dois polos estariam suas atitudes em relação à mãe: de um lado, o reencontro frio depois de quase dez anos de ausência e, de outro, o abandono por volta dos oito. De qualquer forma, a aproximação e o afastamento de Misra parecem ser os gatilhos que disparam esses sonhos. São os únicos que o personagem recorda ou que os narradores dão-se ao trabalho de contar. E os seus conteúdos apresentam muitas semelhanças, como se tanto tempo não tivesse se passado entre esses dois momentos.

Nunca é demais lembrar que todo o romance está sendo narrado em retrocesso. Portanto, essas marcações temporais podem e, com certeza, foram alteradas pelo processo da memória. Os diversos passados de Askar parecem reunidos, misturados, criando uma experiência de simultaneidade, que é evidenciada para o leitor pelo procedimento de passar, várias vezes dentro de um mesmo capítulo, de um tempo a outro, sem obedecer a uma ordem cronológica linear, mas também principalmente através dos sonhos. Apesar de embaralhar os tempos narrativos, Farah, como bom criador de suspense, deixa para o final do romance a revelação do paradeiro e destino de Misra. Contudo, nos sonhos, o leitor atento já recebia poderosos sinais a respeito desse futuro ficcional. A história da morte de Misra já vinha sendo contada desde o primeiro sonho, e mesmo os sonhos da infância, teoricamente mais distanciados em termos temporais do crime, também traziam, em alguns momentos, elementos de morte e

---

<sup>83</sup> Como está evidenciado no seguinte trecho, pertencente ao momento em que Askar e Misra se reencontram na casa de Hilaal: “He moved about, measured of step, economical of gestures – he took his distance from her. It was enough that they had embraced, that was as far as he was willing to go. He had felt something run through his body as they hugged” (p. 190).

angústia. Sendo assim, o conjunto dos sonhos forja, por si só, um entrelaçamento dos tempos e uma reunião entre presente e passado (ou entre vários passados).

Mas ainda resta discutir a organização do tempo dentro das narrativas oníricas propriamente ditas. Na verdade, até onde pude perceber, não existem marcações temporais claras na tessitura dos sonhos de Askar. O que existem são conectivos, palavras como “then”, “now”, “and”, “finally”, que ligam um episódio onírico a outro como se eles se organizassem em sucessão, obedecendo a uma certa sequencialidade. Porém, em grande parte dos casos, não existe nenhuma relação causal entre eles. Nos sonhos muito compridos, como o primeiro, por exemplo, toda a experiência onírica parece ser composta por micro-episódios que apresentam um início, um meio e um fim em si mesmos. O sonho todo fica parecendo, então, um grande mosaico, o que novamente ajuda a criar uma imagem da simultaneidade, dessa vez no nível micro. Nesses episódios oníricos, apresentam-se também alguns atores, sendo que os mais importantes acabam aparecendo em mais de um sonho, como passarei a discutir a partir de agora.

### **Habitantes do mundo onírico**

De todos os personagens que povoam as paisagens oníricas de *Maps*, os principais são obviamente o sonhador Askar, Misra, a menina e o velho. No primeiro sonho, Askar encontra uma mulher que se parece com Misra, mas que se apresenta como Ummat, voltando a ser reconhecida depois, no corpo do sonho, como Misra. O que mais chama a atenção, nesse trecho, é a dança entre os nomes. *Ummat* é, na verdade, uma palavra que, na língua árabe, quer dizer comunidade ou nação, podendo também aparecer na forma *umma* ou *ummah* na transliteração para o alfabeto latino. O fato de esse vocábulo aparecer no sonho gravado com “t” e não de outro jeito se relaciona provavelmente com a revelação feita por Karin a Askar de que o nome de Misra terminava com a mesma letra, tornando-se Misrat ou Masarat.<sup>84</sup> Foi Karin ainda quem contou a Askar a respeito da possível traição de Misra, afirmando que ela havia delatado aos soldados etíopes a localização do esconderijo dos guerrilheiros somalis.

---

<sup>84</sup> No seguinte trecho, Askar discute os possíveis significados dos nomes de sua mãe adotiva num diálogo com Karin: ““Are you sure that there is a “t” in it now? Because you see, Misra is the Arabic name for “Egypt” and Somalis prefer it to their own corrupted form “Massar”, which also gives you the Somali word for “headscarf”. And when I asked Misra what her name meant in her language, I remember her saying that it meant “foundation”, I think “the foundation of the earth” or something. Now what could Misrat mean?”” (p. 185).

Askar tomara o segredo em torno da denominação como mais um indício do suposto caráter dissimulado e traiçoeiro de Misra. Para ele, se ela fora capaz de esconder de seu filho o seu verdadeiro nome, poderia muito bem ter desempenhado o papel de delatora.

De qualquer forma, o sonho indica que há uma combinação entre a nação e Misra, a mãe adotiva. Nesse sentido, a figura materna, mesmo no sonho, serviria como uma imagem simbólica da Somália. Isso pode parecer estranho porque Misra é afinal etíope, ou seja, membro do grupo que oprime os somalis no Ogaden, mas essa estranheza desaparece quando estudamos a trajetória da personagem.

Inicialmente podemos dizer que Misra é fruto de uma união *damoz*, uma espécie de casamento temporário, entre um homem nobre amhara e uma mulher plebeia oromo. Sabemos que, na Etiópia, os amharas dominam politicamente os oromos, que constituem a maioria populacional do país, impondo sobre eles inclusive a sua língua, o amhárico. Dessa forma, delinea-se, no casamento dos pais de Misra, a mesma desigualdade presente em sua sociedade. O nobre amhara havia desposado temporariamente a plebeia oromo apenas para ter com ela um filho do sexo masculino, coisa que não pudera ter em suas uniões anteriores com outras mulheres. Como o resultado é uma menina, o contrato é quebrado, e o pai abandona mãe e filha. Depois disso, Misra é sequestrada, aproximadamente aos cinco ou seis anos de idade, por um guerreiro somali que morre durante a fuga. A imagem recordada por Askar de um cavaleiro sendo derrubado por seu cavalo parece se referir a essa morte, mas há, para essa história, pelo menos duas versões: na primeira, o homem falecera em decorrência de uma moléstia; na segunda, ele teria sofrido uma queda do animal. A menina é deixada, então, aos cuidados de uma família cujo chefe, um homem idoso que ela aprendera a ver como um pai, desposa-a quando completa dezessete anos. Misra mata o marido num dia em que não pôde mais suportar a intensidade de seu desejo sexual e foge para o Ogaden, onde se casa com um dos tios paternos de Askar. Ao se divorciar, resta-lhe apenas trabalhar como criada na casa do ex-cunhado, tendo inclusive que lhe prestar favores sexuais para poder cuidar de Askar como filho.<sup>85</sup>

Dessa forma, em todas as situações de sua vida, Misra parece desempenhar o papel da parte mais oprimida. Mas ela se esforça para resistir, inclusive através de atos extremamente corajosos. A Somália personificada por ela é, então, uma nação oprimida, mas que busca a libertação. Opressão e resistência aparecem como elementos mais

---

<sup>85</sup> Nisso também podemos ver uma relação de prefiguração e realização entre Arla e Misra, ambas casadas com irmãos de Qorrax e relegadas a sua “proteção”, ou seja, ao seu controle.

importantes do que a simples nacionalidade. Ainda mais porque a situação dos oromos na Etiópia não parece ser tão diferente do que a que enfrentam os somalis no Ogaden. Ambos são grupos subjugados por outros povos militarmente mais fortes. É essa mãe, ao mesmo tempo pessoal e nacional, que vai guiar Askar pelos caminhos do sonho. A relação entre a nação e a mãe substituta aparece também em outros momentos específicos da vida de vigília de Askar:

In a month or so, especially now that his manhood was ringed with a healed circle, the orgies of self-questioning, which were his wont, gave way to a state in which he identified himself with the community at large. [...]

What mattered, he told himself, was that now he was at last a man, that he was totally detached from his mother-figure Misra, and weaned. In the process of looking for a substitute, he had found another – Somalia, his mother country. It was as though something which began with the pain of a rite had ended in the joy of a greater self-discovery, one in which he held on to the milky breast of a common mother that belonged to him as much as anyone else. A generous mother, a many-breasted mother, a many-nippled mother, a mother who gave plenty of herself and demanded loyalty of one, loyalty to an ideal, allegiance to an idea, the notion of nationhood – no more, no less (p. 100).

Depois da circuncisão, quando já se sente um homem pleno, Askar troca Misra pela mãe-pátria, agarrando-se a noções que seu sonho vai demonstrar que são falsas. Sua lealdade deveria estar com os mais oprimidos, dos quais Misra também faz parte. Seu sonho parece estar querendo lhe ensinar que ele deveria, então, lutar não apenas pela libertação de seu povo no Ogaden, mas de todos os povos e pessoas que vivem em situações semelhantes. Askar tem, de certa forma, o destino traçado em seu próprio nome, que significa soldado na língua somali. Isso mostra que ele poderia, por um lado, ser considerado um defensor, um guerreiro de seu povo, mas revela, por outro, que ele é apenas um subalterno, alguém que se submete e cumpre ordens. Não há nada de heróico nessa sua faceta. E Askar parece se identificar justamente com ela, quando não consegue decidir que caminho tomar na vida e quando deixa que sua pseudolealdade nacional tolde seu afeto pela mulher que o criou.

Nesse primeiro sonho, ele já sente uma identificação com Misra, pensando que o seu “Eu sou...”, a princípio inacabado, pode completar-se com o nome dela. Mas não será a única vez que o eu onírico experimenta ser outros. De acordo com Derek Wright

(2002b), nas paisagens oníricas de *Maps*, “tudo é de identidade transitória e indeterminada, fundindo-se de forma em forma” (p. 100, tradução minha). A identidade do sonhador não permanece sempre a mesma, nem corresponde o tempo todo à identidade do menino ou rapaz Askar. Uma divisão semelhante àquela que se opera em sua consciência, com a multiplicação das vozes narrativas, ocorre também em seu sonho, com a transmutação do sonhador em vários, experimentando inclusive diversos corpos:

You were very old and your skin had started to sag and so you had its altered – that is, you exchanged your old body for another, one which belonged to a young woman. How this had taken place, or why, was something beyond your conjecture. [...]

Anyway, the signs of your body’s sagging began to appear first in the hands and fingers which shrank to the size of a small child’s little fingers. [...] Your legs had stiffened so you couldn’t get up, walk or rise to your feet – the legs themselves having been reduced to the size of a monkey’s paw. And you were seventy years old.

A second later, you were watching a young woman’s body being dismantled, right in front of you – each limb, part and organ was first shown to you so you could examine its fitness. [...]

You wondered why the young woman accepted the exchange (pp. 61-2).

No mundo dos sonhos, Askar é ao mesmo tempo um velho que troca de corpo com uma jovem e a jovem que aceita a troca. A mudança de identidade é sentida inclusive como uma metamorfose corporal. Comparada à representação do corpo imóvel da vida de vigília do personagem, essa transformação assinala mais um aspecto da grande liberdade de movimentos que ele desfruta em suas experiências oníricas. Além de poder percorrer espaços extensos, ele também pode trocar de veículo, ou seja, de corpo. Mas de onde poderiam vir essas imagens de um septuagenário e de uma jovem? Tudo parece indicar que elas saíram diretamente das histórias que Misra lhe contou sobre o seu passado. Nesse caso, o velho seria o homem que ela foi obrigada a desposar e a jovem, ela mesma, na época do casamento. No início do romance, essas imagens também surgem à mente de Askar: o velho que sobe incontáveis degraus de pedra e é seguido pela menina, agora com sete anos, mais ou menos a idade em que Misra foi confiada aos cuidados do pai-marido. Portanto, algumas cenas e personagens



da vida de Misra estão tão internalizadas em Askar que já fazem parte de seu mundo psíquico, transformando-se em seus atores principais.

Na representação das figuras humanas presentes nas experiências oníricas de Askar, podemos perceber que Farah se baseia nos procedimentos de deslocamento e condensação descritos por Freud como trabalhos específicos dos sonhos. Numa mesma figura, estão condensadas diversas outras: a mãe biológica, a mãe adotiva, a mãe-pátria, a jovem, a menina, ele mesmo quando menino, o velho, o rapaz. A escolha por uma dessas imagens, por exemplo, da menina para representar Misra, assinala, por sua vez, a estratégia do deslocamento, deslocando os significados envolvidos numa figura para outra. Isso está bastante evidenciado, por exemplo, no último sonho do romance, em que a menina e Misra parecem se fundir numa só:

At times, said the young girl becoming old, I was one of these ghosts, leaving your doors open, allowing yesterday's experiences to enter and mingle with today's, and for the past and the present to encounter in your head – the dreamer. [...] At times, I knocked on your doors of sleep and woke you up. But now I am dead and you are alive and that's all I hope to be able to do – knock on your doors of sleep, enter into bed and be with you until your eyes open and the door of sleep is shut. Misra said, "All that one hopes to remain of one is a memory dwelling in someone's head. In whose will I reside? Those who brought about my death, or yours?" (pp. 249-50).

Além de se fundirem numa só, as figuras oníricas femininas também se dizem responsáveis por permitir que passado e presente se misturem na cabeça de Askar, o sonhador. Elas, com certeza, desempenham importantes funções em seus sonhos. Como vimos, a jovem do sonho da metamorfose corporal apenas aceitava a troca de corpos porque lhe parecia que o velho possuía um tipo mais maduro de anima. Impossível não relacionar a palavra "anima" com a teoria junguiana dos sonhos, mostrando mais uma vez que Farah realmente se influenciou por ela. Jung (1987 [1934]) cunhou o termo anima justamente para designar a imagem feminina presente na psique do homem, formada a partir dos traços considerados femininos que ele reprime em sua personalidade exterior e projeta inconscientemente nas mulheres que escolhe como parceiras amorosas. O mesmo autor também enfatiza a capacidade da anima de inspirar o homem, sendo uma fonte interna de criatividade, e de orientá-lo intuitivamente pelos caminhos da vida. As figuras femininas dos sonhos de Askar parecem executar

exatamente essas funções. Dito isso, penso que é hora de investigar as diversas concepções que norteiam a construção dos sonhos em *Maps*.

## CONCEPÇÃO DAS NARRATIVAS ONÍRICAS

### Ensino e finalidade

É novamente a figura feminina, dessa vez na forma da menina, quem diz a Askar algo fundamental sobre ele, comparando-o a outro garoto de Kallafo, que, na verdade, é ele mesmo:

She said, “It appears you never bother yourself about looking into the inside of things – and neither did he ever; and you never bother about studying, in detail, the inside of the statements others make – and neither did he ever; you’re almost always satisfied with the surface of things – a smooth surface being, to you, a mirror in which your features, your looks, may be reflected, and so you see nothing in mirrors save surfaces.” (p. 136).

Askar é alguém que não sabe ver em profundidade, contentando-se com a superfície das coisas. Ele também só sabe enxergar aquilo que julga semelhante a si, só consegue ver a si mesmo refletido nos outros. Os sonhos parecem trazer, então, um ensino e uma forma de transformação. De acordo com Bulkeley, os sonhos “foram frequentemente comparados a um espelho que reflete o verdadeiro caráter do sonhador” (p. 4). Dessa forma, as experiências oníricas também podem ser encaradas como espelhos, mas espelhos que refletem a profundidade das coisas, a verdadeira natureza e não apenas a superfície, a aparência. Entrando no mundo dos sonhos, que é, como vimos, uma manifestação de *Alam al-mithal*, o mundo das verdades essenciais, Askar aprende realmente a ver.

Um outro personagem, o homem em trajes rústicos de lã, oferece-lhe, logo no primeiro sonho, uma mensagem dupla: “The Prophet has said, may God bless his soul, that men are asleep. It is only at their death that they are awoken” (p. 47) e “An eagle builds a nest with its own claws” (p. 48). A referência a Maomé não pode ser ignorada nesse sonho, produzido exatamente num contexto islâmico. É ainda Bulkeley que nos lembra que

[q]ualquer outro tipo de sonho *poderia* ser uma maldosa ilusão enviada por Satã, mas um sonho com Maomé deve ser aceito com completa confiança como uma revelação autêntica porque Satã não tem o poder de assumir a forma do Profeta de Deus (p. 200, grifo do original).

Embora Maomé não se apresente identificado como tal nessa experiência onírica, o homem entrega a Askar uma mensagem dele, que corresponde a um *hadith* ou dito atribuído ao profeta. Nesse sentido, o homem em roupas grosseiras bem poderia ser uma imagem de Siddiqun, o anjo dos sonhos. Como vimos no Capítulo I, na concepção islâmica clássica, os sonhos enviados pelos anjos também trazem mensagens verdadeiras, mas precisam ser interpretados porque seu conteúdo é alegórico ou metafórico. Tal parece ser exatamente a natureza dos sonhos de Askar, demandando de nós um esforço interpretativo. A segunda parte da mensagem tem uma origem mais misteriosa, mas talvez possamos ver nela uma imagem do homem que constrói seu destino com suas próprias mãos. É importante ressaltar também que algumas passagens do *Velho testamento*, como *Jeremias*, 49:16; *Jó*, 39:27; e *Obadias*, 1:4,<sup>86</sup> utilizam a metáfora da águia, que constrói seu ninho nas alturas, para falar da soberba do homem, que, mesmo numa alta posição, não pode evitar a ira de Deus.

A primeira parte da mensagem compara vida e morte, por um lado, com a vigília e o sonho, por outro. Na morte é que se acorda, de fato. Isso não parece significar, contudo, que a morte estaria identificada com a vida de vigília, mas, ao contrário, com o sonho porque é o sonho que representa a verdadeira realidade; é através do sonho que se pode atingir o *Alam al-mithal*. Dessa forma, é um aviso para Askar de que ele está adentrando a verdadeira realidade e não o mundo de ilusões da vida. A segunda parte parece estar alertando-o a respeito das consequências de suas escolhas e decisões. Ele vai construir seu destino, seu futuro, com elas e, caso se deixe levar pela arrogância, o resultado poderá ser trágico.

Comentando o *hadith* que afirma que “o bom sonho é 1/46 da profecia”, Bulkeley declara que os sonhos sempre foram considerados pelos muçulmanos como “uma fonte pequena, mas legítima de conhecimento divino” (p. 201). Na construção de

---

<sup>86</sup> *Jeremias*, 49:16: “Quanto à tua terribilidade, enganou-te a arrogância do teu coração, tu que habitas nas cavernas das rochas, que ocupas as alturas dos outeiros; ainda que eleves o teu ninho como a águia, de lá te derrubarei, diz o SENHOR”. *Jó*, 39: 27: “Ou se remonta a águia ao teu mandado, e põe no alto o seu ninho?”. *Obadias*, 1:4: “Se te elevares como águia, e puseres o teu ninho entre as estrelas, dali te derrubarei, diz o SENHOR”. Conforme consultado em (<http://www.bibliaonline.com.br/>). Último acesso em 20 de julho de 2010.

seus sonhos ficcionais em *Maps*, Farah também parece manter a mesma crença. Askar realmente recebe ensinamentos elevados através dos sonhos. Contudo, combinados aos conteúdos explicitamente islâmicos, estão outros provenientes de outras configurações culturais ou religiosas. Uma concepção mágico-animista do sonho, característica do contexto africano, também se insinua em certos momentos, sobretudo quando há um reconhecimento entre Askar e os animais oníricos:

He stared at the snake, expecting it would wear an expression of recognition; and yes; he saw the snake's forked tongue cut the air surgically, its head nodding, its throat throbbing with coded speech. Then all movements, within himself and without, ceased; and he didn't know where he was or who he was; and he no longer had any identity or name [...]. Askar soon found he had a premonition – that the snake would return wearing a mask. And lo and behold the snake did return, its face cast in the image of a man whose photograph Askar had seen before, a photograph identified as “Father”. He couldn't, then, help remembering a relation telling him not to harm snakes that had called on the family compound years ago because some snakes were the family blood relations (pp. 45-6).

Assim, o espaço do sonho também é o lugar do encontro com os ancestrais mortos, metamorfoseados em animais. A serpente onírica aparece identificada como o pai, que Askar só conheceu através de uma fotografia. Será uma indicação de que ele é mesmo filho desse herói do Ogaden e não de Qorrax? Na verdade, o sonho não parece realmente resolver essa dúvida, pois o marido de Arla, em ambas as hipóteses, é um parente de sangue de Askar, seja seu pai ou tio. Ele identifica a foto que serve de máscara ao réptil como “pai”, mas nada de fato indica que não esteja enganado. De qualquer forma, a partir do contato com esse animal mágico, Askar vai perder qualquer noção de identidade, nome, localização. Apesar de angustiante, isso é algo bom para ele porque, como vimos, Askar é obcecado pela delimitação das identidades. É a partir dessa quebra de certezas, ocorrida ainda no primeiro sonho, que ele vai estar preparado para todas as transformações que ocorrerão com o seu *eu* no mundo dos sonhos.

Outra marca de uma crença pré-islâmica, dessa vez não-africana, é a presença de Vênus no céu onírico, relacionada indiretamente à figura guia de Ummat e Misra. Como mencionamos no Capítulo I, naqueles que ficaram conhecidos como os versos satânicos, Maomé inicialmente reconhecia a existência de três deusas do panteão politeísta de Meca: al-Lat, Manat e al-Uzza. Dessas, al-Uzza é frequentemente associada a Vênus ou

Afrodite por ser também uma divindade feminina da beleza e da fertilidade. Sabemos que posteriormente Maomé renegou esses versos, afirmando que foram inspirados por Satã. Transportando al-Uzza ou Vênus justamente para o céu onírico, Farah retoma a importância dessa figura, que, no sonho de Askar, parece mesclar seus poderes de orientação com as guias do sonhador. Além disso, ele novamente posiciona a figura feminina num papel de destaque, questionando não apenas a opressão de gênero, mas principalmente as certezas do protagonista a respeito da superioridade do sexo masculino e da guerra sobre o afeto.

O rompimento definitivo da noção de uma masculinidade totalmente separada e superior à feminilidade ocorre na vida de vigília, em decorrência de um sonho, quando Askar menstrua. A menstruação é um motivo bastante importante e recorrente nesse romance, como já tive oportunidade de demonstrar ao tratar do sonho em que Misra alimenta os peixes com seu fluxo menstrual. Na primeira parte deste Capítulo, também mencionei a verdadeira mudança de temperamento por que a mãe adotiva de Askar passava durante suas regras. Mas falta examinar o caráter duplo que o sangue parece apresentar nessa obra: de um lado existe o sangue feminino, simbolizado especificamente pela menstruação, de outro, o sangue masculino, representando as relações dentro do clã (a linhagem masculina).

Ao entregar Askar, ainda com menos de cinco anos, a Aw-Adan, o professor da escola corânica, Qorrax faz o seguinte pronunciamento:

“I bring to you, this blessed morning, this here my brother’s only son, whose name is Askar. The young man is ready to be introduced, by no less than yourself, to the Word of God as dictated by Him to Archangel Jibriil, and finally as heard by Prophet Mohammed in the trueness of the version [...] Young Askar is nearly five years and, although he is younger than most of your other pupils, I bring him to you nevertheless. For there is no man in the compound in which he lives and one must take boys away from the bad influence of women. [...] Like all human beings given life by the Almighty, [...] Askar is part bone and part flesh. The flesh is yours and you may punish it to the extent of it letting or losing a bit of blood. [...] The bones are, however, ours, by which I mean the family’s – and you may not harm them unnecessarily, or hurt them or break them.” (pp. 84-5).

Dessa forma, o ingresso de Askar na escola corânica é antecipado para afastá-lo daquilo que seu tio julga ser a má influência das mulheres. O professor recebe a permissão de puni-lo fisicamente, desde que não derrame seu sangue em demasia (apenas um pouco é permitido) e não quebre seus ossos, já que seu sangue e seus ossos pertencem à família, ou seja, ao clã. A ordem do mundo masculino se inscreve no próprio corpo do indivíduo, que não pertence a ele mesmo, mas ao seu grupo familiar. O sangue menstrual escapa a essa lógica porque seu derramamento não pode ser contido, controlado, limitado. Essa seria uma nova imagem do sangue, pertencendo agora a um universo feminino que não pode ser encerrado ou mesmo compreendido facilmente pela ordenação masculina do mundo. O sangue menstrual de Misra, por exemplo, a lança num lado sombrio da feminilidade, misterioso e, ao mesmo tempo, terrível:

Once a month, for five, six, and at times even seven days, Misra looked pale, appeared to be of poor health and depressive, and was of bad temper. And she beat him as regularly as the flow of her cycle. He used to think of her as a Chinese doll which you wound – if you waited long enough, its forehead would fall lifelessly on its chin, when unwound (p. 50).

Delineiam-se, na metáfora da boneca chinesa, as duas faces do feminino: o lado afetivo e gracioso e o lado sombrio, terrível. Há a ideia de que o feminino nunca pode ser totalmente dominado ou domesticado. O sangue menstrual subverte a ordem masculina do mundo, transgredindo suas fronteiras e abrindo os horizontes para um panorama ilimitado. A própria experiência da menstruação de Askar, algo incompreensível num homem, revela o quanto o elemento feminino é visto, nesse romance, como algo que contraria as limitações e contenções do mundo organizado pela ordem masculina. O caráter inexplicável da ocorrência, na verdade, liberta Askar da divisão estrita entre os sexos, entre as identidades de gênero.

O sangue como marcador de uma realidade sem limites está presente também em outros momentos da narrativa. Misra pode ler o futuro das pessoas no sangue dos animais mortos. Esse tipo de adivinhação é algo condenável pelo Islã e só pode ser realizado em segredo. Portanto, é algo que também transgride a normatização masculina da sociedade. Quando Askar afirma, num determinado momento da história, que seu futuro está no sangue, ele intimamente quer dizer que ele pode ser lido no sangue, tal

como faz Misra. Mas para o tio Qorrax, representante máximo da ordem masculina no romance, para quem esse tipo de leitura é algo incompreensível ou, mais do que isso, impossível e abominável, o significado da frase só pode se relacionar ao destino da família. Sangue, para ele, é algo estreitamente ligado ao clã. Já Misra vê o sangue como revelador de uma outra realidade, possibilitando o conhecimento do futuro. Misra, certamente o personagem mais oprimido do romance, é a única que é capaz de fazer essa leitura do sangue, a única que tem acesso a essa revelação dada por ele.

Para Bachelard, o sangue não é outra coisa senão um líquido, uma água valorizada, tornada orgânica. Frequentemente, ainda de acordo com a sua visão, a poética do sangue é uma poética do drama e da dor, algo infeliz. Porém, ele também afirma que existe, além dessa, uma poética do sangue vivo, vigoroso, necessário aos princípios vitais. Em *Maps*, talvez possamos enxergar uma poética dupla do sangue, ao mesmo tempo em que pressagia a morte (Askar sente o gosto do sangue em sua boca depois do desaparecimento de Misra), ele também simboliza a vida (Misra alimentando os peixinhos famintos com seu fluxo). A partir das ideias de Bachelard, é possível verificar que a água é realmente a imagem material mais recorrente em *Maps*, tanto na tessitura total da obra, como é explicitado pelo sangue, quanto na construção dos sonhos. É ainda Bachelard quem ressalta o caráter transitório da água, declarando que ela é “a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra” (p. 7). Vimos que toda a concepção por trás das narrativas oníricas de Askar se baseia numa transmutação constante do ser do sonhador.

Além disso, é nas grandes águas, ou seja, no oceano, que se dá a transformação de Misra de criatura oprimida (ou seja, imobilizada) em soberana do mundo onírico. A figura feminina é colocada mais uma vez no lugar mais alto da paisagem dos sonhos. Toda a arquitetônica onírica, então, pode ser tomada como esse grande oceano em que ocorre uma inversão dos poderes estabelecidos da vida de vigília. E nisso principalmente se realizaria o seu caráter de heterotopo. Podemos também afirmar que a concepção dos sonhos no romance *Maps* assemelha-se àquela perspectiva de finalidade expressa por Jung, para quem, como vimos, os sonhos exprimem sempre o sentido de um objetivo a alcançar para o sonhador. Isso não significa ignorar as outras concepções presentes ali, como a islâmica e a animista, mas perceber o quanto todos esses pontos de vista diferenciados combinam-se na construção dos sonhos do romance.

Askar passa pela verdadeira jornada representada pelos sonhos, transformando-se, abandonando gradualmente suas certezas e convicções. Alcança o objetivo de tornar-

se livre das determinações identitárias. Nesse sentido, ele também se liberta das restrições a que estava submetido. Na vida de vigília, ele parece ser considerado responsável, de uma forma ou de outra, pela morte da mãe. Parece condenado pelo autor implícito, que nem permite que esse crime se esclareça definitivamente para o leitor. Askar tem que permanecer na cadeia para expiar seus próprios erros, quaisquer que sejam eles. Mas, no mundo dos sonhos, o desfecho não é tão sombrio para o personagem. De um episódio onírico a outro, ele vai superando seu sentimento de culpa e imobilidade. No final, chega a se reconciliar com Misra, coisa que não havia sido capaz de fazer quando desperto. A conclusão das narrativas oníricas possibilita, então, um final bem mais feliz do que aquele sinalizado pelo fim do romance. Apenas através da interpretação desse material é que foi possível reconhecer essa perspectiva discordante em relação ao restante da história. A seguir, tratarei da composição e significado dos sonhos no próximo romance da trilogia.



## CAPÍTULO III

### *GIFTS*: OS SONHOS COMO PRESENTES

#### ABRINDO O PRESENTE

#### **A dinâmica do presentear**

O romance *Gifts*, o segundo a ser publicado dentro da sequência da trilogia *Blood in the sun*, constitui um verdadeiro tratado sobre os presentes e sua retribuição. A sua estrutura divide-se em quatro partes, cuja quantidade de capítulos vai decrescendo conforme avançamos na leitura. Assim, a primeira parte apresenta seis capítulos, a segunda, cinco, a terceira, quatro e a quarta, três. O efeito forjado por essa divisão decrescente é a impressão de que a maior parte da informação e ação narrativas é concentrada nos segmentos iniciais, enquanto que as partes mais próximas do final são mais enxutas. A história é contada, diferentemente do que acontecia em *Maps*, por um único narrador, dessa vez de terceira pessoa. Essa voz narrativa é configurada por uma certa onisciência objetiva e subjetiva porque descreve o que se passa com a protagonista no mundo externo e também tem acesso aos seus sentimentos, pensamentos e sonhos. Porém, o foco de sua narração recai quase que exclusivamente sobre a consciência dessa personagem principal, que se chama Duniya, um nome que significa “cosmos”,<sup>87</sup> e é uma mulher de trinta e cinco anos, divorciada e mãe de três filhos. O que o narrador sabe e revela ao leitor é sobretudo o que Duniya conhece e enxerga. As únicas exceções a isso aparecem nos poucos trechos, dos quais o capítulo cinco é um exemplo, em que o narrador acompanha Bosaaso, um homem que se interessa por ela. Duniya e Bosaaso são os únicos sonhadores da história, e o romance conta com doze pequenas narrativas oníricas, organizadas principalmente em cenas únicas e breves.

Na primeira parte do romance, intitulada “A story is born”, acompanhamos a vida de Duniya numa Mogadíscio tomada pela falta de energia e de transportes públicos em algum momento dos anos 80. A temática dos presentes, motivo fundamental do livro, já se introduz desde o início. Duniya, que é uma enfermeira na maternidade da

---

<sup>87</sup> Como mostra o seguinte trecho: “Bosaaso might have been a parent laddling out encouragement to a shy child. “Which is what Duniya means: the world,” he said. “The cosmos,” said Mire, with interpretive exactitude” (p. 96).

cidade, aceita uma carona para o trabalho de Bosaaso, que a princípio finge ser um motorista de táxi e que ela só reconhece como sendo um velho conhecido ao entrar no veículo. Surge, então, a questão de como retribuir tal gentileza. Bosaaso sugere que ela o convide num outro dia para ver um filme ou sair. Mesmo nesse estágio inicial da narrativa, está estabelecida a noção de que um presente deve ser, de uma forma ou de outra, retribuído, ideia que percorrerá toda a obra.

No final do expediente, ao voltar para casa, Duniya ainda pergunta a sua filha Nasiiba de onde veio toda a comida usada no jantar, apenas para descobrir que a menina a havia aceitado de Taariq, seu ex-marido, uma vez que ele precisava se livrar do que havia em seu frizer por causa do blecaute. Agindo assim, Nasiiba contrariara as recomendações de Duniya, que “couldn’t stand [...] her children bringing home unauthorized gifts of food, or money, given to them by Uncle So-and-so or Aunt So-and-so” (p. 26). A obrigação de retornar os presentes torna Duniya cautelosa na hora de aceitá-los, pois não é possível prever o que o doador pedirá em troca. Além disso, parece existir um questionamento a respeito da legitimidade do presente de Taariq, que só ofereceu a Nasiiba aquilo que iria jogar fora de qualquer maneira, algo, portanto, sem valor algum. Ao lado da discussão a respeito da qualidade dos presentes, sendo alguns bons e outros nem tanto, também são examinados os interesses por trás deles. A ação de oferecer presentes pode não ser afinal tão altruísta quanto à primeira vista parece.

Na vida de Duniya, casada por duas vezes, parece também se estabelecer uma relação entre o casamento e os presentes. Numa reminiscência, ela visualiza a imagem mais antiga que tem de seu primeiro marido, exatamente o instante em que ele lhe dera, por brincadeira, um belo cavalo que possuía. Duniya, então com apenas quatro anos de idade, realmente acreditou que o cavalo passava a ser seu. Zubair, um homem cego que poderia ser seu avô, havia lhe perguntado o que ela lhe daria em troca do animal. “I will marry you”, foi a resposta dada (p. 35). Perto de completar vinte e um anos, a mão de Duniya é de fato dada por seu pai, em seu leito de morte, a Zubair. Como a única testemunha desse ato havia sido a mãe da moça, que era praticamente surda, Duniya ainda teria, se quisesse, como escapar a esse casamento. Mas ela não opõe ao enlace nenhuma resistência, acatando o desejo dos mortos e dos mais velhos, mesmo depois de Zubair ter afirmado que não tinha mais o cavalo que lhe prometera muitos anos antes. Apesar de ele não ter cumprido sua parte na troca de presentes, Duniya mantém-se fiel em sua retribuição.

Depois da morte de Zubair, Duniya, sem herdar nada do marido, muda-se para Mogadíscio com seus dois filhos do primeiro casamento. Ali ela precisa encontrar um lugar para ficar. Uma mulher idosa lhe indica a casa de Taariq, mas ele ainda não havia pensado em alugar um de seus cômodos, ideia que só lhe cruza a mente quando a vê. Além de lhe ceder o quarto, Taariq, que é um jornalista e trabalha frequentemente em casa, cuida dos filhos de Duniya quando ela está fora, exercendo suas atividades na maternidade. Num desses dias, ele até permite que Mataan adormeça em sua cama enquanto espera pela mãe. Ao perceber que o menino molhara os lençóis, Duniya, embaraçada e envergonhada, oferece-se para partilhar seu leito com Taariq. Novamente é a necessidade de retribuir um presente e a conveniência que conduzem Duniya ao casamento.

Dessa forma, em toda a primeira parte, são apresentados eventos da vida de Duniya relacionados a sua concepção a respeito dos presentes. Como alguém que se comprometeu por duas vezes justamente por aceitá-los, ela tem receio de fazer isso novamente. O fato irônico é que, em ambos os casamentos, Duniya não parece ter realmente recebido nenhum presente de valor. O cavalo prometido por Zubair já havia desaparecido quando ela se casou com ele, o que parece uma antecipação simbólica do que aconteceria com os bens do marido, que após sua morte, ficariam apenas com os filhos que ele teve com a primeira esposa. No caso de Taariq, Duniya também sai do casamento sem nada. Agora que vive só com seus filhos, ela resiste a aceitar qualquer presente, sobretudo os que vem de homens. E é só porque se disfarça de motorista de táxi que Bosaaso consegue presenteá-la com uma carona. Mas ela logo lhe responde: “[t]o be frank, I’m not sure I want to take anyone to a film” (p. 8). Desde o princípio, Duniya parece querer quebrar a cadeia viciosa que a obriga a retribuir presentes que ela nem sequer pediu.

A segunda parte do romance, cujo título é “A baby in a rubbish-bin”, vai trazer, então, uma possibilidade de mudança para Duniya, pois toda a ação é aí centrada na descoberta de um bebê por Nasiiba, que o leva para casa. Esse bebê materializa toda a dinâmica e simbologia envolvida nos presentes realmente valiosos. Sendo aparentemente insignificante e desvalido, já que Nasiiba afirma tê-lo encontrado na rua, cercado por uma pequena multidão de mulheres estranhas que nem queriam tocá-lo, ele vai se tornar a esperança do presente mais estimado para muitos que o conhecerem. Surpreendentemente ou não, Duniya não repreende Nasiiba por ter aceitado esse presente vindo não se sabe de onde, dado não se sabe por quem, talvez porque a

princípio ele não se pareça realmente com um presente. Contudo, logo se torna evidente que Duniya está, talvez pela primeira vez em sua vida, diante de uma verdadeira dádiva. Na verdade, muitas pessoas a sua volta parecem enxergar no pequeno enfeitado aquilo que mais desejam. Para a própria Duniya e Bosaaso, por exemplo, ele representa algo que os aproxima mais e mais. Nas palavras de Bosaaso, “he is keeping us, in the sense of cementing my and Duniya’s friendship and strengthening it, day by day, minute by minute” (p. 97). Uma prova concreta disso é que o delegado de polícia nomeia ambos como co-guardiões do bebê, formando-se, assim, o primeiro indício da união do casal. Diferentemente do que acontecera com os casamentos anteriores de Duniya, dessa vez o presente não é a princípio unilateral, mas dado ao mesmo tempo aos dois, sem haver, portanto, a necessidade de retribuição. Essa nova forma de presentear assinala, pela primeira vez nesse romance, um tipo renovado de relacionamento entre um homem e uma mulher. É um sinal de que Duniya poderá experimentar, de forma inédita em sua vida, uma relação mais igualitária.

Além disso, a filha mais nova de Duniya, Yarey, também enxerga no enfeitado a solução de seus problemas. No acordo envolvendo o divórcio entre Duniya e Taariq, havia ficado decidido que Yarey, a filha do casal, passaria a morar com seu tio paterno Qaasim e a esposa dele Muraayo, uma mulher que não pudera dar filhos ao seu marido. Yarey supriria essa ausência e, em troca, sua mãe poderia permanecer na casa em que vivia, pagando apenas um aluguel simbólico.<sup>88</sup> Apesar de receber todos os mimos de seus tios, inclusive no que se refere a facilidades ocidentais como vídeo cassete e *watchman*, Yarey parece extremamente aliviada agora que o bebê pode substituí-la. Nada mais natural de que ela, que havia sido desde o princípio tomada como um presente, encare a outra criança também como tal. Não que Yarey não possa a qualquer momento voltar a viver com a mãe, coisa que Duniya lhe reitera repetidas vezes, mas a doação do pequeno órfão aos seus tios a desobrigaria da culpa e resolveria, a seu ver, uma injustiça já que “if I come to live with you then Aunt Muraayo and Uncle Qaasim won’t have a child to consider their own, whereas there’ll be four of us children here, all yours” (p. 103).

Mas Duniya resiste a doar a criança para os ex-cunhados. Quando Muraayo vai até a sua casa, a reação de sua filha Nasiiba lhe chama a atenção. A garota tenta lhe fazer prometer que o bebê não será dado em hipótese alguma aos tios de sua irmã,

---

<sup>88</sup> Já que a casa em que ela a princípio vivia com Taariq pertence de fato ao irmão dele, Qaasim.

afirmando que “[h]e is not meant for them” (p. 107). Duniya já parecia ter uma desconfiança de que a mãe do menino abandonado era Fariida, uma jovem que ela viu na maternidade e que lhe havia parecido familiar, mas que desaparecera ao ser chamada por ela para o atendimento médico. A reticência de Nasiiba em relação a Fariida e a sua determinação em não permitir que o enjeitado fosse entregue ao casal de parentes possivelmente fazem com que Duniya estabeleça uma relação entre a jovem e Qaasim. As exigências de Muraayo, que quer Yarey de volta ou o bebê em seu lugar, irritam Duniya, que pede que ela se retire imediatamente de sua casa, declarando que ela também deixará em breve a casa de Qaasim. Nesse momento, ao pronunciar o nome do ex-cunhado, a certeza da paternidade do bebê surge como um raio em sua mente: “suddenly Duniya knew who the foundling’s father was. She didn’t know how she arrived at her conclusion, but she *knew* it” (p. 115, grifo do original). Assim, torna-se claro que o pai do bebê é Qaasim.

Uma outra pessoa que projeta sobre o bebê seus desejos é o idealista Taariq, que o vê como uma criatura especial, mágica, comparável até a Jesus e Moisés. Taariq quer a mudança para seu país e pensa que essa criança desconhecida e abandonada pode finalmente trazê-la. Por essa razão, ele próprio considera que nem Muraayo nem Qaasim devem ficar com ela, pois ambos não estão à altura desse trabalho. Além disso, ele afirma que os bebês míticos do mundo não são vistos em seu processo completo de crescimento porque isso retiraria deles a sua credibilidade mágica. Em suas palavras, “to remain faithful to the incredible task before him, this foundling has to grow up in an environment away from the likes of Muraayo and Qaasim, grow up in an incubated área of the world, unexposed to the day-to-day realities which surround most of us” (p. 124). Para Taariq, a única pessoa realmente digna de ficar com ele é Duniya.

Ao chegar à casa de Duniya, Qaasim, o provável pai biológico do bebê, vai chamá-lo de “the little jinn that has created all this discord” (p. 127). De criança mítica, ele é comparado agora a um *jinn*, uma criatura sobrenatural capaz de manipular os homens e zombar deles. Apesar disso, Qaasim parece sinceramente triste quando encontra o menino morto no quarto. A morte dessa criança especial poderia encerrar os sonhos de presentes que foram dirigidos a ela. Duniya, contudo, tem uma opinião diferente. Para ela, “[e]verybody had turned the foundling into what they thought they wanted, or lacked” (p. 130). Ele poderia estar realmente morto para todos os outros que o desejaram apenas como uma solução para seus interesses mesquinhos, mas não para

ela e Bosaaso. Neles e em seu amor, o bebê, que cimentara a sua união, continuava para sempre vivo.

Talvez seja por essa razão que o título da terceira parte do romance é justamente “Duniya loves”, mostrando o início da relação realmente amorosa entre Duniya e Bosaaso. Apesar de toda a tristeza envolvida na morte do bebê, esse desaparecimento parece ter trazido uma transformação positiva na vida do casal, ou seja, um novo presente significativo. Assim, o que aparentemente se configurava como uma perda tornou-se, na verdade, um ganho:

He [Bosaaso] gained courage and began taking more and bolder decisions, speaking of filling their evenings and empty late afternoons with activities. *We* would do this, *we* would do that. *We* would learn to swim. *We* would go out to restaurants. *We* would learn how to drive vehicles, in the hope of becoming independent, no longer in need of being given lifts, or even pestered by terrible men. *We*, it turned out, was a composite person (Duniya + Bosaaso = *we!*), able to perform miracles, capable of filling days and nights with delightful undertakings worth an angel’s time.

When the baby had been alive neither Duniya nor Bosaaso had thought of inventing things to occupy them: he had made life take shape around them. And people came, visitors arrived in hordes, to play cards, to consume tea, to tell each other stories and to become friends. Duniya couldn’t help taking account of the fact that the foundling’s death imposed a compulsory set of grammatical alterations on their way of speaking, producing a *we* that had not been there before, a *we* of hybrid necessities, half real, half invented (p. 135).

Duniya e Bosaaso se transformam numa entidade única, um *we* que precisa ocupar o tempo que antes era preenchido pela simples presença do bebê. E a primeira coisa que Bosaaso faz é realmente convidar Duniya para ir a um restaurante. Esse encontro amoroso inaugural coloca Duniya em algumas situações inusitadas. Em primeiro lugar, Nasiiba exige que ela se dispa totalmente para que possa examinar o seu corpo e ajudá-la a se vestir especialmente para a ocasião. Duniya compara sua filha, então, a um homem: “[h]ad she not stripped her, as men had, had she not rendered her powerless as men had?” (p. 140). Em segundo lugar, Duniya passa a usar seus cabelos descobertos pela primeira vez em sua vida adulta. Finalmente, no restaurante, ela e Bosaaso se beijam romanticamente. É a primeira vez que ela se relaciona com um homem apenas por amor, sem ter que posicionar-se como a retribuição de um presente.

Por toda a terceira parte, vão se estabelecer negociações entre Duniya e Bosaaso a respeito da troca de presentes e favores entre eles. Ela deseja, por exemplo, pôr um fim às intermináveis e generosas caronas dadas por ele aos membros de sua família. Ambos chegam a um acordo: “Bosaaso’s cousin’s taxi would take Nasiiba and Yarey from their respective schools, in return for a token sum to be paid by Duniya monthly” (p. 150). Além disso, o que realmente se forma entre eles é um sistema em que um presente é trocado por outro: “she did accept gifts from him in the form of lifts, in exchange for meals which he ate at her place” (p. 153). Desse modo, não existe nenhum desnível em sua relação, em que uma parte doe mais do que a outra. A igualdade do relacionamento, algo experimentado por Duniya pela primeira vez, envolve também o equilíbrio no ato de presentear.

Ainda na terceira parte, Duniya receberá lições de direção de Bosaaso e de natação de Marilyn no Centro Esportivo de Mogadíscio. Aprender a dirigir e a nadar é algo que se relaciona à emancipação de Duniya como mulher, conferindo-lhe uma maior independência e mobilidade. Que tenha sido o próprio Bosaaso o primeiro a sugerir que ela tomasse essas lições mostra o quanto ele deseja que ela seja tão ativa e livre quanto ele. Diferentemente dos outros homens na vida de Duniya, ele não pretende mantê-la dependente e submissa. Ela se sente tão respeitada que decide por si só passar a noite com Bosaaso e fazer de seu corpo um presente para ele. Diferentemente das outras vezes, ela não faz isso por obrigação ou dever, mas apenas porque assim o deseja.

Assim se inicia a quarta e última parte do livro, intitulada “Duniya gives”, na qual os dois eventos mais importantes são a noite de amor entre Duniya e Bosaaso e a chegada de Abshir, o irmão mais velho dela que vive na Itália. Nesses dois momentos, Duniya se transforma na principal doadora em sua relação com esses dois homens importantes em sua vida. Contudo, ao presentear Bosaaso com seu corpo, ela não se coloca numa posição inferior, ocupando o papel de um mero objeto de desejo sexual. Ao contrário, parece haver até uma certa superioridade de sua parte:

And then the doors of her body opened wider, and she lay on top of him, the mistress conducting the speed and flow of the river of their common love. [...] Her body felt a lot younger than his own, and was undeniably more athletic. For instance, she could sit in a half crouching position for as long as love-making demanded, whereas his back ached (p. 210).

E o enredo poderia ter acabado aí, mas a conclusão do romance ainda traz o retorno de Abshir à Somália. Ele se oferece para pagar os estudos superiores dos sobrinhos e informa Duniya que deseja comprar uma propriedade em Mogadíscio, na qual ela possa viver com independência. Abshir é a única pessoa de quem Duniya ainda aceita presentes sem nenhum questionamento ou receio. Ao perguntar a ele o porquê disso, ela ouve a seguinte história: ao nascer, ela se recusou a ser alimentada por quem quer que fosse, com exceção de Abshir; ele foi o único membro da família de quem ela aceitou receber a primeira dose de leite. Além disso, o próprio Abshir considera a doação de tantos presentes apenas como a reparação de uma injustiça:

“If you were a boy, you wouldn’t have been married off to a man as old as your grandfather in the first place, and in the second, you might have got a scholarship to a university of your choice, because you were brilliant and ambitious. An injustice had been done. It has been my intention to right the wrong as best I could. I am sorry.” (p. 242).

Assim, aceitando os presentes de Abshir e recebendo-o em Mogadíscio depois de tantos anos, Duniya acaba desempenhando mais o papel de doadora do que de receptora. Agindo dessa forma, ela o livra da culpa por ter sido mais favorecido do que a irmã e permite que ele corrija os erros do passado. Ele também é o primeiro a quem Duniya informa sobre a sua decisão de se casar com Bosaaso. Abshir tem a chance de se regozijar pela felicidade da irmã, já que ela vai se casar pela primeira vez com um homem que ama e que a trata com igualdade. Nesse sentido, depois da leitura completa do romance, poderíamos ter a impressão de que a história de Duniya não apresenta a mesma temática da imobilidade ou paralisia presente em *Maps*, uma vez que sua protagonista consegue transformar sua vida e se tornar um sujeito mais pleno e mais capaz de amar. Porém, trata-se de uma impressão que logo se revela falsa, como mostrarei a partir de agora.

### **O presente impossível**

Todos os capítulos de *Gifts* se iniciam com uma breve sinopse do conteúdo apresentado neles. O capítulo 1 não é diferente: “[i]n which Duniya sees the outlines of a story emerging from the mist surrounding her, as the outside world impinges on her



space and thoughts” (p. 3). É uma indicação de que Duniya está imaginando a história que se segue, retirando-a diretamente das brumas da fantasia, já que a realidade concreta (o mundo exterior) lhe parece violenta demais. A vida de uma mulher na sociedade somali não é com certeza fácil. As experiências de enfrentar a circuncisão ainda na infância, de ser dada em casamento pelos mais velhos e de ser considerada pelos homens principalmente como uma mercadoria de troca certamente não conferem às mulheres somalis muita mobilidade. Na verdade, elas são alijadas do poder de decidir suas próprias vidas, permanecendo sempre nas mãos dos homens. A própria Duniya resume isso muito bem no seguinte trecho:

It was when she thought of herself as a woman and thought about the female gender in the general context of “home” that Duniya felt depressed. The landmarks of her journey through life from infancy to adulthood were marked by various “stations,” all of them owned by men, run and dominated by men. Did she not move from her father’s home directly into Zubair’s? Did she not flee Zubair’s right into Shiriye’s? There was a parenthesis of time, a brief period when she was her own mistress and the runner of her station, so to speak, as a free tenant of Taariq’s, only for this to cease when they became husband and wife. Meanwhile, her elder brother Abshir’s omnipresent, benevolent, well-meaning shadow fell on every ramshackle structure she built, pursuing every move she made, informing every step she took: Abshir being another station, another man (pp. 172-3).

A mobilidade de uma mulher na sociedade somali se resume à transferência de estações que ela percorre na vida, todas elas dominadas por homens. Trata-se de um movimento horizontal, feito do posto de filha ao de esposa e, no caso de Duniya, do de esposa de Zubair ao de irmã de Shiriye, seu meio irmão que embolsou seus dotes em ambos os casamentos, passando posteriormente às mãos do segundo marido e às do irmão Abshir. É um movimento apenas aparente; na verdade, nada muda na situação da mulher. Ela permanece essencialmente imóvel, sendo deslocada de uma estação a outra não por uma ação própria, mas pelos desígnios dos homens.

Além disso, a situação política na época em que o romance se passa também não favorece a mobilidade ou agência. O general continua no poder, perseguindo e eliminando todo e qualquer foco de oposição. A euforia envolvida nos primeiros anos de seu governo, que prometia trazer as tão sonhadas mudanças, transformou-se em

completa e amarga desilusão. Os anos 80 são o período em que a falência do regime e da organização social torna-se cada vez mais evidente. De acordo com Wright (2004),

[a] Somália de *Gifts* não é ainda a nação acometida pela catástrofe e inundada de ajuda internacional dos noticiários da década de 1990, mas a Mogadíscio retratada no romance está mais próxima do colapso pós-Barre do que a cidade apresentada em *Maps*, e há sinais suficientes do caos que se aproxima. [...] Já há falta de alimentos, uma inflação galopante e um próspero mercado negro. Transportes e serviços médicos, amenidades básicas e suprimentos de energia estão em queda [...] (p. 134).

Tudo isso funciona apenas como um pano de fundo para o que parece ser uma história de amor e transformação pessoal. Mas seria a trajetória de Duniya realmente possível nesse cenário? A informação contida na abertura do primeiro capítulo é muito breve, e a tendência é que o leitor se esqueça dela enquanto vai sendo envolvido pelos eventos narrativos. Apenas na conclusão, existe uma nova menção àquela situação inicial:

As the others engaged in polite talk, Duniya thought to herself that little is revealed to oneself directly. Revelations are received from out of a mist of doubts, in caves, in the dark, out of a child's mouth, or via the wise utterances of an elderly or mad person. She decided that her own epiphanic instant had occurred at a moment, on a morning, when a story chose to tell itself to her, through her, a story whose clarity was contained in the creative utterance, *Let there be a man*, and there was a story (pp. 244-5, grifo do original).

Mais uma vez aparece uma indicação clara de que Duniya está contando a própria história para si mesma ou, de forma poética, de que a sua história escolheu ser contada para ela. Todo o romance se configura, dessa forma, como o seu momento epifânico, resultado da sua contemplação dos eventos ficcionais que estão se desdobrando a sua frente, apresentando-se a sua consciência. As palavras mágicas, carregadas de potencial criativo, “Que haja um homem”, são pronunciadas por ela ou para ela, exatamente como num mito da criação do mundo, insuflando vida nesse pequeno universo imaginário.

Assim como em *Maps*, mas de forma mais sutil, a narrativa de *Gifts* é o resultado de um discurso interior. Askar havia encenado em sua própria mente os

pronunciamentos de acusação e defesa de seu caso. E Duniya? O que a levou a elaborar mentalmente essa história de amor? Não há, na verdade, muita informação a respeito da Duniya que está imaginando a narrativa que se apresenta diante do leitor, com exceção do nome e de algumas poucas referências presentes no início. Não é possível saber com certeza se sua vida real coincide com o que ela imagina, se todos esses personagens do romance realmente fazem parte de seu mundo ou se foram totalmente inventados. Porém, levando em consideração o trecho acima, talvez pudéssemos supor que o único elemento realmente criado foi Bosaaso, justamente porque a “verdadeira” Duniya, essa que paira acima e antes da história, quis ter um relacionamento mais significativo e igualitário com um homem. Esse parece ser o presente que ela esperava ganhar, mas muito provavelmente se trata de um presente impossível, dada a opressão em que vivem as mulheres somalis. Além disso, como uma felicidade doméstica, pessoal, pode realmente se efetivar enquanto todas as estruturas políticas e sociais da nação estão em franco colapso? Dessa forma, Duniya está tão neutralizada e inativa quanto Askar, restando-lhe apenas imaginar.

Acredito que uma simples leitura atenta do romance seria suficiente para atingir essa interpretação, que me ocorreu de fato ainda na primeira ocasião em que percorri os eventos narrativos. Mas mais uma vez tive a evidência de que Farah não parece querer deixar a cargo de seus leitores o preenchimento de certas lacunas. Ele se revelou novamente ansioso para legitimar uma determinada leitura, dessa vez não no corpo da própria obra, mas numa entrevista, na qual se posicionou da seguinte forma:

*Gifts* foi mal compreendido por praticamente todos os leitores que encontrei, que não pensaram, mesmo por um momento, que não há nenhuma história, que essa é uma história que uma mulher conta para si mesma do começo ao fim. Ela não acontece. Ela acontece dentro da cabeça dela quando vai de casa para o trabalho. Ela está narrando a história para si mesma e imaginando o que aconteceria se a sua sorte mudasse (FARAH; ALDEN; TREMAINE, 2002, p. 44, tradução minha).

Dessa sua declaração, entendo que é possível depreender que Farah realmente faz coincidir as duas Duniyas, aquela que imagina e a que é imaginada. Nesse sentido, *Gifts* também teria, assim como *Maps*, um marco zero narrativo, que, nesse caso, é justamente a caminhada que Duniya tem que fazer de casa para o trabalho, logo no início do primeiro capítulo, porque Mogadíscio está sem transporte público e com falta

de combustíveis. É durante essa caminhada que ela imagina a história que o leitor lerá. Diferentemente de Askar, que está sentado no escuro, contemplando o passado e imaginando, Duniya está afinal realizando um movimento físico. Contudo, mesmo esse seu deslocamento não é uma atividade livre, irrestrita, justamente pelo medo de estar andando sozinha pelas ruas de Mogadíscio tão cedo pela manhã:

She entered a dirt road linking two tarred streets, a broad road that was quiet as a cul-de-sac. Suddenly, she felt violently upset; the surrounding silence disturbed her, making her breathing erratic. Seized with inexplicable fear, she sensed a chill in her bones, as if she had ventured into dangerous territory. She halted, not wanting to go further.

It was then that she spotted a cat resembling the one in her dream, crouched fearlessly before her, waiting to be picked up and cuddled. But Duniya did neither. She and the cat stared at each other and this increased her awareness of inner stress.

A few seconds later she saw in the hazy distance what at first seemed to be a butterfly with colourful wings revolving like spinning-tops. To her delighted surprise, it turned out to be a red-and-yellow-striped taxi, empty (p. 4).

Duniya não está encerrada numa cela como Askar, mas ela também acaba se sentindo encurralada, entrando por ruas desertas e silenciosas nas quais é tomada por um medo paralisante. A ameaça de ser atacada por estranhos em plena rua paira sobre sua cabeça, assim como sobre a de muitas mulheres que vivem em grandes cidades, não só na África como no mundo todo. Paralisada de terror, ela tem chance de perceber um gato parecido com o que viu anteriormente em seu sonho e, logo em seguida, visualiza como por milagre o táxi que irá salvá-la, retirando-a dessa sua imobilidade. O carro se parece a princípio com o movimento das asas de uma borboleta, outra figura presente no mesmo sonho. Nesse momento, esbarro no ponto central de minha análise: a importância dos sonhos nesse romance. Nos segmentos seguintes, passarei a examinar a estrutura e o significado que eles têm na narrativa de *Gifts*.

## CONFIGURAÇÃO DOS PRESENTES ONÍRICOS

### **Painel das cenas**

Ainda que os sonhos de *Gifts* sejam bem menos complexos do que os de *Maps*, acreditamos que é importante providenciar uma sinopse de seus conteúdos para permitir que nosso leitor tenha uma visão geral dos temas expressos neles para que possa acompanhar nossa discussão posterior.

Primeiro sonho:<sup>89</sup> Duniya sonha com uma borboleta que se agita no ar e um gato que espera para pular sobre ela. Quando a luz do quarto se acende, a borboleta voa de um lado para o outro, e o gato fecha os olhos lentamente e adormece.

Segundo sonho: Bosaaso sonha com uma águia de cores brilhantes, voando alto, ainda não preparada para pousar num dos eucaliptos dos arredores. No chão, ele espera que ela desça até um galho de árvore para poder atirar nela. Um menino carregando um quilo de carne crua numa vasilha descoberta passa caminhando. A águia faz um mergulho rápido, mirando não a carne, mas o cérebro da criança. O menino cai no chão, com medo. Uma mulher coloca um talismã perto das narinas dele. Ele volta à vida em espasmos, levanta-se e vai embora, levando consigo a vasilha de carne, agora empoeirada. Durante esse sonho, Bosaaso conta a Duniya sobre o seu passado. Duniya acordará do mesmo sonho em que Bosaaso lhe conta a sua história.

Terceiro sonho: Enquanto Nasiiba tenta fazer com que ela se levante, Duniya se lembra de um sonho em que Bosaaso lhe contava como sua falecida esposa ressuscitou dos mortos e em que ela viu um bebê agarrando uma flor. O bebê havia nascido sem o ânus e, não havendo nenhum cirurgião na cidade que pudesse lhe abrir esse orifício, ele morre, sem ninguém para chorar por ele.

Quarto sonho: Bosaaso sonha com um pássaro de bela plumagem e garras fortes empoleirado num poste telegráfico, próximo a um parque em que ele e sua falecida esposa Yussur estavam fazendo um piquenique, com seu filho num berçinho. De

---

<sup>89</sup> Assim como aconteceu na análise de *Maps*, a numeração dos sonhos efetuada aqui é apenas um recurso artificial destinado a tornar mais fácil a compreensão da minha argumentação posterior.

repente, o pássaro empreende uma descida ameaçadora, como se fosse agarrar o menino. Aliviados, os pais veem o pássaro se afastar, levando em seu bico não a criança, mas uma flor.

Quinto sonho: De manhã, uma libélula entra pelo quarto de Duniya, juntamente com o vento frio. A libélula se move para cima e para baixo, como se estivesse escrevendo um nome no ar. Duniya se levanta para aquecer o bebê. Voltando para a sua cama, ela vê com o olho de sua mente a escrita da libélula e consegue ler um nome em azul, o nome da jovem que havia ido à clínica na mesma manhã em que Bosaaso lhe dera uma carona em seu táxi de borboleta.

Sexto sonho: Depois de discutir com Muraayo, Duniya adormece numa poltrona. Uma voz insiste para que ela se levante, vá até o berçinho do bebê e descubra porque ele não tem se mexido. Mas outra voz lhe diz para se concentrar na beleza de uma águia que voa alto no céu, recusando-se a pousar. Essa voz onírica lhe diz: “[t]he foundling has done whatever it came into this life to achieve. It arrived unheralded and will probably leave unannounced. A mythical child, if you like” (p. 116). Duniya quer se levantar, mas sente um peso impedindo-a de fazer isso. Então, uma libélula pousa na ponta de seu nariz. Duniya ouve alguém na porta e vê uma águia descer, entrar no quarto do bebê e emergir dali, levando agarrada em seu bico não um bebê, mas uma libélula. Duniya pensa que ela também não estava entre os vivos.

Sétimo sonho: Duniya sonha com um cachorro sendo atormentado por um bando de adolescentes. Uma mulher está distante da cena. Ela partilha alguma semelhança física e espiritual com o cão. Duniya também vê um homem deitado do chão de cujo meio brota uma árvore com uma única folha. O cão late para todos e só se acalma com a chegada de uma águia que pousa sobre a árvore. A árvore perde sua única folha, sua inteireza, sua vida. O silêncio cai sobre tudo. A águia fixa seus olhos sobre o cão, o cão observa uma cobra, da qual todos fogem, menos a mulher. Um redemoinho de vento passa por tudo e traz felicidade para os olhos da mulher. A cobra a morde. Ela vai embora. Os adolescentes e o cão a seguem, parando apenas diante de um berçinho no qual jaz o cadáver de um bebê. E Duniya acorda.

Oitavo sonho: Uma mulher está deitada à sombra de uma figueira, sonhando. Ela ouve o som de um pequeno falcão e o de um papagaio, chamando-a, mas se recusa a atender. Quando imagina que o falcão se cansou de gritar seu nome, ela abre os olhos e o vê derrubar um chapéu, que ela agarra com suas mãos alertas. Quando ele grita novamente, ela se prepara para levantar, mas não pode fazê-lo, pois está nua. O falcão lhe dá, então, uma guirlanda de folhas para se cobrir. Ela se levanta e põe o chapéu. De repente, o falcão canta a sua mensagem: “[b]efriend me, Woman, and I will be yours for ever; have faith in me and I will give you what is due to you” (p. 149). Assustada, a mulher deixa cair a guirlanda de folhas, sobre a qual pisa. Os gritos do falcão cessam, a noite torna-se dia e a mulher acorda.

Nono sonho: Uma mulher de trinta e poucos anos está observando o pôr do sol num cenário de sonho. Uma mulher mais jovem, possivelmente sua filha, se materializa do nada e bloqueia a sua visão. A mulher mais velha se volta para outra direção, como se não estivesse interessada, com seu olhar demorando-se dessa vez em várias nuvens desgarradas da tarde que migram em direção à escuridão.

Décimo sonho: Duniya se lembra de um sonho enquanto está tendo uma aula de natação no Centro Esportivo. No sonho, ela era um pardal e guardava a entrada de uma caverna. Depois disso, um pássaro grande chegou, trazendo um disco iluminado em seu bico, e o deu a Duniya. Ela acordou piscando e percebeu que havia mordido a língua. Estava pálida de medo.

Décimo primeiro sonho: Uma cena se abre na escuridão e um foco de luz é dirigido a uma mulher em pé às margens de um rio. Ela se prepara para nadar e um homem desconhecido lhe diz: “[g]um to gum, dust to water, fire to earth, and you are in such a wonderful state of happiness where seven comes before eight, a cot before a baby, the bed before the ring” (p. 203). A mulher nada para longe e o foco de luz se apaga. Acaba a sequência do sonho e a luz se acende no quarto de Duniya e Nasiiba.

Décimo segundo sonho: Uma jovem mulher lhe fala no sonho sobre uma grande riqueza a ser encontrada no fundo de um poço estreito. Duniya reflete um pouco e pula dentro do poço, “brave, adventurous, untouched by fear of death or drowning” (p. 216). Ela encontra um pomar bem tratado e, no seu centro, uma fonte.

Depois desse breve resumo, passaremos a examinar mais detalhadamente outros elementos da estrutura das narrativas oníricas em *Gifts*.

### **O quarto de dormir e os elementos oníricos**

Algo que imediatamente impressiona nas inúmeras e pequenas sequências de sonhos presentes nesse romance é a mescla que ocorre, em muitos deles, entre o quarto físico em que a personagem dorme e o conteúdo de seu sonho. Num romance com escassas descrições de cenário, parece ser de extrema relevância o modo como o autor escolhe retratar a casa em que Duniya vive com os filhos, concentrando-se apenas nos quartos que a compõem:

The room where they were and which they shared was referred to as “The Women’s Room”. It had two big metal-framed beds with springs, Nasiiba’s being the one by the larger of the windows; lying on it now was a greasy-toothed comb, and underneath it a shoulder-bag bearing the Somali Airlines legend. Duniya’s bed, nearer the door, was neatly made and covered by a white bedspread; stored below it was a collapsible bed on which Yarey, her younger daughter, slept when she came to stay for weekends.

Only Mataan had the key to the other room, which he had fitted with a Yale lock. The Women’s Room had one of those cheap locks a burglar could pick with a hairpin; Nasiiba had an unpardonable habit of losing keys and Duniya had tired of replacing Yales. As a result, all the family’s valuables – documents, cash and jewels – were kept in the boy’s room, which had a safe with a combination lock (p. 25).

Sabemos que a casa também tem uma cozinha, que é onde Nasiiba está preparando o jantar de Duniya nessa mesma cena, e talvez outros cômodos, mas não são oferecidos pormenores sobre eles. Apenas os quartos são descritos com brevidade, enfatizando-se a sua divisão entre gêneros: “The Women’s Room” and “the boy’s room”. Isso parece funcionar como uma imagem da rígida divisão que existe entre homens e mulheres na sociedade somali. O fato de que ambos os quartos possuem cadeados, sendo que o mais inexpugnável está na porta masculina, possivelmente apresenta também um significado. De um lado, os cadeados acentuam a separação entre os gêneros, transformando o conteúdo dos quartos em segredo para os membros do outro sexo. O cadeado mais forte, nesse sentido, tem que estar mesmo com o sexo mais



forte, detentor do maior poder na esfera social. Que sejam guardados no quarto de Mataaan os documentos e os objetos de maior valor da família também pode se relacionar a esse predomínio masculino. De outro lado, a necessidade de trancar até mesmo os cômodos internos da casa revela o quanto a Mogadíscio do romance é insegura e violenta para seus habitantes. A felicidade e a tranquilidade domésticas são vistas, assim, como coisas que devem ser protegidas com rigor, numa tentativa desesperada de resguardar o universo da interioridade da violência do mundo exterior.

No quarto das mulheres, o único que aparece grafado com letras maiúsculas, o estado das duas camas de metal revela a personalidade de suas ocupantes. A displicente e indisciplinada Nasiiba tem sobre sua cama um pente de cabelos gorduroso, sujo. Abaixo dela, a bolsa da empresa aérea somali, além de revelar que Nasiiba tem sempre uma possibilidade de escape do contexto restrito da Somália (conferida por seu tio Abshir, que mora na Itália e que se encarregará de seus estudos superiores no exterior), já mostra, desde o início do romance, a ligação dela com Fariida, a mãe biológica do bebê. A irmã de Fariida, Miski, é uma aeromoça dessa mesma empresa. Assim, muito antes do surgimento do bebê na história, o autor nos mostra, através desse pequeno elemento, que Nasiiba já estava em contato com as duas irmãs e que possivelmente aceitou delas algum presente – vindo na bolsa – em troca de tomar conta do bebê.

Já a cama de Duniya está impecavelmente feita, como convém a uma enfermeira competente como ela. A presença de uma manta branca esticada sobre ela talvez se relacione aos desejos amorosos de Duniya, ainda virgem no que se refere ao amor romântico, já que nunca o experimentou. Além disso, a diferença entre as duas camas pode indicar duas facetas da feminilidade presentes na sociedade somali na época em que se passa a história. Duniya representaria a princípio uma mulher tradicional, de cabelos cobertos, criada para ser uma boa dona de casa, para quem uma cama precisa necessariamente estar bem arrumada. Nasiiba, por outro lado, seria um retrato da jovem somali educada nos moldes ocidentais, prestes a frequentar alguma universidade europeia ou americana, que não usa véus e nem está muito preocupada com a arrumação da casa. O desenrolar do romance buscará trazer uma inversão, na qual Nasiiba funcionará como uma espécie de modelo para sua mãe, que acabará adotando roupas semelhantes – escolhidas pela própria Nasiiba – e o uso dos cabelos descobertos.

É nessa cama impecável que Duniya sonha, e a realidade de seu quarto combina-se com a realidade de seu sonho. O seu quarto funciona como lócus privilegiado do sonhar. Bachelor (1996 [1957]) procurou entender “a casa como um espaço de conforto

e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade”, abrindo, para o homem, “o campo do onirismo” (p. 64). É verdade que a casa de Duniya abre para ela o campo do onirismo, mas também é verdade que sua intimidade vivenciada ali parece perigosamente ameaçada, como confirma a existência dos cadeados nas portas internas. Talvez o próprio sonhar seja visto como algo constantemente sob ameaça. Diante de uma realidade tão dura, em que a possibilidade de mudança é praticamente nula, o sonho se configura como a única forma efetiva de resistência, como a única alternativa para manter aceso o desejo de transformação. O sonho, assim, tem algo de revolucionário e, portanto, está sob constante perigo.

Askar experimentava em seus sonhos uma liberdade de ação e movimentos impensável em sua vida de vigília concomitante. O mundo dos sonhos era apresentado principalmente como uma paisagem extensa, passível de ser percorrida de diversas formas. Em muitos dos sonhos de Duniya, não é bem isso que parece se dar. Há um reforço do espaço encerrado da intimidade, e o sonho é vivenciado num nível microcômico, cotidiano, em que se enfatiza não o olhar que percorre uma grande distância, mas o olhar que se detém sobre um pequeno ponto.

O primeiro sonho desenha uma cena aparentemente insignificante: uma borboleta esvoaçante sendo observada por um gato, que espera o melhor momento para atacá-la. Essa é realmente uma imagem onírica ou algo que está acontecendo de fato no quarto de dormir de Duniya? Quando a luz se acende (no sonho ou fora dele?), os movimentos da borboleta se intensificam e o gato adormece. Duniya, então, acorda e sai da cama. Na verdade, existe, nessa experiência, uma impossibilidade de se delimitar claramente o que ocorre no sonho e o que ocorre na vida de vigília. Mais ainda do que os demais romances da trilogia, *Gifts* parece retratar o sonho e a vigília não como opostos, mas como estágios dentro do mesmo continuum. A personagem entraria e sairia de qualquer um deles sem que fosse possível identificar essa transição com clareza.

Outra evidência disso parece ser o fato de ela encontrar, já plenamente desperta e indo a pé para o trabalho, as duas figuras anteriores, o gato e a borboleta, essa última metamorfoseada agora em táxi. Sabemos que, nesse momento, inicia-se a história imaginada de Duniya, com a inserção desse elemento inventado, o táxi, com Bosaaso dentro dele. Assim, as mesmas figuras que se posicionavam na fronteira entre sonho e vigília voltam a se posicionar entre o real e o imaginário, indicando um ponto de

contato entre ambos ou uma situação de coexistência. O primeiro sonho não é, contudo, o único em que isso ocorre.

O quinto sonho também é um excelente exemplo de mescla entre o que se passa dentro do quarto e o conteúdo do sonho. Nele, uma libélula invade o aposento de Duniya, trazida por uma rajada de vento frio. Ela se movimenta como se escrevesse algo no ar, um nome codificado em subidas e descidas. Aparentemente essa cena pertence mais à vida de vigília de Duniya porque, logo em seguida, ela verá o mesmo inseto, dessa vez com os olhos de sua mente, e só então conseguirá ler o nome que ele escreveu, grafado numa tinta azul. E essa é a única diferença entre os dois momentos: no primeiro, Duniya é incapaz de decifrar a escrita, no segundo, ela lhe parece clara como uma tatuagem nova. Que o inseto esteja escrevendo algo mesmo no mundo dito real não parece ser nada estranho. Apenas a incapacidade de ler a mensagem marcaria o predomínio, nesse instante, da vida de vigília, enquanto que a revelação sobre ela coincidiria com o sonho propriamente dito. Duniya ainda recebe uma outra mensagem no sexto sonho, em que uma voz lhe alerta a respeito da imobilidade do bebê no berço, enquanto outra voz tenta acalmá-la, afirmando que ele já havia realizado o que devia nesse mundo. Mais adiante, o enfeitado será encontrado realmente morto no quarto. O espaço do sonho permite novamente uma descoberta a respeito da realidade concreta.

Se o principal cronotopo dos sonhos em *Maps* era a paisagem onírica, em *Gifts*, essa posição parece ser ocupada pelo quarto de dormir. O quarto funciona como fronteira entre sonho e vigília, marcando não uma separação completa, mas o demorar-se, o alongar-se de um sobre o outro. A invasão dos elementos pertencentes ao sonho no espaço físico ou vice-versa faz com que o quarto de dormir se estabeleça como um cenário privilegiado de experiência onírica. Em *Maps*, romance dominado pela consciência de um jovem com nome de soldado, a urgência da ação, impossibilitada na esfera externa, imprimia no sonho valores de extensão e movimento. Em *Gifts*, por sua vez, o interesse da narrativa recai sobre uma mulher somali tradicional, encerrada no espaço interno, mas tendo que lutar para obter seu domínio sobre ele, uma vez que mesmo o universo doméstico está ameaçado pela dominação dos homens, pela violência social e pela repressão do regime.

Em *Sardines*, romance que prefigura, de certa forma, *Gifts*, a protagonista Medina relacionava a posse de “um quarto todo seu” com a capacidade de resistir. Tanto ela quanto Duniya vivem na propriedade de homens: Medina na casa de seu irmão Nasser depois de se separar do marido, Duniya na casa do ex-cunhado e depois na

residência que seu irmão Abshir irá lhe comprar. Tomar realmente posse de quatro paredes delimitadas significaria, para elas, interromper aquela transferência horizontal de estação em estação, proporcionando a possibilidade de um inédito movimento realmente efetivo. No transcorrer das duas obras, esse controle feminino do espaço externo não se realiza, mas Duniya tem pelo menos a chance de ocupar esse quarto como fonte da experiência onírica, recebendo ali mensagens que a ajudam a compreender melhor o que se passa em sua vida. Contudo, o quarto não aparece em todos os seus sonhos. Outros espaços secundários ou micro-espacos surgem em outros momentos, como demonstrarei a seguir.

### **O palco e o jardim**

Dos sonhos sete a nove e depois no sonho onze, Duniya não aparece nomeada como personagem, mas apenas como observadora, sendo que somente no sétimo sonho, essa observação é tornada explícita. Ela e também o leitor observam uma pequena cena em que uma mulher não identificada é a protagonista. Em todos esses sonhos, os espaços em que ocorrem essas cenas particulares não são designados. Teriam elas ocorrido na rua de uma cidade, numa aldeia, numa floresta, numa praia? Não existe resposta para essa questão. Contudo, justamente pela ênfase dada à observação, esses episódios oníricos mantêm uma estreita semelhança com cenas teatrais. Assim, talvez pudéssemos entender um dos micro-espacos como um palco de teatro.

A peça aí encenada parece mostrar o desenvolvimento de uma mulher, passando por várias proações e experiências. E tudo indica que o seu tema principal é a oposição entre mobilidade e imobilidade. Cada um dos quatro sonhos selecionados funcionaria, então, como um ato. No primeiro deles, há a princípio uma identificação entre a mulher e o cachorro, dada por uma semelhança física e espiritual. Sabemos que, em muitas cidades islâmicas, os cães são perseguidos e maltratados porque existem muitos *hadiths* que afirmam que eles são impuros ou malévolos. Existem ainda vários relatos que declaram que Maomé teria ordenado a matança de cães. No sonho de Duniya, o animal também é perturbado por um grupo de adolescentes enquanto que a mulher está imóvel em seu canto. A equiparação entre a mulher e essa criatura tão massacrada parece se relacionar com a situação das mulheres na sociedade somali, já que elas também são oprimidas. Mas o sonho sinaliza uma possibilidade de mudança. O redemoinho de vento, que nada mais é do que a essência do movimento, parece trazer felicidade para os

olhos da mulher, e a mordida da cobra a insufla de mobilidade, fazendo com que siga adiante.

No próximo sonho, uma mulher (seria a mesma?) também é retirada da inatividade por um animal, dessa vez uma criatura alada, um pequeno falcão. A princípio ela resiste a atender o chamado do pássaro e a sair do estado em que se encontra. Mas quando ele lhe dá o primeiro presente, um chapéu, ela esboça uma reação e ameaça se levantar, coisa que não pode fazer porque está nua. Ele lhe dá o segundo presente, uma guirlanda de folhas, com o que ela se põe logo de pé. Ela percebe que está numa trilha, portanto, no lugar certo para começar a caminhar. O falcão promete lhe dar tudo o que ela merece, caso tenha fé nele e se torne sua amiga. Isso a deixa assustada, e ela deixa cair os presentes. Mas parece ser a sua libertação, já que ela pisa sobre as coisas que o falcão lhe deu, iniciando por fim o seu movimento, sem depender de nada que lhe tenha sido dado.

O nono sonho também se inicia com uma imagem de inação, já que nele uma mulher de trinta e poucos anos está apenas observando o pôr do sol. Ao ter sua visão bloqueada por uma jovem, que é provavelmente sua filha, a mulher volta-se para outra direção e passa a contemplar o movimento das nuvens da tarde em direção à escuridão da noite. Dessa vez, o movimento é apenas externo e não envolve a protagonista do sonho. O cenário desse sonho particular é o que mais se aproxima daquela concepção de paisagem onírica presente em *Maps*, justamente porque envolve a contemplação de uma certa extensão, preenchida pelo deslocar das nuvens. A personagem do sonho, contudo, não a percorre, estando a observá-la da mesma forma que o leitor. Porém, também é possível pensar que a jovem funciona como um obstáculo a essa contemplação e que a mulher pelo menos dribla esse empecilho ao virar para o outro lado. Ainda que mínimo, esse gesto encerra também o início de uma potencialidade de movimento, já que a protagonista está evitando aquilo que a atrapalha.

O décimo primeiro sonho, por sua vez, é aquele cujo cenário mais se parece com um palco. A cena se inicia na escuridão, e só então surge um foco de luz, direcionado para uma mulher em pé às margens de um rio. O efeito é parecido com aquele produzido pelos refletores de um teatro. Ela está prestes a mergulhar quando um homem lhe transmite uma estranha mensagem, cujo significado discutirei mais tarde. O que importa agora é que a mulher realmente começa a nadar, iniciando o seu movimento, e vai embora, enquanto o foco de luz se apaga. Inversamente, a luz se acende ao mesmo

tempo no quarto de Duniya, o que revela que também nesse sonho existe um intercâmbio entre os elementos oníricos e a configuração do quarto de dormir.

Além do micro-espço do palco, com a instauração de cenas em que Duniya parece ser apenas uma observadora, surge, no último sonho do romance, um outro espaço secundário, que é justamente o jardim. Quando realizei minha análise de *Maps*, tive a oportunidade de examinar os significados envolvidos nessa configuração espacial onírica. De modo geral, o jardim funciona como um símbolo de centralização, assinalando que a personalidade do sonhador está prestes a atingir um novo centro, uma nova forma. Nesse sonho particular, novamente há uma mulher não identificada, descrita apenas como uma jovem, que divide o espaço onírico com a própria Duniya, nomeada mesmo como tal. A protagonista do romance volta a ser, então, explicitamente a personagem principal do sonho. A jovem conta a Duniya a respeito de uma grande riqueza a ser encontrada no fundo de um poço estreito e praticamente a convida para pular nele. Duniya toma coragem e se precipita poço a dentro. Do outro lado, ela realmente encontra um pomar bem tratado com uma fonte no centro. A passagem pelo poço também ressalta o seu processo de transformação, a trajetória empreendida entre uma realidade dura (a estreiteza do poço) e um momento mais próspero e feliz. A protagonista do sonho passa de uma situação de maior restrição de movimentos para outra em que a possibilidade de deslocamento é praticamente infinita, já que o cenário onírico volta a encerrar valores de extensão. Essa transformação relaciona-se evidentemente com a mudança ocorrida na vida de vigília de Duniya. Para demonstrar melhor a relação entre os sonhos e os diversos momentos em que ela está desperta, passarei a examinar a construção temporal do romance.

### **Tempos oníricos**

Assim como ocorria em *Maps*, os sonhos de *Gifts* também não apresentam marcadores temporais definidos. As pequenas cenas desenroladas em cada um deles parecem ocorrer numa espécie de presente eterno, um tempo parado, sem antes ou depois. Como os sonhos de Duniya e Bosaaso são bem mais breves do que os de Askar, não encontramos neles a mesma organização em micro-episódios. Ao contrário, como já dissemos antes, a ênfase agora recai principalmente sobre uma única cena. Essa cena singular parece estabelecer uma relação com um momento específico da vida de vigília dos personagens. Não se trata de uma equivalência completa, mas de uma ponte entre os

principais significados de uma e de outra. Além disso, parece haver uma diferença marcante entre os sonhos de Bosaaso e Duniya no que se refere a sua moldura temporal. Os sonhos de Bosaaso seriam voltados principalmente para o passado, examinando eventos já transcorridos de sua vida. Os de Duniya, por sua vez, estabeleceriam vínculos com o seu presente ou lançariam luzes sobre o seu futuro.

Assim, nos dois únicos sonhos de Bosaaso que aparecem no romance, são examinados dois momentos de sua biografia. O primeiro deles, presente no segundo sonho da narrativa, refere-se a sua infância. Nesse mesmo sonho, Bosaaso conta a história de sua vida para Duniya:

Anxiety in Bosaaso's chest stirred up a dusty cough and, still asleep, he sneezed. He diverted his mind by telling himself (and Duniya in her dream, of which she was part) the story of an only son of an only parent. The boy's given name was Mohamoud (p. 42).

Mohamoud é o verdadeiro nome de Bosaaso, que ganhou esse apelido de seu amigo Mire quando ambos ainda eram meninos. Ele próprio é o “filho único de um único genitor” de sua história, já que foi criado apenas pela mãe, sobre a qual o narrador, que serve de mediador entre a narração de Bosaaso feita a Duniya e nós, leitores, afirma que “sang well, being endowed with a beautiful voice, [...] cooked wonderfully and was an excellent seamstress” (p. 42). Na pequena cidade de G. – e o nome aparece mesmo assim, apenas abreviado –, a mãe de Bosaaso costumava receber por seus serviços em espécie, principalmente em carne de carneiro, boi ou camelo. Quando criança, Bosaaso “loathed crossing town with the fly-inviting raw meat wrapped in a sooty cloth” (p. 43). Em seu sonho, a mesma cena se repete: um menino passa carregando um quilo de carne crua numa vasilha descoberta. Quem o ataca agora não são as moscas, mas uma águia, que tem como alvo não a carne, mas o cérebro do garoto.

Dessa forma, o sonho encena, de uma maneira especial, um momento do passado do personagem que só irá se tornar conhecido na narração que se segue. Apenas quando o leitor ler a história da infância de Bosaaso que aparece logo depois do sonho é que poderá identificar o menino como ele mesmo. O sonho prefigura, então, um momento posterior da narrativa, servindo-lhe de ilustração. Isso equivale a dizer que ele aparece antes da informação que irá esclarecê-lo, pelo menos em parte. Paradoxalmente,

o sonho representa, como dissemos, um evento passado, relacionado à infância de Bosaaso. É uma espécie de flashback onírico que só será compreendido como tal depois que a narração de sua vida feita a Duniya se realizar. Presente e passado são costurados de tal forma a forjar novamente uma simultaneidade entre os tempos, interrompendo no leitor a noção do que veio antes e do que veio depois.

O segundo dos sonhos de Bosaaso, justamente o quarto na sequência do romance, retrata um outro momento de seu passado, dessa vez mais recente. É uma cena que reflete o tempo em que ele vivia com a primeira esposa, Yussur, e o filho de ambos, ainda bebê. Como já havia sido mostrado no mesmo capítulo em que Bosaaso contava a Duniya a história de sua vida enquanto sonhava, Yussur havia ficado extremamente deprimida logo após dar à luz o filho do casal. Trancara-se no quarto sem querer ver ninguém. Sua mãe e sua irmã tentaram, a princípio sem sucesso, entrar e vê-la, e, quando finalmente conseguiram, parecem ter tido alguma influência sobre sua morte, a respeito da qual existem duas versões ligeiramente diferentes:

The versions of what had happened given by the maid and by Yussur's mother disagreed in Essentials as well as substance. Apparently the maid, out of motherly kindness, admitted the old woman and sister directly after the doctor's car had gone.

In both versions there is a balcony overlooking the garden, with Yussur standing on the balcony. And in both, Yussur held the baby in her tight hug, saying: "Will you be a darling boy and fetch me that lone flower in our garden and then give it to me?"

But from here on the two versions differ. In the mother's telling, Yussur would walk back, bend to put the baby in its cot, then change her mind and return to her position on the balcony from where she would request her baby to fetch the flower. Here the mother's story ends. In that of the maid, no time elapsed between the moment Yussur made this most unusual demand of a baby not a week old and the instant she threw him down to get the lone flower. [...]

All versions agreed in one fact: Yussur and baby Mire died (p. 51).

O sonho de Bosaaso com sua primeira mulher e seu filho, Mire, acontece na segunda parte do romance, quando o enjeitado passa a fazer parte da família de Duniya. É possível entender o bebê Mire e seu destino trágico também como uma prefiguração do que ocorrerá com o menino encontrado por Nasiiba. Presente no capítulo nove, quando a morte do enjeitado ainda não tinha acontecido, esse sonho alerta o leitor a



respeito de uma ameaça que parece pairar sobre ele. A águia que surge na cena onírica e que também aparecia no sonho anterior de Bosaaso é a concretização desse perigo, pondo em risco a vida do bebê Mire no sonho e, por extensão, a do enjeitado na vida de vigília. Novamente temos um entrelaçar de passado e presente, pois ao mesmo tempo em que o sonho mostra um evento passado, ele esclarece o leitor a respeito de uma situação presente.

Anteriormente afirmei que os sonhos de Duniya relacionam-se predominantemente com seu presente ou futuro. Porém, existe pelo menos um deles em que ela se volta aparentemente para um evento passado, não de sua vida, mas da vida de Bosaaso, após ter ouvido a narração de sua biografia enquanto dormia. Trata-se do terceiro sonho, em que Duniya ouve de Bosaaso que Yussur havia ressuscitado dos mortos e em que vê um bebê segurando uma flor. Apesar de apresentar elementos semelhantes à história do filho morto de Bosaaso, essa criança onírica teve um outro tipo de *causa mortis*: o fato de ter nascido sem ânus. Duniya parece ter ficado muito impressionada com esse sonho, pois logo que ela vê o bebê encontrado por Nasiiba, realiza nele um exame para verificar se ele tem um ânus, coisa que se confirma. Ainda assim, o enjeitado também morre, dessa vez por razões desconhecidas. Mas talvez seja possível entender a ausência de ânus no bebê do sonho não no seu sentido literal, mas como um símbolo de um nascimento especial, como a marca de uma criança mágica. Como já foi dito, o enjeitado foi considerado como tal por muitos que o conheceram, que depositaram nele suas esperanças de presentes preciosos. Dessa forma, ainda que o bebê do sonho de Duniya pareça representar o filho de Bosaaso, ele de fato simboliza o enjeitado, que só entrará na vida da família bem adiante na história. O sonho de Duniya usa elementos do passado para tratar, na verdade, do futuro.

A referência ao caráter mágico do bebê aparecerá também em seu sexto sonho, quando a segunda voz onírica disser a Duniya que:

“[t]he foundling has done whatever it came into this life to achieve. It arrived unheralded and will probably leave unannounced. A mythical child, if you like.” [...] “A baby whose beginning shared the timelessness of fables, expiring in the inexactness of legends. Think of Moses in a bulrush basket floating down a river, think of miracle babies, think of myths,” the voice concluded (p. 116).

Na continuação do mesmo sonho, Duniya vê uma águia descer do céu, entrar no quarto do bebê e sair dali, levando em seu bico não a criança, mas uma libélula. Assim como o sonho anterior de Bosaaso parecia representar a morte de seu filho, aqui também aparece a representação da morte do enjeitado, que efetivamente se confirma logo em seguida. Nesse caso particular, portanto, o sonho parece realizar duas funções: 1) esclarecer a personagem a respeito de uma situação presente, uma vez que o bebê parece ter morrido exatamente no momento em que Duniya sonhava; 2) esclarecer o leitor a respeito de um evento narrativo, justamente a morte dessa criança especial.

Quanto ao futuro de Duniya, ele parece expresso principalmente nos sonhos de dez a doze. Até ali os seus demais sonhos pareciam apenas prepará-la para tornar-se mais móvel, mais agente dentro do contexto de sua vida. Mas no décimo sonho, Duniya recebe novamente o presente de um pássaro. Parece ser um presente valioso porque se trata de um disco iluminado, reluzente. E dessa vez não há menção de ela o ter abandonado, como fez anteriormente com os itens que o pequeno falcão lhe deu. Ao contrário, ela parece ter realmente aceitado tal dádiva, uma vez que acorda pálida de medo, tendo mesmo mordido a língua enquanto sonhava. Tudo indica que esse é um presente especial que modificará sua vida radicalmente, e talvez ela tema essa transformação.

A mensagem que o homem lhe dá no sonho seguinte, quando Duniya está prestes a começar a nadar, “[g]um to gum, dust to water, fire to earth, and you are in such a wonderful state of happiness where seven comes before eight, a cot before a baby, the bed before the ring” (p. 203), também revela o que está prestes a acontecer em sua vida. Duniya está para adentrar num estado maravilhoso de felicidade e irá passar a noite com Bosaaso antes de se casar com ele, assumindo definitivamente o relacionamento amoroso entre ambos. Provavelmente o presente valioso que ela recebeu no sonho anterior seja justamente esse, uma vez que era o que ela mais desejava.

No último sonho de Duniya no romance, sua transformação parece ter se efetivado completamente, já que nele ela encontra, depois de ter passado por um poço estreito, um belo jardim com árvores frutíferas e uma fonte ao centro. Esse novo cenário onírico se relaciona com a configuração de sua nova vida, prestes a começar, uma vida que será bem mais plena que a anterior. Dessa forma, é possível compreender os sonhos de Duniya como estágios que a preparavam para a grande transformação que iria se operar dentro e fora dela, tornando-a um sujeito mais capaz de amar e receber amor, sendo que o último sonho mostra a conclusão feliz desse processo de mudança.

Contudo, considerando o restante da narrativa, ou seja, aquela parte do romance que ocorre paralela à narração dos sonhos, verifico, como já mencionei anteriormente, que a história de Duniya e Bosaaso foi apenas inventada por ela. Nesse sentido, essa outra faceta do enredo é muito mais sombria do que aquela mostrada nos sonhos. Nas narrativas oníricas propriamente ditas, a transformação de Duniya realmente ocorre e ela se torna uma pessoa melhor, mais ativa, com uma vida mais satisfatória. Nos demais momentos do livro, em que é a vida de vigília que impera, essa transformação é mostrada apenas como ilusória, fantasiosa, e a personagem não tem como escapar à imobilidade e não agênciava a que está relegada. Mais uma vez os sonhos se revelam mais revolucionários que o restante da obra. Mas para que eu conclua a minha análise a respeito da sua estrutura, ainda me resta examinar os principais agentes que atuam no cenário onírico.

### **Águia e libélula**

Mais do que as figuras humanas oníricas, cuja identificação parece mesmo recair sobre os dois únicos sonhadores do romance, ou seja, Duniya e Bosaaso, ou sobre os bebês da história, os pássaros e insetos desempenham papéis fundamentais no desenrolar e na significação dos sonhos. Dentre eles, destacam-se a águia e a libélula, não apenas pelo grande número de ocorrências, mas também pela maior importância. Ambos figuram nos sonhos que surgem até a morte do enjeitado. Parece haver mesmo uma oposição entre esses dois personagens oníricos alados, com a águia simbolizando um conjunto de elementos negativos e a libélula, um conjunto de elementos positivos.

Impossível não identificar a águia, por exemplo, com a morte que paira sobre os vários meninos dos sonhos: o garoto que carrega a carne crua e o filho nos sonhos de Bosaaso, que nada mais são do que prefigurações do enjeitado, que é, por sua vez, ameaçado pela mesma ave de rapina no sonho de Duniya, de número seis na sequência do romance. A sua descida precisa dos céus e as garras fortes que podem se apoderar facilmente da carne tenra dessas crianças parecem representar a inexorabilidade da morte, que não poupa nem os mais jovens. No sonho de Bosaaso, ele e Yussur sentiam-se aliviados por ver que a águia não tinha agarrado seu filho, mas uma flor. No sonho de Duniya, o pássaro emerge do quarto em que está o bebê, carregando não ele mesmo, mas uma libélula. Porém, flor e libélula são tão frágeis quanto recém-nascidos,

funcionando, portanto, como imagens que simbolizam esses dois bebês. E ambos realmente morrem no transcorrer da história.

Mas talvez a águia não seja apenas um símbolo da morte, já que, como dissemos anteriormente, os símbolos oníricos apresentam vários significados possíveis. No sonho de Bosaaso, ela é descrita como “a handsome-feathered, heavy-footed bird” (p. 88). Essa referência ao peso dos pés nos faz lembrar das botas dos militares que governam o país na época em que se passa a ação do romance. Nesse sentido, a águia como soberana dos céus possivelmente representa o próprio general, cuja presença no mais alto cargo da nação ameaça a todos, assim como o pássaro empoleirado nos fios telegráficos põe em perigo o bebê no sonho de Bosaaso.

Sem resvalar para uma leitura alegórica simplista, é possível enxergar nessas várias figuras de crianças à mercê do ataque da águia uma imagem da Somália nas mãos de Barre. Porém, não se trata exatamente de entender o país como uma vítima indefesa do regime. O fato de Farah ter escolhido sobretudo um enjeitado para personificar a nação se relaciona evidentemente com suas críticas contra o sistema do clanismo somali. Mas tal escolha pode envolver ainda mais do que isso. Em muitos de seus romances, Farah compara os chefes de famílias com o próprio general. A mesma tirania encontrada na esfera política reflete-se, assim, no universo doméstico. A existência da criança sem pais, cuidada por guardiões apenas por afeto, interrompe a autoridade despótica dos familiares mais velhos. O que acontece é que o enjeitado está necessariamente fora dessa estrutura familiar tradicional e viciada.

Dessa forma, o enjeitado ou órfão é a figura que melhor pode se opor, dentro da esfera do lar, à ditadura que impera no plano externo. Ele não é tão frágil quanto parece. Na verdade, sua simples existência representa um perigo para as estruturas que sustentam a opressão do regime. O mesmo potencial revolucionário que encontramos no ato de sonhar pode ser também verificado nas relações que se estabelecem entre os enjeitados ou órfãos e as pessoas que se encarregam deles. É algo que foge do controle rígido dos anciãos chefes de famílias e, por extensão, do próprio general.

A libélula, identificada com o próprio enjeitado, também funciona como uma ênfase que é dada ao movimento em detrimento da paralisia. Nenhum outro ser na natureza é possivelmente tão ágil quanto ela. A águia, por oposição, seria vista como algo que interrompe a mobilidade, já que agarra sua presa, tornando-a imóvel até destroçá-la com seu bico e garras. Ainda que seja bem mais frágil do que a águia, a libélula é a única criatura que talvez pudesse escapar a ela, justamente pela rapidez e

agitação de seu voo. O sonho de Duniya mostra, contudo, a águia finalmente agarrando a libélula e levando-a para longe. Mas talvez não devamos pensar nisso como uma derrota, uma vez que, depois desse sonho, Duniya tem uma série de outros que a mostram transitando aos poucos da imobilidade para a mobilidade, transformação que se conclui exatamente em sua última sequência onírica. Dessa forma, é possível que, ao ser capturada pela águia e ao desaparecer do cenário onírico, a libélula tenha transferido seus atributos para a maior sonhadora e protagonista do romance. Chego, assim, na principal concepção que norteia os sonhos de *Gifts*, como explicarei a seguir.

## CONCEPÇÃO DAS NARRATIVAS ONÍRICAS

### **Os sonhos como presentes**

Anteriormente afirmei que o romance *Gifts* foi escrito como um tratado sobre os presentes e sua retribuição. Resta-me agora esclarecer essa proposição inicial. Obviamente que se trata de uma obra ficcional, na qual qualquer teorização a respeito da troca de dádivas é inserida apenas para responder às necessidades da narrativa. Contudo, também é verdade que Farah utilizou, como referencial teórico para a escrita desse seu romance, o livro *Essai sur le don* (1950) do antropólogo e sociólogo francês Marcel Mauss. Farah teve acesso a uma tradução inglesa dessa obra e afirma, na nota que antecede a primeira parte de *Gifts*, que é em relação a ela que incorreu em sua maior dívida. Dessa forma, pareceu-me fundamental examinar as ideias de Mauss sobre os presentes para verificar como elas atuam na construção do tema do livro de Farah e na concepção das narrativas oníricas presentes dentro dele.

Em seu ensaio, Mauss (1990 [1950]) analisa a instituição da troca de presentes em sociedades tradicionais da Polinésia, Melanésia e da região noroeste do Continente Americano, além de alguns sistemas legais antigos. Ele investiga rituais como o *potlatch*, característico de alguns povos indígenas da América do Norte, como os Tlingit e Haïda. Para Mauss, esses grupos, que são normalmente bastante prósperos, passam o rigoroso inverno que marca as terras que ocupam em festivais e banquetes, nos quais se realiza, por exemplo, o *potlatch*, que é a doação feita por um indivíduo, geralmente um chefe ou homem influente, de todas as suas riquezas e pertences aos seus convidados. Mauss nos explica que tal gesto desmedido nada tem a ver com o que normalmente

entendemos por generosidade ou altruísmo. Na verdade, o *potlatch* é algo que se realiza por razões políticas bastante definidas, configurando-se numa tentativa de impressionar e superar um chefe rival ou algum membro de sua família, como um pai ou avô. Nas palavras de Mauss, “[é] uma luta entre nobres para estabelecer uma hierarquia entre eles da qual o seu clã irá se beneficiar mais tarde” (p. 6).<sup>90</sup> Por essa natureza de disputa é que Mauss se refere aos *potlatches* como serviços totais de um tipo agonístico.

Embora nem todas as sociedades estudadas por ele apresentem essa forma radical de oferenda, com a destruição total da riqueza, Mauss afirma que é possível encontrar nelas um grande número de formas intermediárias, nas quais “a emulação é mais moderada, mas em que aqueles que entram nesses contratos buscam se superar uns aos outros em seus presentes” (p. 7). De acordo com ele, o traço mais importante, em todas essas interações, é a obrigação de retribuir o presente que se recebeu. Como espero ter demonstrado na primeira parte deste capítulo, essa é justamente a concepção que Duniya e a sociedade em volta dela parecem manter a respeito dos presentes. É a obrigação de retribuí-los que a torna tão receosa e desconfiada na hora de recebê-los.

Também presente no livro de Mauss, está a discussão a respeito da criança que é dada como presente, costume típico, por exemplo, das populações de Samoa. Nesse caso, a criança é entregue a seu tio materno, para ser criada por ele e a esposa, tendo o pleno direito de viver em sua casa e usufruir de suas posses. Seus pais adotivos a aceitam porque ela própria é considerada um *tonga* ou propriedade, pertencente justamente ao lado materno da família. Por outro lado, seus pais biológicos têm a chance de receber, através dela, bens de tipo estrangeiro (*oloa*), advindos da família e da aldeia que a adotaram. O filho funciona, então, como um canal pelo qual são trocadas propriedades de tipo interno e externo. Yarey, a filha de Duniya e Taariq, desempenha o mesmo papel, tendo sido dada aos tios (ainda que paternos) para ocupar o lugar do filho que eles não tinham, em troca da possibilidade de sua mãe continuar a viver na pequena casa em que morava. Contudo, parece existir no romance a sugestão de que esse acordo é injusto, já que Yarey quer quebrá-lo e tornar a residir com sua mãe e irmãos.

Yarey, nesse caso, é uma prefiguração do enjeitado, no sentido de que ele também é uma criança dada como presente, e ela realmente pensa que o menino encontrado por Nasiiba veio para substituí-la. Mas, na verdade, o enjeitado parece ter chegado para, entre outras coisas, quebrar o arranjo entre Duniya e os tios da menina. É

---

<sup>90</sup> De agora em diante, todos os trechos de Mauss (1990 [1950]) têm tradução minha.

só depois da chegada do bebê e da terrível discussão que Duniya tem com Muraayo que Yarey poderá voltar a viver ao lado dos familiares biológicos. A partir dali, Duniya também ganha coragem para deixar a casa de Qaasim e procurar um novo apartamento para morar. O bebê age como um verdadeiro presente, um presente valioso, mas é uma dádiva da qual não se conhece o doador, o que impossibilita completamente a retribuição. Ainda que Nasiiba e posteriormente Duniya saibam quem são seus pais biológicos, isso não significa que o enjeitado tenha sido um presente ofertado por eles. O mais provável é que essa criança especial tenha vindo de uma esfera tão mágica quanto ela diretamente como uma dádiva para a família de Duniya.

Ainda no que se refere ao estudo de Mauss, interessa-me principalmente a afirmação de que, em muitas das sociedades analisadas, os presentes dados possuem uma força mágica ou poder espiritual que, entre os maoris, por exemplo, é chamado de *hau*. De acordo com Mauss,

[o] que impõe a obrigação no presente recebido e trocado é o fato de que a coisa recebida não está inativa. Mesmo quando ela foi abandonada pelo doador, ela ainda possui algo dele. Através dela, o doador tem um poder sobre o beneficiário, assim como, sendo o seu dono, através dela, ele tem um poder sobre o seu ladrão. Isso é porque o *taonga* [sic] é animado pelo *hau* de sua floresta, sua charneca e solo nativos. Ele é verdadeiramente “nativo”: o *hau* segue atrás de qualquer um que possuir a coisa. [...] Em realidade, é o *hau* que deseja retornar ao seu local de origem, ao santuário da floresta e do clã, e ao doador (p. 12).

Assim, existiria no próprio objeto doado uma força mágica que obrigaria o seu retorno ou o de um produto equivalente ao doador. Ao realizar a doação, o doador sabe que receberá de volta o que deu ou algo que o valha. O presente não é, portanto, altruísta. Farah parece empregar essas ideias para discutir o verdadeiro valor da ajuda internacional na Somália ou nos demais países africanos. Assim como cada capítulo do romance se inicia com uma breve sinopse de seu conteúdo, ele também se encerra com uma pequena notícia de jornal a respeito da doação de alimentos ou armamentos realizada pelas potências desenvolvidas. Um exemplo disso é o presente feito pela Comunidade Europeia a várias nações do Terceiro Mundo, incluindo a Somália, de laticínios contaminados com a radioatividade resultante do acidente nuclear em Chernobyl. Obviamente que esses produtos não poderiam ser considerados valiosos por seus doadores. Mas não se trata de um simples descarte. Ao realizar essa doação, ainda

que de mercadorias estragadas, as potências europeias desejam ter, através delas, um retorno positivo.

No artigo de Taariq, que funciona, nesse momento, como uma espécie de porta-voz para as ideias de Farah sobre a ajuda internacional, são discutidas várias razões para o ato de dar, e nem todas são exatamente boas:

We give in order to feel superior to those whose receiving hands are placed below ours. We give to corrupt. We give to dominate. There are a million reasons why we give, but here I am concerned with only one: European and North American and Japanese governments' donations of food aid to the starving in Africa, and why these are received. [...]  
To starve is to be of media interest these days. Forgive my cynicism, but I believe this to be the truth.  
Africa's famine became a story worthy of newspaper headlines when you could sell pictures of faces empty of everything, save the pains of starvation (p. 195).

Assim, as doações feitas pelos países desenvolvidos aos famintos da África podem servir como um meio de reforçar a sua superioridade ou domínio da região ou ainda como uma forma de usufruir da propaganda gratuita gerada pela superexposição na mídia das imagens da fome. É certamente uma oportunidade que eles podem ter de ser vistos como os salvadores generosos do mundo. Mas não é só isso. Além das intenções nada altruístas por trás desses presentes internacionais, Farah parece também querer pôr em evidência a inexorabilidade do seu retorno. Assim, se essas potências doam comida estragada ou produtos que só trarão a destruição em massa aos seus receptores, como armamentos pesados, por exemplo, elas não devem esperar obter em troca nada essencialmente favorável.

Levando isso em consideração, será que poderíamos concluir que não existe na “economia” do romance *Gifts* nenhum presente realmente possível? De acordo com Jacques Derrida (1993), economia implica a ideia de troca, circulação ou retorno. Para ele, a principal lei da economia é o retorno de algo ao seu ponto de origem. O presente é uma relação entre dois sujeitos: o doador e o receptor. Derrida afirma que o presente, para ser um verdadeiro presente, não deve voltar ao seu sujeito doador. Em suas próprias palavras, “[e]le não deve circular, não deve ser trocado” (p. 7)<sup>91</sup>. Se a figura do círculo é essencial para a economia, o presente deve permanecer *aneconômico*. Ou

---

<sup>91</sup> De agora em diante, todos os trechos de Derrida (1993) têm tradução minha.



ainda, “[p]ara que haja um presente, não deve haver reciprocidade, retorno, troca, intercâmbio, contrapresente ou dívida” (p. 12). Se o receptor der o que recebeu de volta para o doador ou se ele dever algo por ter recebido uma outra coisa, não terá sido um presente.

Além disso, Derrida também declara que é necessário que o receptor não reconheça o presente como um presente. Se ele o fizer, esse simples reconhecimento é o suficiente para anular o presente porque devolve, no lugar da própria coisa que foi dada, um equivalente simbólico. O simbólico abre e constitui, ainda segundo Derrida, a ordem da troca e da dívida na qual o presente é anulado. O mesmo acontece com o doador: se ele reconhece o presente como um presente, o presente é anulado. Ele não deve ver o presente como um presente, se não começa a recompensar a si mesmo com um reconhecimento simbólico, louva-se, congratula-se, etc. Se isso ocorrer, o presente se anula e se torna apenas um simulacro. Por todas essas razões, Derrida afirma que o verdadeiro presente é impossível.

As ideias de Derrida não parecem ir realmente contra aquilo que Mauss observou nas sociedades tradicionais estudadas por ele. Na realidade, elas descrevem traços das mesmas concepções ainda presentes na atualidade. A única diferença é que Derrida retira o presente da noção de economia e o transforma numa coisa abstrata, impossível de ser realizada no mundo das pessoas comuns. Contudo, o seu estudo torna-se útil para o nosso entendimento da função das narrativas oníricas em *Gifts*, justamente porque elas parecem funcionar como presentes tal como ele os entende.

Através de seus sonhos, Duniya ganha insights a respeito da situação presente e futura de sua vida. Ela também é agraciada com a oportunidade de passar, neles, por uma série de experiências que permitem que ensaie sua transição entre imobilidade e mobilidade. Os sonhos lhe dão a chance de poder se transformar e se tornar uma pessoa mais plena e feliz, contestando sua trajetória de mulher oprimida e triste. Nesse sentido, os seus sonhos são os presentes mais valiosos que ela recebe durante a narrativa do romance, na verdade, são os únicos realmente valiosos. E são, assim como o próprio enfeitado, presentes sem doadores ou cuja fonte doadora não é possível identificar, que Duniya recebe mesmo sem saber que se trata de presentes.

Os presentes de sonhos também alteram a sua realidade, ajudando-a, por exemplo, a inventar a história da sua felicidade. Os elementos oníricos se posicionam naquele instante de sua vida em que sua paralisia parece mais angustiante, apenas para fazer com que dali nasçam as primeiras cenas de sua narrativa de amor. Eles também

invadem o espaço de sua intimidade, permitindo que Duniya possa ocupar o seu universo doméstico, cuja posse lhe parece tão ameaçada, de uma forma significativa e efetiva. De espaço cotidiano comum, o quarto de dormir, ao ser enriquecido pelos elementos oníricos, se transforma num verdadeiro heterotopo porque se baseia numa subversão do modo como a protagonista encara e ocupa os outros lugares de sua vida de vigília. Essa interferência dos sonhos na realidade cotidiana da personagem também revela o quanto eles estão embebidos naquela concepção animista do mundo que faz parte do contexto em que a personagem vive. Não é apenas a questão de trazer pássaros e insetos como seres dotados de uma existência mágica dentro das pequenas narrativas oníricas. O mais importante é, na realidade, a própria constituição dos sonhos como elementos mágicos, como presentes verdadeiros, capazes de provocar grandes transformações. A seguir, empreendo a análise do terceiro romance da trilogia.

## CAPÍTULO IV

### *SECRETS*: OS SONHOS COMO MEMÓRIAS

#### DESVENDANDO SEGREDOS

##### **Deslocamento e interdição**

Diferentemente do que acontecia com os romances anteriores da trilogia, *Secrets*, o último volume da série, vai trazer um protagonista que se desloca por Mogadíscio, indo, com seu carro, de um ponto a outro da cidade e chegando mesmo a alcançar um povoamento próximo, Afgoi. Isso poderia nos levar a crer que Kalaman se configura como um herói bem mais ativo e móvel do que Askar e Duniya. Mas, na verdade, os seus deslocamentos não implicam uma mobilidade efetiva. Ao contrário, Kalaman parece estar justamente fugindo de qualquer coisa que o force a agir. Ele parece ser alguém que não busca nenhuma transformação, que não tem nenhum desejo de mudança. Sendo apresentado ao leitor como um somali de classe média, está totalmente integrado no meio urbano. Aos trinta e três anos, dirige o próprio negócio, uma companhia de processamento de dados e programação de computadores chamada Birders. Também mora sozinho num apartamento e se relaciona com mulheres amorosa e sexualmente sem ser casado com elas. O casamento inclusive parece estar longe dos seus planos, e é com muita reticência que ele ouve os apelos de sua mãe para que lhe dê logo um neto. Dessa forma, Kalaman assume um modo de vida bem distante dos costumes tradicionais da Somália, adotando práticas bastante ocidentalizadas. Estando totalmente satisfeito com a situação atual de sua vida, ele parece mesmo nem ser substancialmente tocado pelo que ocorre a sua volta.

A Mogadíscio em que ele vive já está imersa na guerra civil do início dos anos 90. O general continua no poder, mas os dias de seu governo estão contados. Há disparos de metralhadoras durante a madrugada, balas perdidas que atingem civis e diversas milícias armadas se reunindo para depor o presidente. É verdade que Kalaman ainda pode se movimentar pelas vias urbanas, mas o cenário que encontra é o de uma cidade repleta de bloqueios:

I was stopped at the checkpoint on the outskirts of the city. My car was searched for weapons, I was frisked and let go.

I sat in a long queue of cars on either side of the motorway, no fewer than fifty vehicles, and as many as a hundred Red Beret soldiers, the dictator's special regiment, trained to frustrate the ambition of the armed militia movements to take the city and the tyrant along with it. A number of the drivers with identifiable regional accents were made to park to one side, to step out and wait for further checks, in the sun.

As I gave a hurried glance at the clutch of men listlessly standing by their vehicles and humiliatedly waiting to be asked questions and frisked and taken in, I thought they were suspects because of their intonation of Somali. This was why they were being singled out and, no matter what they said, were thought to be sympathizers of the local armed militia grouping, with vigilantes who infiltrated into the city nightly. It is not uncommon for a stone thrown at the guilty to strike the innocent. And many of us innocents would fall victim to this head-on confrontation between the dictator, at the head of his Red Beret and his army of thugs, and the leaders of the vigilantes, who claimed to be fighting for the overthrow of the regime, though they were bearing arms with a view to advancing not the interests of the nation but their own (pp. 93-4).

Mais do que os dois romances que o antecederam, *Secrets* apresenta uma crítica feroz e direta ao clanismo somali. O procedimento dos soldados, tal como é descrito por Kalaman, é separar os suspeitos pela peculiaridade de seu sotaque. Apesar de a língua somali ser considerada erroneamente por muitas pessoas como uma língua homogênea e única nos diversos territórios ocupados pelos somalis, esse trecho demonstra que existem dentro dela diferentes variedades, que podem inclusive denunciar o clã a que pertencem os seus falantes. A mesma língua que havia sido escolhida pelo regime como a oficial e como a base da primeira forma escrita, com a justificativa de unificar a nação, torna-se o instrumento usado para apartar, discriminar e perseguir. À população comum cabe apenas o papel de vítima, de um lado, do general e seus capangas e, de outro, dos milicianos armados, que querem o fim do regime não pelo bem da coletividade, mas apenas para assegurar privilégios clanistas.

Ainda que a cidade percorrida por Kalaman em seu veículo esteja, em grande parte, interdita, esse não parece ser o principal obstáculo a sua ação. Ele observa argutamente tudo o que está ocorrendo, mas as coisas parecem não lhe atingir de forma direta. O bloqueio se torna apenas um empecilho temporário pelo qual ele acaba passando ileso. Contudo, paralelamente a esse contexto de conflito e inúmeros pontos

de revista, existe na consciência de Kalaman algo bem mais danoso para sua mobilidade. Assim como *Gifts* se organizava como um tratado sobre os presentes, *Secrets*, como o próprio título sugere, é perpassado pelo tema dos segredos e seu desvendamento. Kalaman é justamente alguém que está enredado pelo mistério de grandes segredos, sobretudo aqueles envolvidos em sua origem. Muito mais do que a situação política e social do país o que realmente o preocupa é o seu passado, a revelação de certas verdades ocultadas desde o seu nascimento. O segredo se transforma, assim, num meio que possibilita ao personagem escapar da realidade externa, à qual ele não tem forças para alterar, e mergulhar cada vez mais no intrincado mundo das relações pessoais e seus enigmas.

Kalaman narra sua história na primeira pessoa, o que contribui para a ilusão de intimidade da narrativa. Mas não é o único narrador do romance, posição que disputa com seu avô, Nonno, sua mãe, Damac, e a mulher que amou na infância, Sholoongo, além de uma voz mais neutra de terceira pessoa. Essa grande quantidade de narradores, muitas vezes em momentos que se assemelham a confissões feitas ao leitor, auxilia o descerramento de vários dos segredos que dão sustentação ao enredo. Embora Kalaman seja o maior sonhador da narrativa, todos os outros narradores de primeira pessoa também têm experiências oníricas marcantes. Os sonhos de Kalaman parecem ligá-lo ao passado tradicional de sua cultura, coisa que abandonou completamente em sua vida de vigília. Na verdade, nessa obra, os sonhos se confundem com memórias e são frequentemente chamados como tais, embora nem sempre se tratem de memórias individuais, pessoais. A caracterização como memórias reforça a sua conexão com o passado em detrimento de um presente que parece esvaziado de sentido e de possibilidade de agência. Mas antes que me detenha mais atentamente nos sonhos presentes no corpo da narrativa, entendo que é preciso esmiuçar o enredo e os segredos que dão base a ele.

### **Confrontos e revelações**

*Secrets* se divide em prólogo, partes I, II, III e epílogo. No prólogo, apenas Kalaman fala. Embora pareça posicionado em algum momento do presente, ou seja, em algum ponto de sua vida adulta, ele narra, nesse segmento inicial, certas situações de seu passado, sobretudo da infância, enfatizando sua paixão infantil por Sholoongo, então uma menina apenas poucos anos mais velha, mas muito mais experiente e astuta.

Kalaman principia o seu relato por seu próprio nome, como se estivesse mesmo a se apresentar para o leitor:

My name Kalaman conjures up memories of a childhood infatuation with a girl four and a half years older than I, memories on the heels of which arrive other recollections. Like an easy answer to a seemingly difficult riddle, my name evokes surprising responses in many people, especially when they hear it for the first time. Some, at the risk of sounding ignorant, have been known to wonder aloud, “But what sort of a name is it?” Give them a clue, as I am prone to do, nudge them in the right direction and you will observe that slowly, like a mysterious door opening, their faces widen with grins as self-conscious as a sparrow dipping its head in the river’s mist. Then my interlocutors say, “Now why on earth did we not think of that?” (p. 1).

Dessa forma, torna-se evidente que o primeiro segredo a ser tratado como tal no romance se relaciona ao nome do personagem. Ao contrário de Askar e Duniya, que tinham nomes cujos significados pareciam ser facilmente reconhecíveis, Kalaman é uma denominação que encerra um mistério. Nem mesmo sua origem pode ser identificada: “[t]he name Kalaman produced a curious debate, some arguing it was Islamic, others that it was a pre-Islamic Somali name” (p. 163). Só resta esperar que o transcorrer da narrativa traga a decifração desse enigma.

Na primeira parte do romance, composta por oito capítulos, o retorno de Sholoongo a Somália, agora que ambos são adultos, configura-se como o estopim que irá provocar o desenrolar da ação subsequente. Ela, muito mais que a guerra civil que os rodeia, perturba a paz artificial que caracteriza a vida de Kalaman. É algo que exige dele uma reação qualquer, mas mais uma vez ele parece incapaz de reagir. Um dia, ao retornar do trabalho, Kalaman simplesmente a encontra em seu apartamento, sem que ninguém, nem mesmo a empregada que fazia a limpeza, saiba dizer como ela entrou ali. Sholoongo, que trabalha atualmente nos Estados Unidos como uma espécie de xamã especialista em metamorfoses, sendo casada com um engolidor de fogo, está de volta ao país porque deseja ter um filho e quer que Kalaman seja o pai. Mais um segredo da narrativa se desenha nesse confronto porque não está claro porque ela precisa ter um filho de outro homem se já é casada e feliz no casamento. Kalaman, por sua parte, não consegue nem mesmo aceitar ou recusar a proposta de Sholoongo. Também não tem forças para enfrentar a própria namorada, Talaado, furiosa por ter descoberto que a

outra mulher havia se hospedado em seu apartamento. O que ele faz é se refugiar na casa de Nonno, em Afgoi, totalmente neutralizado por esses encontros com mulheres e tão exaurido a ponto de adoecer.

Nonno assume, então, a narração da história. A sua narrativa é principalmente uma reflexão a respeito da situação de seu neto e do passado de sua família. Nessa sua fala, alguns importantes segredos serão desvendados. O primeiro deles se refere a sua própria juventude. Aos dezessete anos, Nonno era um estudioso do *Alcorão*, com pretensões de se tornar um dos mais conceituados especialistas na leitura das escrituras sagradas. Mas algo aconteceu que mudou seu destino para sempre. Envolveu-se numa cena de morte, testemunhando um assassinato ou perpetrando ele mesmo o ato, e teve que fugir e mudar de nome, iniciando uma vida completamente diferente, dessa vez como um trabalhador braçal e não mais como um intelectual. O segundo segredo se relaciona à detenção de Kalamán, que esteve aprisionado durante um ano e meio porque “had risen courageously in defense of *my* liberty, against Somalia’s then autocrat” (p. 121, grifo meu). A partir dessa breve referência, é possível concluir que tanto Nonno quanto Kalamán tiveram que responder por suas atitudes de oposição ao governo. Mas a que autocrata Nonno se refere? Como Kalamán tem apenas trinta e três anos e a ditadura de Barre se iniciou em 1969, ele seria jovem demais para ter representado um risco para os governos anteriores. Nonno só pode estar se referindo ao general, que era, na época da prisão de Kalamán, e que continua sendo, no presente da narrativa, o presidente todo poderoso da Somália. Mas, de qualquer forma, todo potencial opositorista e resistente de Nonno e Kalamán parece ter ficado para trás. Na atualidade, eles vivem completamente alheados da situação política, imersos apenas em suas vidas particulares.

Um terceiro segredo envolve a enigmática Sholoongo, que, ainda na infância, havia sido acusada pela mãe de Kalamán de ter furtado um importante documento de seus pertences. Levada para a delegacia, a menina teve suas impressões digitais tiradas, mas nada foi provado contra ela, e nunca mais se encontrou o documento. No entanto, Nonno agora revela a Kalamán que vira Sholoongo depositar, na mesma época, duas folhas de papel dentro de um grande tambor que havia na vizinhança e que era chamado de Rinoceronte, justamente por sua semelhança com o animal. Assim que ela desapareceu de sua visão, Nonno foi capaz de recuperar as duas folhas. A primeira delas trazia um desenho feito a lápis enquanto que a segunda era um tipo de carta de cujo conteúdo Nonno não mais se recorda. Seria o documento desaparecido? A diferença

entre esse segredo e os dois anteriores é que aqueles foram desvendados mentalmente, através de um discurso interior compartilhado com o leitor, enquanto que a história envolvendo Sholoongo foi revelada num diálogo com Kalamán. Isso estabelece a principal oposição que existe no romance quanto ao desvendamento dos segredos: alguns serão descerrados primeira ou unicamente aos leitores e outros serão demonstrados na interação entre os personagens.

Damac também vai à casa de Nonno, preocupada que está que o filho caia novamente, como na infância, sob a influência de Sholoongo, que ela considera extremamente nefasta. Enquanto Kalamán dorme, ela conversa com o sogro. A sua presença instiga a revelação de ainda mais segredos, relacionados ao seu casamento com Yaqut, o filho de Nonno:

I remembered how we first met, Damac and I. Yaqut had brought her along after the two of them had contracted a secret wedlock. It wasn't my place to question why they opted for a secret marriage, a form of matrimonial contract usually resorted to by couples likely to face opposition from one quarter or another. I suspected there was something not right with theirs being a secret wedding, but I didn't ask for an explanation. [...] I suspected that Damac and Yaqut never presented themselves before a sheik. I suspected that the two of them never spoke the vow of the *nikaax* matrimony in the presence of a sheik, that they were never declared man and wife (p. 132-3).

Novamente a exposição dos segredos se dá na forma de uma reflexão, de um discurso interior ao qual apenas o leitor tem acesso. Ficamos sabendo que existe algo misterioso no casamento de Damac e Yaqut através da percepção de Nonno. Também nesse caso, o segredo é compartilhado primeiramente com os leitores. Kalamán, o protagonista, ainda desconhece as suspeitas de Nonno, embora ele mesmo tenha as suas. Quando acorda e encontra a mãe na casa do avô, ele lhe conta que, desde pequeno, percebia que ela e seu pai subitamente mudavam de assunto ou se calavam quando ele os surpreendia. Mais intrigado ainda ele fica quando descobre que o documento que Sholoongo fora acusada de roubar era justamente a certidão de casamento de sua mãe. Por que esse documento, cuja cópia podia ser solicitada na prefeitura a qualquer momento, era tão importante e valioso?

Pressionada pelas perguntas de seu filho, Damac também se apossa da narração, no último capítulo dessa parte, para revelar, apenas para o leitor, a quem até se dirige,



seus segredos mais íntimos: “You see, I had two dwarf additional breasts way down on my abdomen” (p. 168). Essa espécie de aberração física funciona como o núcleo mais recôndito da personalidade da personagem, constituindo algo que ela esconde a qualquer custo dos demais, mas que também teme perder:

I didn't let go of the fetus, because I didn't want anyone else to see my bodily secrets, my tiny, extra little breasts. The midwife would see, I used to fear, word would go around, and with gossip doing the rounds, either the Tinies would fall off of their own accord, or I would be labeled a witch. [...]

I remained the mother of twins, one of them old and my husband, the other my infant son. Even nowadays, when we make love, Yaqut suckles at my frontals one at a time. Lately, though, maybe because of Sholoongo, my cute Tininesses have proved dormant, ripe peaches drying on the tree which bore them. It is as if they are losing their plump abundance. Which is why it wouldn't surprise me any longer if I should wake up one morning to find them gone, a victim lying lifeless on the lap of Sholoongo-bewitched gravity. What would become of me then? I have had more nightmares of having my Lovelies exposed that I have worries of them vanishing without a proper exchange of good-byes (p. 169).

A paranóia em relação a Sholoongo envolve tanto o temor de ter os seios extras expostos ao mundo quanto o medo de que eles sequem e desapareçam. A outra mulher é responsabilizada até mesmo pela ação da gravidade e do tempo. Além da existência desses dois seios suplementares, Damac também confessa que foi violentada por uma gangue e que um homem chamado Gacme-xume, com um dedo indicador na forma de uma cauda de escorpião, a chantageou. Embora ainda não revele a razão da chantagem e a consequência do estupro, Damac lança as sementes na mente do leitor para que ele se prepare a respeito das verdades a ser desvendadas em relação ao nascimento de Kalaman e ao casamento de seus pais.

Assim termina a primeira parte, com a revelação de alguns segredos e a sinalização de que outros ainda serão desvelados nas partes subsequentes. Sholoongo, que principiava nesse segmento como a grande ameaça para a suposta harmonia reinante, foi abandonada pelas linhas condutoras do enredo em favor de certas confissões e confrontos que trouxeram à baila preciosas informações a respeito da vida pregressa dos personagens. Assim, qualquer tipo de agência ou intervenção no presente é substituído pelo mergulho no passado. A ação propriamente dita está paralisada,

enquanto que os personagens apenas se encontram, conversam, refletem e se entregam à reminiscência. Os segredos não são desvendados pelo desenrolar dos acontecimentos, mas pela fala dos personagens, seja através de um discurso interior, seja através da interação verbal entre eles. O importante é que são coisas que se tornam claras porque são contadas. Obviamente que isso também atinge a resistência política. As figuras ficcionais de *Secrets* percebem e mencionam o caos e a violência que se instalam com força crescente em seu contexto, mas parecem estar acostumados a eles ou completamente anestesiados, sem esboçar quaisquer reações.

Na segunda parte do romance, composta apenas pelo interlúdio, surge um narrador de terceira pessoa, provavelmente porque Kalaman continua se sentindo exausto e porque a confissão de Nonno foi suficiente para esgotar o que ele conhece sobre os segredos da família. Ainda haveria coisas para Damac confessar, mas a permanência do foco narrativo sobre ela poderia encerrar o romance prematuramente. Dessa forma, resta a uma voz neutra conduzir os eventos narrativos até que Kalaman se sinta melhor. Por ora, ele permanece na casa de Nonno, sentindo-se “weighed down with an alloy of physical and mental incongruities” (p. 195). Entrando e saindo de um estado de sonolência ou da “terra da memória”, como quer Nonno, ele tem uma conversa com seu avô em que pela primeira vez é instado a questionar sua própria paternidade:

More of Nonno’s voice. “Suppose we delve into the matter of the document which Sholoongo stole? Suppose we find out her gain, why she stole it, where she put it? Suppose Arbaco and Gacme-xume are in secret conspiracy to blackmail your mother? As an animal with a high sense of taboo, will you be upset if you learn that you are somebody else’s child, not Yaqut’s. Will doubts shatter your certainties? What will become of your relationships with us, your kith and kin all your life? Will you kill me or your father if it turns out that your family is at war with ours, in the current struggle for political power?” (p. 203).

Em seu comentário, Nonno imediatamente relaciona a incerteza quanto à filiação paterna de Kalaman com o pertencimento ao clã. Acima de qualquer crise existencial, despertada pela descoberta de que aqueles que sempre foram considerados como familiares não partilham dos mesmos laços sanguíneos, o que ele mais parece temer é a oposição entre as lealdades a clãs diferentes. Nesse momento da narrativa, ainda não é possível saber como o extenuado Kalaman reagirá ao saber da verdade. A dúvida de

Nonno passa a ser também a do leitor e é preciso aguardar para que o restante da história a responda. O interlúdio se encerra com a chegada de Talaado à propriedade de Nonno. Depois de haver conversado com Sholoongo, que lhe afirmou que lamentava “to have caused so much pain all around”, ela já está disposta a se reconciliar com Kalaman (p. 206). Essa reconciliação parece revivificá-lo e enchê-lo de uma nova energia, preparando-o para o desvendamento completo dos segredos envolvendo a sua origem que está prestes a ocorrer.

Na terceira parte, composta por quatro capítulos, Kalaman, já totalmente restaurado, reassume a narração de sua própria história. Ele vai se encontrar com Arbaco, a melhor amiga de sua mãe e a responsável por tê-la apresentado a Yaqut. Ela o leva até a casa de Gacme-xume, o chantageador, e lhe conta que ele possui o original da certidão de casamento de sua mãe, estando disposto a cedê-lo em troca de dinheiro. Arbaco também lhe revela a verdade a respeito do passado de sua mãe. Damac fora fraudulentamente casada com um homem, que falsificara a certidão de casamento, aproveitando-se do fato de que, nos casamentos islâmicos, a presença da noiva não é obrigatória. Como ela se recusara a realmente tornar-se sua esposa, esse mesmo homem passou a ameaçá-la, exigindo inclusive uma parte nos lucros de sua loja. Ele, então, perdeu a certidão numa mesa de jogo. O ganhador, justamente Gacme-xume, também se interessa pelo dinheiro de seu próspero negócio, mas ao não conseguir tirar nada dela, arranja para que seja estuprada por um grupo de homens e passa a chantageá-la com o documento. Grávida, Damac tem a sorte de conhecer Yaqut, que se une a ela, mesmo conhecendo sua história. Eles nunca se casam oficialmente.

A revelação dos segredos mais importantes de sua vida não torna Kalaman mais capaz de alguma agência. Ao contrário, ele parece fugir mais uma vez do centro dos acontecimentos para se refugiar novamente na casa de Nonno, a quem deixa a total responsabilidade pela decisão do que fazer com o problema:

I was now sure they were talking about Gacme-xume.  
It had been agreed that I would stay out of Nonno’s and Yarow  
Fidow’s arrangements, that I would withdraw into the privileged  
privacy of my room while they held their conference within a  
few feet of me. For the sake of pretense I even pushed the door  
to my room shut against the possibility of anyone suspecting  
that I was overhearing their talk (p. 246).

Assim, Kalaman escolhe, por vontade própria, a imobilidade e a neutralização. Mais tarde, tem forças para dirigir até a casa de Gacme-xume uma segunda vez apenas para, sem sair do carro, descobrir que ele havia sido morto por um de seus irmãos em troca do dinheiro que Nonno provavelmente havia lhe oferecido pela certidão. Essa resolução de uma questão dramática complicada mantém a integridade e a nobreza de Nonno ilesas na percepção do leitor, uma vez que Gacme-xume não foi morto por suas mãos nem a seu mando, mas pelos seus próprios pares, tão venais quanto ele, como convém aos vilões clássicos. Porém, é uma solução fácil e artificial demais, praticamente um milagre, tirando o chantageador de circulação sem respingar sangue em nenhum membro da família do protagonista. Em seguida, Kalaman vai até a casa de seu pai e à loja de sua mãe para perdoá-los pelos segredos escondidos e para reforçar os laços de afeto em detrimento dos meramente sanguíneos. Sendo um fruto de um estupro coletivo, a paternidade de Kalaman não pode ser definida, o que significa que ele não pode pertencer a nenhum clã. Farah usa novamente a figura do bastardo para criticar o clanismo e acentuar, ao invés dele, as relações interpessoais construídas pelo amor. O relacionamento de Kalaman com seus pais e mesmo o casamento deles não se baseiam no sangue e na lei, mas apenas na afeição.

Ao final da terceira parte, Kalaman é alguém transformado, mas isso não significa que ele recupera algo da antiga combatividade que o levou inclusive para a cadeia. A sua transformação indica apenas um retorno à família e uma aquiescência aos desejos maternos, já que ele declara que “I suppose it is high time I married Talaado and gave you a grandchild, and made Yaqut *another* Nonno” (p. 265). Resta ao inativo Kalaman apenas a conformação a uma suposta felicidade doméstica e o possível retorno àquela paz artificial quebrada pela chegada de Sholoongo. Por falar nela, que esteve desaparecida até agora do enredo, o que lhe resta é voltar seu ataque para Nonno. Assumindo a narração do último capítulo da terceira parte, ela entra na cama desse homem idoso para ter com ele o filho que não pôde ter com Kalaman e nem com seu marido, que é portador de HIV. Esse é o seu segredo, que ela revela apenas para o leitor. Nonno parece ter decidido, contudo, usar sua magia contra ela, quebrando o voto que havia feito anos antes, mesmo à custa de ser amaldiçoado com a cegueira por isso. Ao ejacular nela várias vezes, ele descarrega em seu corpo algo que a faz se coçar e pingar infinitamente, impedindo que o bebê que ela tanto desejava se forme em seu ventre.

Por que Farah escolheu dar esse fim a Sholoongo? Será que uma mulher que quer apenas ter um filho mereceria tanta ira? O fato é que justa ou injustamente

Sholoongo acaba assumindo o papel de vilã da história, mais até do que Gacme-xume. No cenário externo, o grande inimigo é mesmo o general, assim como acontecia nos romances anteriores, mas em *Secrets* ele divide esse posto com os milicianos dos clãs opositores. A ditadura de Barre é tão nefasta para o país quanto o controle dos grupos que ameaçam substituí-la. Porém, os personagens acham-se neutralizados, tendo desistido de qualquer oposição política efetiva. Nesse caso, é na esfera doméstica que eles buscam algo ou alguém para combater. Como o ancião dessa história, Nonno, não se identifica com o autoritarismo do presidente e dos clãs, não é sobre ele que recai a função de antagonista. Resta a uma mulher, uma intrusa no ninho, assumir essa posição. Mas o procedimento também peca pela excessiva artificialidade. Como é que uma figura que foi simplesmente abandonada pelo enredo enquanto os principais segredos dos personagens eram revelados, sem que ela tivesse nenhuma participação nisso, pode ser considerada a maior vilã do romance? É por essa incongruência que a vingança de Nonno contra ela parece totalmente desprovida de sentido.

O epílogo do romance, novamente narrado por Kalaman, traz apenas os últimos momentos de vida de Nonno até sua morte. Nonno, que foi durante muito tempo conhecido como Ma-tukade, ou seja, aquele que não faz suas orações, é visto pela primeira vez por Kalaman voltado para Meca e realizando suas preces. Ele, que havia usado magia contra Sholoongo, contrariando uma maldição imposta por seu professor na antiga escola corânica, agora volta-se para a religião oficial. Mas essa não parece ser uma derrota completa:

“My deeds are wrapped in thunder and lightning,” he says, sounding like his usual self, not the cowed, cautious, do-not-sin-at-any-cost born-again Muslim fundamentalists. “All my life,” he goes on, “I have made sure that my deeds are charged with the extraordinary static of secrecy, in celebratory deference to higher powers.”

I call on another memory, one in which Nonno speaks of feeling almost *ungrounded*! This was in reference to when he spent half a year in a National Security detention center where he was tortured. He wouldn't break, despite the heavy-handed treatment administered to him in presence of high officials. [...] Released, the old man was asked to explain why the electric shock treatment did not break his will whereas it broke the will of all the others. Nonno reported that he had withstood the Security's methods because he was grounded (p. 290-1).

Nonno reafirma sua coragem ao ter lidado por toda a sua vida com a força de grandes segredos. Tendo sido na juventude um homem religioso, conhecedor da tradição islâmica, ele parece ter passado a contemplar as crenças somalis pré-islâmicas depois que foi obrigado a fugir de sua aldeia natal e a assumir uma nova identidade. Parece ter desenvolvido sua ligação com essas crenças em seu trabalho como passarinho, encantador de pássaros, sendo que as aves são consideradas em muitos casos como criaturas de poder mágico pelos somalis. O antigo deus do céu somali, Waaq, por exemplo, era identificado com a figura do corvo. É certo que Nonno se condena à neutralização causada pela cegueira e pela morte ao ter conscientemente se entregado à magia negra no episódio para punir Sholoongo. Mas, internamente, ele parece estar tão forte, tão enraizado, quanto esteve na cadeia, quando enfrentou a tortura. Sua resistência para suportar a violência que os guardas lhe impunham vinha provavelmente dessa ligação espiritual com os altos poderes da natureza e da religião. Mas é chegada a hora de analisar o papel e a construção dos sonhos em *Secrets*.

## SEGREDOS E SONHOS

### **Desvendar dos sonhos**

Para prosseguir com a análise dos sonhos presentes nesse romance, é necessário providenciar uma breve sinopse de seu conteúdo, como fizemos previamente nos capítulos anteriores.

Primeiro sonho:<sup>92</sup> Kalaman relata, ainda no prólogo, sonhos que sua mãe, Damac, tinha com Sholoongo, nos quais ela aparece com unhas longas, cabeça grande, dentes protuberantes, pernas curtas e orelhas redondas, parecendo-se com um texugo, sempre a cavar e a roer, abrindo seu caminho pelas vísceras da sonhadora.

Segundo sonho: Damac conta a Kalaman que vem tendo sonhos, por várias noites, em que ele se casa. Num desses sonhos, Kalaman rasga uma veia no seu dedo médio e faz um pacto de confiança com sua parceira, uma mulher cujo rosto se parece com o de

---

<sup>92</sup> Novamente, a numeração realizada aqui é apenas um procedimento para facilitar a análise do romance.

Xusna, um macaquinho que ele tinha quando menino. Em todos esses sonhos, o nome de Sholoongo é repetido por todas as pessoas com quem Damac conversa.

Terceiro sonho: Sonho a princípio narrado na terceira pessoa, identificado como se fosse uma memória. Um homem de setenta anos chega a uma reunião numa aldeia, montado num belo cavalo. Uma jovem lhe traz uma cadeira alta para que se sente nela. As outras pessoas pedem que ele distribua leite entre os membros da aldeia, começando pelos mais jovens e terminando pelos mais velhos. Quando os jovens terminam de tomar o leite, eles se alinham numa fila para ganhar ossos para chupar sem nenhuma carne neles e gravados com desenhos muito antigos. Então, se ouve um soluço, vindo de um rapaz. O velho pede que o rapaz se aproxime. A companheira dele, outra jovem, explica ao velho que o rapaz chora porque engoliu seu pomo de Adão, confundindo-o com um osso. Ela também afirma que o rapaz e ela de agora em diante pertencem a um clã de párias, sem poder se casar com o restante dos somalis e com uma posição inferior no esquema da política clanista. O velho deseja ajudá-los, mas não sabe direito como. Vai pronunciar a sua decisão quando o sonho, então, termina abruptamente na primeira pessoa: “[a]s the newly chosen wise old man, I...” (p. 42).

Quarto sonho: Timir, o meio-irmão de Sholoongo, conta a Kalaman um sonho que teve em que ela aparecia como um verme e afirma: “[w]ith maggots, you can never tell where they’ve entered or where they’ve exited” (p. 55).

Quinto sonho: Kalaman narra a Timir um sonho que teve em que Sholoongo aparecia como uma espécie de rato mítico, daqueles que são capazes de morder uma pessoa e assoprar o ponto da mordida, apenas para morder e morder novamente.

Sexto sonho: Timir ainda conta a Kalaman que sua irmã Sholoongo havia tido um sonho em que Damac chegava enrolada num manto tingido de sangue, dizendo que havia sido convidada para o casamento de seu filho. Mas não havia nenhuma noiva. Então, Damac colocava o vestido de noiva e tentava se casar com o próprio filho.

Sétimo sonho: Kalaman se recorda de um sonho em que havia fechado os olhos de seu pai enquanto ele dormia, já que ele tinha o hábito de dormir de olhos abertos. Ele também se recorda de que acordou, nessa noite, de um pesadelo em que duas imensas

águias mergulhavam de uma grande altura no céu. Elas estavam ameaçando agarrar e levar embora Xusna, o macaquinho de estimação de Kalaman na época. Kalaman gritava e tinha esperanças que, ao fechar os olhos de seu pai, poderia assustá-lo e acordá-lo para que viesse em seu socorro.

Oitavo sonho: Outro sonho na terceira pessoa, porém, dessa vez Kalaman é identificado como o sonhador. Ele está a caminho de uma festividade. Na festa, há cerca de cem pessoas, reunidas em homenagem a uma divindade. Algumas pessoas cuidam de caldeirões com água fervente. Todos olham ansiosos para o alto, esperando por algo. De repente, uma massa de gafanhotos cobre todo o céu. Os gafanhotos caem em cascatas dentro dos caldeirões. Depois de cozidos, os insetos são colocados para secar, são salgados, apimentados e passados de mão em mão. As pessoas comem os gafanhotos. Um velho não partilha do banquete. Ele diz que não quer comer porque se pergunta se não seria uma forma de abuso contra si mesmo comer os gafanhotos por vingança, porque eles trouxeram problemas, privando a aldeia de suas colheitas. Compara a fome com as ditaduras porque ambas as coisas produzem um efeito bumerangue. Um maremoto e uma enchente ocorrem. As pessoas se afogam. Então, o céu se abre novamente e o mar se acalma. Nada disso faz sentido para o sonhador Kalaman, que, de um só golpe, grita “Waaq” e acorda.

Nono sonho: Uma memória de sonho num trecho narrado por Nonno. Kalaman está se banhando num rio na companhia de Sholoongo. Do fundo do rio, surge uma figura de lama. Ela encontrou um tesouro na margem. Então, ao comando de “Sésamo”, a porta se abre e revela mais lembranças. Nonno vê um rapaz estudioso de dezessete anos, vindo da cidade de Berbera. Esse jovem está fugindo de uma cena de morte. Vestido em trapos, ele se dirige ao sul. Ele irá mudar de identidade, assumindo um nome inventado em seu novo ambiente, e encontrará um serviço braçal para desempenhar. Vai se casar com uma mulher do Povo do Rio do sul, esquecendo seu passado.

Décimo sonho: Olhando pela janela, Nonno vê os sinais do amanhecer. Enxerga um avestruz no chão e um pássaro em cima do topo de uma árvore. Lembra-se que Madoobe, o pai de Sholoongo e Timir, costumava treinar avestruzes como pastores pela velocidade com que correm atrás de suas presas. Madoobe acreditava que os avestruzes eram os únicos animais que poderiam fazer frente a um rinoceronte em ataque porque,



ao correr, lançam pedras sobre seus perseguidores, podendo nocauteá-los. Nonno então se lembra de um sonho que teve antes do amanhecer no qual ele estava numa loja que vendia sangue coagulado. Duas mulheres, parecidas com Damac e Sholoongo, estavam vendendo litros de sangue coagulado para um rapaz parecido com Kalaman. Depois de insistir em ser atendido, uma delas mostra a Nonno um botão de flor mergulhado em sangue nobre, mas aparentemente isso estava apenas à mostra e não para venda. Então, Nonno acordou.

Décimo primeiro sonho: Meia hora depois de ter tido o sonho anterior, Nonno sonha com Damac e faz uma reflexão sobre o aparecimento dela na maioria de seus sonhos:

On the other hand, in most of my dreams my daughter-in-law was pitifully drenched and in a depressive mood. Needing a generous supply of towels to dry, she often asked for a place to shelter from a pouring rain. She would drip like a faulty faucet, her cheeks prominently scarred, tribal scarifications resembling tears in downward motion having been worked into her high cheeks. I am a pigeon, in my dreams with her in them, and she would plead that she had brought a message, “Trust the messenger,” she would say, “not the message!” (p. 128).

Décimo segundo sonho: Kalaman, como narrador, afirma que Nonno se recordava de um sonho que havia tido muitos anos antes, apenas alguns dias antes que seu neto nascesse, no qual o menino nascia com o rosto parecendo o de um macaco. Quando ele perguntava ao bebê por que havia assumido aquela identidade, o sonho se tornava barulhento em virtude do zumbido de várias abelhas, com algumas se alojando inclusive em suas orelhas.

Décimo terceiro sonho: Na noite seguinte, Nonno, ainda segundo o narrador Kalaman, tem um sonho semelhante, mas dessa vez havia apenas uma única abelha, que o pica com o seu ferrão. A picada é dolorida como uma tatuagem furada na pele. Nonno lê a seguinte mensagem: “The key is buried in the half-living stump of a tamarind tree. You will make syrup out of its fruits, and you will make the baby take the pulp as a laxative” (p. 157). Nonno acorda, assustado.

Décimo quarto sonho: Damac conta que Nonno costumava vir aos seus sonhos sem ser convidado:

In the dreams, the poor arrived in hordes to be fed, the naked to be clothed, the sick to be healed, the limbless to have their missing organs restored. He was a miracle worker, in my visions. He had a hollow-ended voice, of the echoey kind. You thought that he was repeating every sound at least twice, for emphasis (p. 177).

Décimo quinto sonho: O narrador de terceira pessoa descreve alguns pesadelos de Kalaman no interlúdio. Num deles, Kalaman encontrava sua mãe mastigando as extremidades de um crânio humano. Perturbado, ele lhe perguntava a quem o crânio havia pertencido. Ela lhe respondia que pertencia a uma pessoa de um “clã inimigo”. Ele gostaria de dar uma mordida?

Décimo sexto sonho: Num outro pesadelo, ele era uma salamandra dentro da barriga de uma baleia, tentando sair pelos intestinos. A baleia tinha a identidade do clã da mãe dele marcada num flanco e a de seu pai no outro. Ele era um prisioneiro dentro da baleia. Seu desejo de ter uma identidade não baseada no clã foi negado. Deram-lhe a chance de escolher entre morrer pelas mãos de uma pessoa que não fosse membro dos clãs de sua mãe e seu pai ou permanecer na barriga da baleia como uma salamandra. Ele escolheu ser uma salamandra, preferindo isso a se aliar aos assassinos. Era de noite. Eles estavam no mar por alguns dias, fugindo da selvageria civil. Os melhores amigos de Kalaman apareceram enfeitados com suas identidades de clã. Alguém o lembrou que Nonno havia se recusado a ter o nome de seu clã em sua carteira de identidade durante o governo colonial italiano. Foi preso como anarquista e, após passar um tempo na cadeia, saiu de lá com a palavra “britânico” impressa em sua identidade. A multidão marcha pela cidade, entoando uma canção que invoca sentimentos de ódio contra os clãs de outras partes. Ele preferia morrer como uma salamandra que ser assassinado por um amigo que tivesse uma memória ancestral diferente da sua.

Depois dessa exposição, é possível partir para a análise da estrutura das narrativas oníricas em *Secrets*.

## A aldeia e o passado

Nos dois sonhos narrados na terceira pessoa, os únicos que não são rememorados ou contados a outros personagens, mas que parecem ser relatados em “tempo real”, isto é, quando o sonhador realmente os está vivenciando, o espaço onírico se concentra na configuração de uma aldeia. Isso é o mesmo que dizer que eles funcionam como a encenação de uma memória coletiva. Como a maior parte do romance se passa numa cidade grande como Mogadíscio, já bastante urbanizada e ocidentalizada, a aldeia onírica surge como um importante contraponto espacial, oferecendo uma espécie de compensação e a possibilidade de se lançar luzes sobre a continuidade das formas tradicionais no presente. Como vimos, Kalaman vive exatamente como um ocidental, um europeu contemporâneo, estando aparentemente desligado do passado de sua cultura. Mas tal desligamento não é de fato possível. A pressão das tradições se faz sentir em sua vida particular, por exemplo, na necessidade de se manter em segredo a verdade a respeito do casamento de seus pais e das circunstâncias de seu nascimento.

No primeiro desses sonhos, exatamente o terceiro na sequência do romance, a identificação do sonhador como Kalaman não é direta. Na verdade, o protagonista do sonho é um homem velho, de setenta anos, bem diferente da personalidade de Kalaman em sua vida de vigília, ainda na casa dos trinta. Além disso, no sonho, o homem parece ser uma espécie de juiz tradicional ou *qadi*, que é recebido com festa pelo povo da aldeia e tem que arbitrar os seus principais conflitos. Kalaman, ao contrário, tem uma das ocupações mais contemporâneas possível, sendo um programador de computadores, algo que até destoa do cenário da Somália, onde a maioria das pessoas não tem nem o necessário para sobreviver e não sabe ler e escrever. Aliás, é justamente nesse ponto que parece existir uma semelhança ou continuidade inesperada entre Kalaman e o homem do sonho porque, como dissemos, apesar de a empresa Birders ser extremamente moderna em seu contexto, ela começou como um negócio modesto em meio à sociedade tradicionalmente oral da Somália. Kalaman e seus funcionários trabalhavam apenas como escreventes, transcrevendo para o papel solicitações, cartas e documentos de seus clientes iletrados. Isso é um indício de que ele não está assim tão longe como pensa da organização tradicional de seu povo, já que foi daí que começou seu bem-sucedido empreendimento. Assim como o juiz tradicional age como um mediador entre as pessoas e seus problemas, Kalaman, como escrevente, também tem a função de mediar

seus apelos diante da força e do poder da palavra escrita, trazida pelos colonizadores e implantada com importância crescente na contemporaneidade da nação independente.

De qualquer forma, no final do sonho, a narração passa para a primeira pessoa, bem no momento em que o juiz vai fazer o pronunciamento a respeito de sua decisão no caso dos jovens. Como o restante do capítulo também é narrado na primeira pessoa por Kalaman, a identificação entre o “eu” do sonho e o “eu” dos segmentos seguintes parece ser bastante plausível. Ademais, logo depois da narrativa onírica propriamente dita (que corresponde, é preciso que se diga, ao primeiro segmento do capítulo), surge, no trecho imediatamente posterior, a seguinte informação: “[i]t was seven in the morning” (p. 42). Isso dá a entender que o sonho ocorreu à noite e que, depois dele, Kalaman estava pronto para iniciar suas atividades matinais. Assim, o mais provável é que se trate mesmo de um sonho tido por Kalaman enquanto dormia, sendo o velho uma espécie de seu outro eu, uma conformação possível de ser assumida apenas durante a experiência onírica, o que mostra que o sonhador pode incorporar diversas formas que nem sempre coincidem com a sua personalidade da vida de vigília.

Esse outro “eu” de Kalaman vive, então, numa aldeia tradicional e é tratado como alguém importante, que deve ocupar um assento mais elevado que os demais e se encarregar da distribuição de alimentos. Ele parece trazer, com generosidade, a solução para a fome na aldeia, embora não traga exatamente a fartura. O que ele distribui está longe de ser suficiente. O leite talvez não dê para todos, e os ossos que os mais jovens recebem não têm mais nenhuma carne. Mas agindo com equilíbrio e justiça, ele parece assegurar a sobrevivência de todos. De certa forma, é uma espécie de líder em total contraste com o general, que, com fanfarronice e promessas exageradas no início de seu governo, trouxe apenas mais fome e ruína.

O primeiro caso que o velho tem para julgar é o dos dois jovens postados a sua frente. Ambos tornaram-se párias, sendo banidos dos outros clãs para integrar um clã de marginalizados sem a possibilidade de se casar com outros somalis. Ele sente que a punição é severa demais, mas duvida que possa alterar o modo como a sociedade trata seus “desviados”. Paralelamente, em sua vida de vigília, Kalaman também se debate com as consequências que costumes extremamente rígidos relacionados ao casamento impuseram aos seus pais. Parece haver mesmo uma correspondência entre os dois pares de casais, os jovens do sonho e os pais de Kalaman, todos enredados por valores tradicionais e condenados a permanecer fora da esfera central dos acontecimentos sociais e políticos. O jovem do sonho foi castigado simplesmente por engolir seu pomo

de Adão. Yaqut foi banido de sua mesquita por ter sido acusado, exatamente por Gacme-xume, de ter roubado um par de sapatos do átrio enquanto os demais fiéis realizavam suas orações. Em ambos os casos, o castigo parece injusto porque o que aconteceu com o rapaz foi um acidente, motivado pela fome (já que confundiu seu pomo com um osso), e o que se passou com Yaqut foi uma acusação falsa, realizada por um chantageador. Existem ainda outros pontos de contato entre essas duas figuras masculinas. O ato de engolir o pomo de Adão parece ser uma imagem de um tipo de emasculação. Ao desposar uma mulher que já é casada com outro homem, Yaqut se recusa, de certo modo, a desempenhar o papel masculino tradicional que é esperado dele em sua sociedade. Ele também transgride essas mesmas normatizações quando aceita ser o pai do filho de outro homem, o fruto de um estupro coletivo.

Kalaman quer ajudar seus pais assim como o juiz deseja resolver o problema dos jovens. Mas ambos não sabem exatamente como fazer isso. Essa parece ser a razão pela qual a última sentença da narrativa do sonho é deixada inacabada. Antes que a frase seja terminada, Kalaman, o sonhador, desperta. Nesse momento exato do enredo, o leitor ainda não é capaz de estabelecer as ligações entre as figuras do sonho e os pais de Kalaman porque esses segredos ainda não foram desvendados. De certa forma, o sonho figura a princípio como uma narrativa de conteúdo obscuro cujos significados irão se aclarar conforme a leitura do restante do romance avança. Desempenha também a função de uma espécie de segredo, aguardando para ser revelado. Porém, se o sonho é iluminado pelo conhecimento do enredo, os principais sentidos envolvidos no todo da obra também são esclarecidos pela leitura atenta das narrativas oníricas. Nesses sonhos passados em aldeias, torna-se evidente, por exemplo, que o passado figura como o contraponto do presente ficcional, no qual a população somali encontra-se totalmente neutralizada à mercê da opressão de seus líderes.

A aldeia também aparece no segundo sonho narrado na terceira pessoa, que ocupa a oitava posição por ordem de aparecimento no esquema das narrativas oníricas do livro. Nesse caso, o sonhador Kalaman já aparece identificado como tal, mas ele é agora apenas um observador e não mais um protagonista ou personagem importante. Na verdade, ele surge somente no começo do sonho, estando a caminho de uma festividade. Depois não é mais mencionado até o desfecho, quando acorda assustado em seu quarto. O papel de protagonista do sonho parece caber ainda a um velho que se levanta contra o banquete de gafanhotos. Ele explica seu posicionamento para os outros membros da aldeia nos seguintes termos:

“[...] If I refuse to eat, it is because I am asking, is it worth our humbling our human status by feeding on the locusts? Are we not engaging in a lowly form of self-abuse, eating the locusts because they have wrought havoc on our lives, because they have deprived us of our harvests?

The boy with the mantis says, “Why does that worry you?”

“It worries me, and I hope I am not alone in thinking this,” argues the old man, “that we are preparing ourselves for the day when we will feed on our neighbors, in boiled versions, on account of suspecting our age-old neighbors of dispossessing us of our share of food, or of denying us of our rightful place. I hope, too, that we do not consider anyone refusing to eat with us to be a deviant, worthy of being ostracized.” (p. 86).

Diferentemente do que acontecia no outro sonho, em que o velho providenciava para que a miséria da aldeia fosse ao menos mitigada, aqui ele censura seus conterrâneos por combaterem a fome à custa da matança de milhões de criaturas apenas porque elas lhes causaram mal. Ele rejeita a busca por saciedade a qualquer custo. O gesto de comer os gafanhotos é comparado às rivalidades entre vizinhos e, por extensão, entre clãs opositores. Assim, o homem questiona os atos violentos cometidos contra pessoas por serem apenas diferentes ou por se posicionarem de uma maneira contestadora. Mais uma vez o velho no sonho parece ser uma antítese dos líderes somalis na atualidade, encontrados tanto na esfera do poder federal, cuja cúspide é ocupada pelo general, quanto no interior dos clãs, controlados por seus anciãos. O verdadeiro apocalipse no final do sonho parece mostrar quais são as consequências das lutas intestinas e da ambição desmedida para resguardar os próprios interesses.

Justamente porque esses dois sonhos são os maiores e mais complexos de todo o romance, o cenário em que ocorrem toma uma importância cabal. Como acontece com todo cronotopo, a aldeia não é apenas uma configuração espacial; ela é também uma delimitação temporal. Representa o tempo passado que irrompe na narrativa não apenas para espelhar o presente, mas também para oferecer uma compensação. Se o presente está totalmente interdito e os líderes atuais não se interessam mais pela coletividade, talvez a resposta esteja no passado. O velho dos sonhos simboliza uma sabedoria já desaparecida na esfera familiar e política e que pode e deve ser alcançada através dos sonhos.

Não há espaços secundários realmente importantes nos demais sonhos, talvez porque eles sejam apenas lembrados e apresentados pelos personagens somente em suas linhas gerais. Contudo, chama a atenção um dos pesadelos descritos pelo narrador

de terceira pessoa no interlúdio. Nele, Kalamán é primeiro uma salamandra na barriga de uma baleia e depois passa a fazer parte de uma multidão que avança por Mogadíscio com desejos assassinos de atacar seus clãs rivais. Apesar dos ecos bíblicos dessa narrativa onírica, o importante parece ser a identificação da baleia como algo maior do que o indivíduo, algo que pode inclusive sufocá-lo, como o sistema de clãs ou a própria nação tomada por essa horda cheia de ira. Nesse sonho, também é relevante a explicação dada por Nonno a respeito de sua preferência pelo rótulo “britânico” impresso em sua carteira de identidade ao invés do nome de seu clã:

“Because ‘British’ is a political notion, alluding to the state, the Crown, et cetera,” explained Nonno, “whereas being English, Welsh, Irish, or Scottish points to one’s tribal provenance. One’s ‘Somaliness,’ as opposed to being identified as belonging to a given clan, defines a political entity. The clan is nonpolitical, based as it is on one’s primordial blood identity” (p. 193).

Nonno faz uma distinção entre a política e a identidade de sangue. O pertencimento ao clã, dado pelo sangue, seria, para ele, algo não político, ao passo que a identidade somali se basearia numa entidade política. Nesse seu pensamento um tanto falacioso, já que a lealdade ao clã também acarreta posicionamentos políticos específicos, delinea-se não apenas a crítica que Farah faz ao sistema de clãs somali, mas também uma forte crença na estrutura da nação-estado e na solução que ela poderia oferecer ao país. Até mesmo “britânico”, uma identificação claramente relacionada à subjugação ao poder estrangeiro, é preferível às identidades clanistas.

Talvez alguém pudesse questionar se essa crítica desmedida aos clãs não colocaria afinal em risco a ênfase dada ao passado em *Secrets*. O clanismo é uma organização ancestral da sociedade somali enquanto que o aparato da nação-estado é algo bastante contemporâneo. Mas Farah parece ser bastante sensível ao fato de que as antigas rivalidades habituais entre os clãs só se transformaram em sangrentas disputas pelo poder com a opressão causada por um governo federal extremamente forte e tirano, que favoreceu apenas os clãs associados a ele, e com a concessão de pesado armamento bélico realizada pelas potências desenvolvidas aos chefes dos clãs. A prova disso é que, nos sonhos de Kalamán, ele retrata anciãos extremamente justos e equilibrados. Estabelece, assim, como parâmetro um modelo de ação e atitude situado no passado.

Contudo, ainda é possível explorar mais detalhadamente o potencial de memória dos sonhos desse romance.

### Os sonhos como memória

Como a maioria dos sonhos presentes em *Secrets* é apenas contada por algum personagem para outro ou então rememorada diante do leitor, nem sempre é fácil precisar o momento passado em que eles ocorreram. No prólogo, Kalamán menciona pesadelos que sua mãe costumava ter com Sholoongo em que ela se parecia com um roedor a escavar suas vísceras. Esses sonhos terríveis parecem ter se dado principalmente ainda durante a infância de Kalamán e seu antigo amor. Nessa época, a influência da menina sobre ele era sentida por Damac como uma grande ameaça:

My mother suspected others of wanting to undermine her influence over me, her only son. She took pride in her intuitive powers, which she claimed alerted her in good time to the inwrought patterns of Sholoongo's long-term designs on my destiny. On occasion, Nonno would intercede. [...] "Come, come," he said, in the tone of a parent silencing a plaintive child, "the boy is not yet ten, for goodness' sake, and Sholoongo is only fourteen!" [...]

Pale with fright, my mother, when cornered or asked to see reason, would repeat one of her frequent nightmares: of a honey badger chewing its way into her viscera. [...] Nonno would counsel self-restraint, reminding her that she might be accused of untoward prejudices. "It isn't the poor girl's fault that she was abandoned to a suckling lioness," he would argue. "Besides, what evidence have we that she has the power to alter her human nature to that of an animal?" (p. 13).

Nos conselhos de Nonno, aparece a referência de que Sholoongo foi considerada desde o nascimento uma *duugan*, ou seja, uma criança para ser enterrada. Sua mãe havia tentado se livrar dela, deixando-a na floresta para morrer. Mas ela sobreviveu, aparentemente por ter sido amamentada por uma leoa. Esse seria o início do mito em torno de Sholoongo, e a explicação para o fato de ela poder se metamorfosear em animais. Ao ficar sabendo que Damac sonha com ela na forma de um texugo, é aí que Nonno imediatamente busca a explicação. Contudo, ele parece estar enganado; não são exatamente esses os motivos que levam sua nora a odiar a companheira de brincadeiras de Kalamán. Na verdade, Damac teme o poder que a menina teria de minar sua



influência sobre o filho, tornando-o mais independente da figura materna. A sensação de ter as vísceras roídas se relaciona, então, com a sensação de ter sua importância e controle sistematicamente diminuídos na vida de Kalaman.

Mas não é apenas nesse passado remoto que Sholoongo invade os sonhos de Damac e os enche de visões assustadoras. Ao entrar no apartamento em que Sholoongo já o espera sem ele saber, Kalaman ouve sua mãe lhe narrar pelo telefone mais um de seus pesadelos. Nele, ele está para se casar com uma noiva que tem o rosto do macaquinho Xusna, seu animal de estimação na infância, isso depois de ter feito com ela um pacto de sangue. Embora a princípio não pareça estar presente, Sholoongo tem o seu nome repetido por todos os personagens do sonho. Xusna e Sholoongo até aquele momento são figuras características do passado de Kalaman. Num processo de condensação, o sonho de Damac reúne os dois numa só imagem: a noiva animalesca de Kalaman, aproveitando-se também das histórias a respeito dos supostos poderes mágicos de Sholoongo. Novamente o que parece motivar o sonho de Damac é o medo de que possa perder a influência sobre Kalaman, vendo-o casado com alguém mais forte do que ela. O pacto de sangue mostrado no sonho refere-se a um episódio em que Sholoongo havia oferecido seu sangue menstrual ao amigo, que molhou nele a ponta de seu dedo e o provou. Essa simples brincadeira de crianças é, para Damac, o sinal mais claro dos poderes nefastos dessa outra mulher sobre seu filho, uma espécie de feitiço usado para enredá-lo.

O fato é que esse novo sonho de Damac revela-se extremamente preciso para iluminar o presente de Kalaman, já que Sholoongo realmente está de volta a sua vida. E ainda que não deseje se casar com ele, o que propõe é um tipo de união duradoura dada pelo sangue, ou seja, a concepção de um filho. Mas Kalaman busca para o sonho uma explicação racional:

“I’ve been to your mother’s shop too,” she [Sholoongo] said.

[...]

“When did you do that?”

“The day before yesterday.”

“She didn’t see you, did she?”

“She didn’t recognize me.”

No wonder my mother had seen her in a dream. My mother saw her, but didn’t recognize her there and then. Only later did she acknowledge her presence in her unconscious, by dreaming about her. After all, she was not expecting to see her, was she? (p. 47).

Dessa forma, a razão para que Damac sonhasse com Sholoongo depois de tantos anos justamente no momento em que ela reaparece na vida da família é, para Kalaman, o fato de tê-la visto em sua loja sem reconhecê-la conscientemente. O reconhecimento teria se operado nas camadas de seu inconsciente, gerando o sonho. Porém, a interpretação de Kalaman não explica, por exemplo, a figura da noiva e a ideia de união expressa nas imagens oníricas. Mesmo que seja verdade que a presença de Sholoongo tenha sido denunciada por essa breve visita incógnita à loja, Damac não teria como saber de seus intentos apenas por isso.

Nesses dois sonhos de Damac, parece se realizar uma continuidade entre passado e presente, já que a figura central em ambos é a mesma, Sholoongo, assim como o tema também é semelhante: as ameaças representadas por ela. O segundo sonho usa elementos do passado, como o pequeno Xusna e o dedo ensanguentado, para lançar luzes sobre o momento atual. O sonho funciona, então, como a elaboração de uma memória que se estende pelo presente e ajuda a esclarecê-lo. De qualquer forma, Sholoongo aparece como a grande detonadora de sonhos. Quando ela surge, no início do romance, há a ameaça de que vá estremecer as bases em que se sustenta a falsa calma vivenciada pela família de Kalaman. Além de figurar nos dois sonhos de Damac, aquele tido no passado e outro experimentado no presente, Sholoongo se apresenta novamente nos sonhos contados no diálogo entre Timir e Kalaman, aparentemente ocorridos num passado recente. Em ambos, ela assume uma forma animal, ora como um verme, ora como um rato. Tanto o verme quanto o rato têm em comum a capacidade de roer coisas, adentrar cada vez mais por uma substância. Talvez seja possível relacionar essa “capacidade roedora” de Sholoongo com o desvendamento de segredos, tema central da narrativa. Nesse caso, ela representaria essa força propulsora que desencavaria os mistérios mais bem guardados da história. Afinal, é fugindo dela que Kalaman se abriga na casa de Nonno, onde tem conversas reveladoras com o avô e a mãe, a partir das quais resolve se encontrar com Arbaco, a pessoa que lhe desvende completamente os enigmas relacionados a sua origem. Mas Sholoongo realiza apenas o empurrão inicial. Os demais personagens é que serão os principais responsáveis no descerramento de seus segredos.

Ainda no diálogo entre Kalaman e Timir, o único sonho de Sholoongo expresso no livro é revelado por seu meio-irmão. Existe um paralelismo entre seu sonho e aquele tido por Damac, já que ambas sonharam com o casamento de Kalaman. Teriam sonhado simultaneamente? Não é possível saber ao certo quando exatamente tiveram esses sonhos, mas eles parecem ter ocorrido num momento bastante próximo do presente da

narrativa. Mas elas invertem os papéis. No sonho de Sholoongo, a noiva não é outra senão a própria Damac. O controle excessivo de Damac é interpretado por Sholoongo como algo incestuoso, um desejo de afastar Kalaman de outras mulheres para mantê-lo para si. O sangue volta a aparecer, dessa vez num manto inteiramente tingido com ele. O que isso poderia significar? Talvez signifique que Sholoongo sente que Damac está totalmente envolta em segredos de sangue, escondendo de seu filho o estupro que o originou e a verdade sobre seu casamento. Para ela, isso parece ser muito mais importante e danoso para Kalaman do que um simples dedo imerso em sangue menstrual. Essa equivalência entre os sonhos, apenas com a inversão das posições, assinala uma correspondência entre as duas personagens femininas mais significativas do romance. Damac e Sholoongo estão dispostas a tudo por seus filhos e o comportamento de ambas as transforma em párias na sociedade. A diferença é que Damac se esconde por trás de um manto de segredos enquanto que Sholoongo não tem como escapar de sua condição de *duugan* e especialista em metamorfoses animais.

Kalaman também tem seus dois sonhos mais complexos, aqueles cujo cenário é uma aldeia, na parte inicial do livro, entre a primeira e a segunda noite em que Sholoongo permanece em seu apartamento. Dessa forma, é possível que a presença dela também os tenha causado, embora ela mesma não apareça neles. Diferentemente dos outros sonhos discutidos até aqui, esse par de narrativas oníricas não encerra memórias pessoais, individuais. Ao contrário, o que parece ocorrer nelas é o delineamento de uma memória coletiva, grupal, já que a aldeia é um contraponto espacial e temporal da cidade grande. Enquanto que os sonhos anteriores desempenhavam a função de esclarecer algum evento da vida particular dos personagens, envolvendo sobretudo Sholoongo, esses dois novos sonhos apresentam uma resposta ao problema vivenciado pela coletividade no momento atual, com um mergulho no passado ancestral da cultura.

Os dois outros sonhos de Kalaman, os únicos que não são narrados na primeira parte, mas no interlúdio, misturam temas pessoais e coletivos, estando ambos centrados nas identidades de clã. Não é possível saber ao certo se foram tidos exatamente durante o tempo em que Kalaman se refugiou na casa de Nonno ou se faziam parte de uma série de sonhos que ele vinha tendo por volta daquele período: “[h]e felt alien to himself when he looked in the mirror, as though he were face-to-face with his nightmares, of which he had so far had several” (p. 192). Mas de qualquer forma, não parece ser algo desprovido de sentido o fato de figurarem nesse momento de transição da narrativa, em que Kalaman se prepara para a revelação de todos os segredos que envolvem sua

origem. Foi também nesse momento que Nonno plantou em sua cabeça as primeiras dúvidas em relação a sua paternidade e, por extensão, ao seu clã.

Dessa forma, a mãe que chupa um osso do crânio de um membro de um clã inimigo pode simbolizar, na esfera pessoal, a possibilidade de Kalamán ser filho de um homem pertencente a um clã rival. Na esfera coletiva, essa mãe bem pode ser uma imagem da Somália a se alimentar das disputas e mortes causadas pelos clãs. A própria baleia, que tem os nomes dos clãs materno e paterno de Kalamán gravados em cada um de seus flancos, parece se relacionar, de um lado, obviamente com sua própria família e, de outro, com algo muito maior, podendo também ser entendida como a figura coletiva da nação. Kalamán está imerso no interior dessa baleia não por vontade própria, mas ele assume um certo controle sobre sua vida quando prefere permanecer ali como uma salamandra a ter qualquer coisa a ver com os clãs. Assim, o sonho revela ao leitor qual será o posicionamento de Kalamán ao saber da verdade. Ele não é alguém que vai preferir o clã às relações afetivas.

Mas, ainda de volta à primeira parte, Kalamán se recorda de um sonho que teve num passado remoto, provavelmente quando era ainda bem pequeno, em que duas águias ameaçavam agarrar e levar embora o macaquinho Xusna. Entre os seus sonhos, esse parece ser a princípio o único totalmente caracterizado por temas apenas pessoais. Também parece ser o mais antigo deles. Nele, Xusna se apresenta como o ser mais querido, como o centro dos afetos de Kalamán. Seu pai também surge como uma figura protetora, que o sonhador espera que venha salvá-lo dos maiores perigos. As duas águias, por sua vez, representam algo que põe em risco o que ele tem de mais estimado e precioso. Mas o que seriam essas duas aves de rapina? Seria muito arriscado pensar nelas como representações das suas duas identidades de clã, a paterna e a materna, exatamente como apareceriam anos depois gravadas nos flancos da baleia? De qualquer modo, elas pairam imperiosas no céu, na iminência do seu ataque àquelas relações baseadas simplesmente na afeição e no amor.

O segundo sonhador mais importante do romance parece ser mesmo Nonno. Num dos capítulos narrados por ele, existe uma memória de sonho. Seria um sonho rememorado ou uma memória que virou sonho? Haveria uma distinção entre ambas as coisas? O sonho, tal como é contado por Nonno, parece borrar qualquer fronteira entre sonho e memória. Além disso, nessas imagens, os passados de Kalamán e Nonno parecem se misturar. Num instante, o foco está numa cena em que Kalamán e Sholoongo se banham num rio. Noutra momento, após o comando de “Sésamo”, mais

lembranças são reveladas, dessa vez envolvendo as memórias de Nonno e a narrativa de sua vida. O que ele tem em comum com seu neto, além da capacidade de sonhar e da função de narrar, parece ser o fato de que ambos se esqueceram do passado. O sonho serviria, então, como essa ponte entre o presente e o que foi esquecido. No caso de Kalaman, o sonho mostra principalmente o que ele esqueceu no nível coletivo, o que apagou de sua memória a respeito da organização social de seu povo e de seu modo ancestral de vida. Já no caso de Nonno, a recordação proporcionada pelo sonho envolve basicamente sua vida pessoal e a de sua família, com a liberação da história que estava interdita no presente, obstruída pela existência de grandes segredos.

O segredo, na história de Nonno, se parece com o sangue coagulado, parado, fora do corpo, com seu fluxo interrompido. De uma forma similar, o segredo também interrompe o fluxo contínuo da vida, servindo de obstáculo a impedir que as coisas corram como deveriam. Parece ser esse o sentido do sonho no qual Nonno se acha numa loja em que as vendedoras, verdadeiras sócias de Damac e Sholoongo, tentam vender litros de sangue coagulado para Kalaman ou seu sócia. As mulheres, normalmente doadoras de vida, nesse caso, estariam oferecendo algo não muito salutar, algo que simboliza os processos vitais interrompidos. E parece ser exatamente isso que Damac e Sholoongo oferecem a Kalaman na vida de vigília: algo que o leva ainda mais à neutralização, à paralisia. Damac não lhe revela os grandes segredos sobre sua origem e tenta manter sobre ele um rigoroso controle, uma patrulha, o que o torna ainda mais inativo, incapaz de resolver os próprios problemas. Sholoongo o extenua com sua proposta. Mas seria Kalaman apenas uma vítima das mulheres de sua vida? Parece haver, no livro, uma tentativa de ver as mulheres como as principais responsáveis por essa apatia, e o sonho de Nonno parece sinalizar isso. Contudo, a paralisia de Kalaman, como também a do seu avô, parece se enraizar principalmente no seu fracasso como opositores do governo, na sua impossibilidade de mudar as coisas no plano externo. Que sejam as mulheres vistas como as vilãs não é mais do que uma transferência para o universo pessoal, doméstico, daquela crise da combatividade que se acha deflagrada na esfera política.

Damac ainda figura numa série de sonhos tidos por seu sogro. Neles, ela sempre aparece chorosa, deprimida, tomada pelas emoções. Nonno parece vê-la, então, como uma mulher histérica, incapaz de se controlar. A imagem interna que faz dela parece ser sempre negativa, ainda que não malévola. Nonno parece apenas enxergá-la com excessivo paternalismo. Num de seus sonhos, ela lhe diz para confiar não na mensagem,

mas no mensageiro, ou seja, nela mesma, já que esse parece ser um eco de um pedido para que o sogro não a julgue por sua história, por seu passado, mas que se relacione com ela pelo que vale como pessoa. Mais uma vez numa espécie de paralelismo, Damac também sonha frequentemente com o sogro, mas, em seus sonhos, ele é visto de uma forma extremamente positiva, como uma espécie de feiticeiro ou curandeiro milagroso. Ele parece assumir, nos sonhos de sua nora, uma função que realmente tem na vida de vigília, já que sabemos que foi ele quem salvou, por exemplo, a vida do recém-nascido Kalaman.

Nonno havia tido dois sonhos significativos dias antes do nascimento de seu neto. No primeiro deles, o menino nascia com o rosto de um macaco. Quando perguntava à criança a razão por ter assumido tal identidade, Nonno ficava surdo com o zumbido das abelhas. O sonho de Nonno parece lhe revelar que Kalaman é diferente de alguma forma. Talvez seja uma indicação de que ambos não partilham o mesmo sangue. Nonno, que já pressentira que havia algo enigmático no casamento de Damac e Yaqut, intuía agora, através de seu sonho, que seu neto tem uma identidade diferenciada, também misteriosa. No segundo sonho, uma das abelhas lhe dizia para ministrar a polpa de tamarindo como um laxante para o bebê. Depois de nascer, dentro de suas primeiras horas de vida, Kalaman realmente não foi capaz de urinar. Nonno pede licença para entrar no quarto onde foi realizado o parto, um lugar normalmente interditado para homens, e dá ao bebê uma semente de tamarindo e uma gota do suco da fruta, e o organismo do garoto se normaliza. Ele consegue, assim, salvar o seu neto, seguindo as instruções que obteve em seu sonho. Além disso, quando estava se dirigindo para o local em que Kalaman nasceria, Nonno foi acompanhado durante todo o trajeto por um corvo, que também se manteve sobre uma figueira perto da casa. Antes de o bebê nascer, um *griot* preconiza que será um menino e, nesse momento, o corvo grasna. Aos ouvidos de Nonno, o grasnado se assemelha ao nome “Kalaman”, e é assim que ele decide nomear a criança. Em seguida, tratarei mais detidamente da importância que os animais têm nesse romance.

## CONCEPÇÃO DOS SONHOS

### **Nuuro e nabsi**

Dois conceitos são fundamentais para o entendimento de *Secrets*, a saber, *nuuro* e *nabsi*. Numa conversa com Kalaman, Nonno lhe explica o significado dessas duas palavras:

Now he [Nonno] was saying, “If we acknowledge that plants have their secrets, and if humans, as we know, have their own universe of them, then we must assume that birds have theirs too, secrets which help them to avoid danger, to distinguish those who are wicked to them from those who wish to do them no harm, an instinct which enables them to feel not only the sense of peril but also where to migrate and when. In Somali, we have a word to describe this notion too. We call it *nuuro*, and animals are blessed with it; so are babies, imbeciles, the insane, and any human whom misfortune, in some decisive way, has affected. One category specially blessed is those who return from the verge of death and live to tell their tale. I don’t have it, you haven’t got it, why? Because our working faculties require no supplementation. Now, since every coin must have a reverse side, *nuuro*’s flip side bears the name *nabsi*, a means by which human activities are governed, a way of maintaining equilibrium: if you please, the overall communal peace and stability.” [...]

“You can’t walk away from this *nabsi*,” he said. “It’s like walking away from a civic responsibility. *Nabsi* raises its head, puts a stop to unfair treatment of persons weaker than oneself. *Nabsi* brings the torturer to his senses, *nabsi* makes sure that massacres of animals, wasteful murders are brought to a retributive end.” (pp. 102-3).

Dessa forma, *nuuro* parece corresponder a um tipo de consciência instintiva ou intuitiva mais característica dos animais, mas que pode estar presente também em seres humanos envolvidos em determinadas espécies de situação. Ao que tudo indica, as pessoas seriam dotadas de *nuuro* quando, por alguma razão, não pudessem contar plenamente com a sua consciência racional, por exemplo, na infância, na loucura e em casos de retardamento mental. Mas há também casos de pessoas tomadas por *nuuro* quando enfrentam um grande infortúnio ou quando estão à beira da morte e voltam à vida. *Nabsi*, por outro lado, parece ser uma regulação em torno de quaisquer relações

humanas, sobretudo aquelas que envolvem excessos nos jogos de poder. Essa espécie de arbitragem cósmica buscaria um equilíbrio nas atividades dos homens, invertendo as posições entre fracos e fortes e combatendo injustiças através da retribuição. Um tipo especial de *nabsi* (mas não o único) seria encontrado nos casos de amores não correspondidos, em que a parte apaixonada fosse maltratada ou abusada pela parte amada. *Nabsi* faria com que a ingratidão fosse paga com grandes malefícios ou sofrimentos, buscando fazer sofrer quem também causou danos.

Nonno é um passarinheiro, um criador de pássaros, um *birder*. Ele é capaz, por exemplo, de treinar pombos para servir de mensageiros, e, em sua propriedade, as aves e os animais se reúnem a seus pés. Isso parece ser um indicativo de que ele sabe como acessar de alguma forma o *nuuro* dessas criaturas para seu próprio benefício. Mas parece fazer isso de forma equilibrada, sem maltratar os animais e sem despertar sobre si os efeitos nefastos de *nabsi*. Isso o diferencia, por exemplo, de Fidow, que foi um dia uma espécie de capataz em sua propriedade. Ele costumava matar animais selvagens por encomenda, sobretudo elefantes para negociar as presas de marfim. Quando está se dirigindo em seu carro para a casa de Nonno, Kalaman ouve pelo rádio a história de um elefante desgovernado que entra na casa de um homem, mata-o pisoteado e sai, levando em sua tromba dezenas de presas. Esse homem assassinado por um animal em fúria não é ninguém menos do que Fidow. Nonno explica desta forma a sua morte: “I would hypothesize that if *nuuro* led the elephant to Fidow’s door, it was *nabsi* which killed him.” (p. 103).

Kalaman, cujo nome é a representação de um grito de pássaro, ou seja, uma expressão da “voz” de *nuuro*, parece deter poderes semelhantes aos de seu avô. Afinal, sua empresa recebeu o nome de Birders, exatamente como a principal ocupação de Nonno. Assim como Nonno controla os pombos mensageiros, Kalaman, no início de sua carreira, exercia seu domínio sobre as mensagens transmitidas a ele oralmente e que registrava no papel. Embora não estivesse a encantar pássaros, ele encantava as palavras escritas, escolhendo-as e organizando-as na página como bem lhe aprouvesse. Posteriormente, sua empresa se lança ainda em novos empreendimentos:

More recently I’ve set up a data-processing network, a venture which now boasts a clientele among foreign-run nongovernmental organizations and foreign embassies, both lucrative, the bills paid in hard currency, preferably into an account bearing Nonno’s name in Italy. Thanks to the dedication



of my fellow workers, this is a flourishing business. In fact, we're stretching in uneven curves with the liveliness of a bird breaking out of its natal shell. If we are moving into dollar-making ventures, it is because this country is becoming a land of ruin. And we are working against the odds of survival, in possible exile, out of Mogadiscio, when it all collapses (p. 48).

O próprio Kalaman compara o crescimento de sua companhia ao nascimento de uma ave ao quebrar a casca do ovo que a protegia. A empresa de escreventes passa a ser uma firma de computadores, voltada não mais para a comunidade local, mas para as organizações não-governamentais e embaixadas estrangeiras. A casca do ovo que a Birders quer quebrar é dada pela própria configuração de Mogadíscio e, por extensão, de toda a Somália, para que, num breve futuro, possa alçar voos pelo exterior. Portanto, Kalaman deseja apenas fugir de um contexto que sente que está prestes a desmoronar completamente. Não tem mais ambições de transformar nada a sua volta, tentando apenas amearhar o maior número possível de cédulas de dólar na conta de Nonno na Itália para criar uma espécie de passaporte financeiro que possibilite sua saída do país.

Kalaman aparentemente não é alguém que esteja impossibilitado de usufruir de suas plenas capacidades mentais e racionais. Porém, talvez pudéssemos entender a neutralização em que se encontra como uma condição especial que o deixaria mais próximo de *nuuro*. Como explicar, por exemplo, a sua exaustão durante todo o interlúdio? Será que apenas as interações entre ele e Sholoongo e Talaado teriam sido suficientes para deixá-lo extenuado dessa forma? Ou será que o seu cansaço viria de antes, do momento em que percebeu que não seria mais capaz de fazer nada realmente efetivo para alterar o seu contexto? Talvez seu espírito tenha começado a ser alquebrado no período em que esteve preso num centro de detenção somali. De acordo com Nonno, “[a] year and a half in an African jail marks you for life” (p. 121).

De qualquer forma, essa consciência intuitiva representada por *nuuro* parece buscar expressão nos sonhos de Kalaman, nos quais ele se vê como um ancião generoso e justo numa aldeia. Sua mente racional quer apenas deixar a Somália o mais rápido possível, mas essa outra consciência lança-o de volta ao passado de sua cultura, as suas tradições realmente valiosas, para que busque ali as respostas e os modelos de conduta necessários. O excesso de ocidentalização e sobretudo de apatia é, assim, compensado pela ênfase num passado mais cheio de agência e nobreza. A realidade paralisante da vida de vigília e da esfera pública, política, é abandonada em prol das experiências

oníricas. O presente da nação está interdito ao mesmo tempo em que os sonhos se abrem como possibilidades de se vivenciar um potencial de ação ainda impossível de ser alcançado no mundo dos sentidos físicos. A aldeia, esse cronotopo onírico tão importante, também se transforma numa espécie de heterotopo porque é um espaço que contesta a organização atual da sociedade somali, o comportamento de seus líderes e a apatia de sua elite pensante, composta por homens como Kalaman, que abandonaram a resistência política e se entregaram ao desejo de deixar o país rumo às nações mais desenvolvidas. O sonho volta a ser, assim, um elemento revolucionário, obviamente não porque instigue o escapismo, mas, ao contrário, porque parece mostrar ao sonhador quais seriam as melhores formas de agir, tanto para si mesmo quanto para sua coletividade.

É verdade que o sonho por si só não é ainda capaz de derrubar o general ou os milicianos clanistas que desejam substituí-lo. Mas para isso parece justamente existir a outra face da moeda que apresenta *nuuro* em um de seus lados, ou seja, *nabsi*. No final, todos os tiranos estão condenados ao desaparecimento. E os movimentos de resistência contra a opressão e a injustiça sempre acabam sendo bem-sucedidos, mesmo que depois de incontáveis anos de luta e milhares de baixas. Kalaman e os somalis que ele representa apenas não podem desistir e se entregar à apatia completa. Assim, *Secrets*, embora continue a desenvolver o tema da imobilidade, tem um tom um pouco mais positivo e esperançoso do que *Maps* e *Gifts*, ambos romances de quase total neutralização, passados unicamente na mente de seus protagonistas enquanto o plano externo está completamente desarticulado. A queda iminente do general, ainda que seja pelas mãos de grupos também extremamente danosos à nação, parece reacender pela primeira vez, desde o primeiro romance da primeira trilogia de Farah, a possibilidade de uma vitória para os mais oprimidos na Somália. É um triunfo que ainda está distante, mas que já se desenha no horizonte, prometido pela inexorabilidade justiceira de *nabsi*.

## CONCLUSÃO

Na trilogia *Blood in the sun*, Farah examina o modo como a imobilidade atinge três facetas da população somali: a criança/adolescente, a mulher adulta e o homem adulto. Seus protagonistas funcionam, então, como representantes de sua coletividade, espelhando comportamentos e modos de pensar característicos dos somalis contemporâneos. Porém, eles também não são exatamente pessoas comuns. Os três personagens principais dessa trinca de romances pertencem a uma classe média urbanizada que recebeu uma educação formal, o que os coloca numa posição um tanto privilegiada em relação à maioria de seus conterrâneos. Askar tem a oportunidade de aprender a escrita de diversas línguas, inclusive do somali, na época recém-vertido para o alfabeto latino, e do inglês, que ele aprende com seu tutor Cusmaan. Kalamán, além do domínio da escrita, apresenta também o conhecimento da linguagem dos computadores e seus programas. Até mesmo a oprimida Duniya, que certamente não teve as mesmas chances de seus equivalentes masculinos, pôde se submeter a um treinamento para se tornar uma enfermeira sênior e exercer, assim, uma vida profissional, diferenciando-se da maior parte das mulheres somalis. Dessa forma, os heróis de Farah fazem certamente parte de uma elite pensante de seu país.

Esse fato poderia significar que, em seus romances, ainda se encontram vestígios daquelas narrativas de dissidência interna, características de um estágio anterior no desenvolvimento das literaturas africanas. Afinal, essas obras questionam sobretudo o papel e a responsabilidade das elites governantes nativas nos destinos desastrosos de suas nações, apresentando uma atmosfera de desencanto ou desilusão, em meio à qual os seus personagens, quase sempre intelectuais, vivem momentos de pouca ação, mas nos quais ainda tentam se debater com as estruturas viciadas e corrompidas de suas organizações sociais. Contudo, os protagonistas dessa trilogia de Farah parecem estar já numa outra etapa. Parecem totalmente vencidos, oprimidos, extenuados ou, numa só palavra, imobilizados. Não se debatem mais, não ensaiam mais nenhuma forma de ação política. O que Farah empreende é, na verdade, principalmente uma contenção dos seus gestos físicos de combatividade e resistência, vistos como completamente inúteis no contexto em que se passam os eventos ficcionais, ao lado de uma compensação para a

paralisia vivenciada no plano externo que é encontrada no espaço interno, sobretudo no mundo dos sonhos.

Já afirmei anteriormente que as suas obras, sobretudo as compreendidas nas duas trilogias e talvez as que vêm depois delas, fazem parte do conjunto das narrativas transculturais, em que a configuração da nação-estado como um ponto de referência para os escritores parece, em grande parte, ter se dissolvido, sendo substituída por outras formas de entendimento da coletividade. Isso não significa obviamente que a nação desaparece por completo das vivências dos personagens retratados nessas obras. Vimos que todos eles vivem na Somália. Há a alternativa do Ogaden, principalmente em *Maps*, mas o destino final de todos é mesmo Mogadíscio, a capital da República. Porém, a Somália é, por suas próprias características, uma nação-estado não inteiramente formada, uma vez que vários territórios de maioria somali (o Ogaden, inclusive) tiveram que ficar de fora da unificação nacional. Além disso, o sistema interno dos clãs também contribuiu para uma não centralização do Estado e da sociedade somali. Para Farah, a nação é essencialmente a família. É sobretudo no nível micro, doméstico, que ele analisa as questões políticas. Mas a família que retrata é sempre questionada. Na primeira trilogia, filhos e filhas voltam-se contra os pais ou sogros, muitas vezes tão ou mais tiranos que o general na esfera governamental. A família está, então, em franca desarticulação. Na segunda trilogia, essas questões se intensificam ainda mais. A família/nação é posta em cheque justamente pelo afeto, pelas relações que escapam ao sangue.

Entretanto, existem ainda outras diferenças significativas entre a primeira trilogia e segunda que talvez nos autorizem a entender *Maps*, *Gifts* e *Secrets* como narrativas transculturais já de um tipo diferenciado, como um novo desenvolvimento dentro dessa categoria literária. Os heróis de *Variations* também apareciam neutralizados, mas estavam ainda apenas engatinhando na sua qualidade de sonhadores. Em *Sweet and sour milk*, os gêmeos não sonhavam, e o único sonho narrado do romance apenas traduzia, nos termos da experiência onírica, o apagamento de uma mulher no plano externo. Medina e o velho Deeriye sonhavam, por sua vez, apenas com cenas de felicidade pessoal e doméstica, experimentando uma trégua para a imobilidade e a opressão que vivenciavam na vida de vigília, mas ainda não uma compensação. Apenas na segunda trilogia, Farah rompe definitivamente com as delimitações da nação-estado ao realizar uma verdadeira substituição do espaço externo, público ou político pelo espaço interno, pessoal e psíquico. Os mundos dos sonhos se transformam em

espaços realmente significativos de experiência dentro dos romances. Eles podem, então, ser entendidos como cronotopos oníricos, exercendo um contraponto em relação aos demais cronotopos das obras. Como se isso não bastasse, as narrativas oníricas também aumentam, a partir daí, em número e complexidade.

Os espaços da vida de vigília estão interditados, ameaçados, bloqueados para os protagonistas da trilogia *Blood in the sun*. Em *Maps* e *Gifts*, a impossibilidade do espaço externo é tão completa que ambos os romances se passam inteiramente na mente de seus protagonistas. Em *Secrets*, ainda que não se efetue a mesma radicalização, o protagonista também experimenta uma grande neutralização e incapacidade de agência, representadas de maneira concreta pela verdadeira exaustão que o acomete na metade dos acontecimentos narrativos. É nos espaços oníricos que todos esses heróis inativos encontram formas de acessar uma mobilidade e uma capacidade de transformação que estão vedadas para eles na esfera externa. Nesse sentido, os sonhos e seus cronotopos oferecem uma compensação para essa sua restrição e inação.

Jung soube enxergar nos sonhos uma função compensadora, uma espécie de balança psíquica que regularizasse os excessos ou deficiências da mente consciente até atingir um equilíbrio psicológico. Ao que tudo indica, Farah foi bastante influenciado pelas teorias oníricas junguianas, e não é impossível pensar que foi dessa fonte que ele retirou a ideia de representar os sonhos ficcionais de seus personagens como experiências compensatórias para o que vivenciavam em suas vidas de vigília. Contudo, Farah parece ter realizado algo que não estava previsto por essas teorizações. Jung se interessara principalmente pelo efeito dos sonhos sobre a consciência desperta e os entendia apenas como caudatários da vida de vigília, interpretando seus conteúdos para lançar luzes somente sobre ela. De sua parte, Farah parece ter conseguido forjar, em seus romances, uma inversão dessa situação.

Na trilogia que é o objeto de estudo deste trabalho, a ênfase parece recair sobre as narrativas oníricas, e o restante das obras funciona como um manual de conteúdos e significados que ajudam a esclarecer os sentidos dos sonhos. Os sonhos também auxiliam o entendimento do que é narrado nas outras partes dos livros, mas eles se organizam principalmente em dissonância do que é tratado ali. A princípio, o teor dessas narrações que correm paralelas aos sonhos ficcionais é bastante pessimista, desesperançado. Isso porque, quando o leitor percebe que os protagonistas estão completamente imobilizados, ele entende que não há alternativa possível na vida de vigília. Mas os sonhos são, por sua vez, muito mais positivos, trazendo, por exemplo, a

reconciliação entre Askar e Misra, a transformação pessoal de Duniya e um exemplo de boa conduta para Kalaman e os somalis que ele representa. As narrativas oníricas tornam viável ao autor narrar histórias que seriam impossíveis no contexto de opressão, paralisia e terror em que os personagens vivem.

Assim, nessas novas narrativas transculturais, o que parece existir como uma novidade é a coexistência de duas camadas narrativas, uma dada pelos eventos que ocorrem aos personagens quando eles estão despertos e outra possibilitada pela experiência onírica. Num desses planos, o que impera é a interdição, a imobilidade, a neutralização. No outro, acontece uma compensação para tudo isso. O resultado final não é o equilíbrio atingido na vida de vigília, mas a valorização da experiência onírica. Isso significa que se trata de um gênero de romance em que os sonhos contestam e até mesmo invertem o restante do que é narrado. Se uma denominação se tornasse necessária, talvez fosse possível chamá-lo de romance onírico de inversão.

Essa ideia geral da inversão me possibilitou entender os cronotopos oníricos como heterotopias, como espaços que se colocam como contralugares em relação aos demais. O próprio Foucault definiu alguns desses espaços como heterotopias de compensação. Contudo, ele os considerou principalmente como espaços que se organizam como uma ilusão de perfeição, contrapondo-se à desorganização dos outros lugares reais. Não é isso que parece ocorrer nas narrativas oníricas de *Blood in the sun*. Os espaços representados nelas não são perfeitos ou mais organizados do que os espaços da vida de vigília dos personagens. Mas mesmo assim pensei em classificá-los como heterotopias de compensação porque neles os sonhadores vivenciam experiências compensatórias, que os libertam de alguma forma das restrições dos espaços do plano externo. O conceito de compensação pressupõe o estabelecimento de um equilíbrio, mas, como já afirmei, isso não é atingido na vida de vigília dos personagens e sim na própria organização da obra literária.

É na experiência da leitura que se percebe esse equilíbrio. Se ignorasse as narrativas oníricas e se detivesse apenas no restante das obras, o leitor não poderia fazer outra coisa além de se contentar com romances extremamente sombrios cujos heróis estão impossibilitados de qualquer agência e só podem imaginar ou rememorar o passado sem esperança de transformar suas realidades. Se oferecesse apenas essa camada narrativa em suas obras, Farah estaria talvez apenas reproduzindo uma visão da África como um continente condenado, sem possibilidade de mudança. Mas ao inserir essa outra camada composta pelos sonhos ele abre o horizonte ficcional para novas

alternativas. Pode inclusive apresentar histórias felizes de transformação pessoal sem abandonar o exame concomitante da difícil situação de seu país. No seu procedimento de conferir sentidos a essas narrativas oníricas, o leitor é recompensado, encontrando ali um alívio, uma cessação da imobilidade e da desesperança.

Quanto ao título da trilogia, é possível afirmar que ele remete àquela ideia de sangue seco ou coagulado que discuti anteriormente em minha análise de *Secrets*. O sangue ao sol está fora de sua função vital, não circula mais, não alimenta mais um organismo vivo. O sol age, na verdade, como um destruidor desse sangue vigoroso, consumindo-o, secando-o. Como explicar, então, a existência de um título tão sombrio num conjunto de romances em que, como já mencionei, os sonhos operam uma inversão da paralisia experimentada na vida de vigília? Talvez a explicação esteja no verdadeiro paradoxo contido nesse nome. Sangue e sol são elementos que, isolados, representam a possibilidade da vida e seus processos. Mas quando o primeiro está exposto ao segundo, só o que ocorre é a destruição, o desaparecimento. Essa mesma contradição espelhada no título se reflete no todo das obras, em que sonhos de libertação e transformação são gerados em meio à imobilidade completa.

Além disso, o sangue presente no título também parece se referir às mortes e crimes que se repetem nesses romances. Em *Maps*, o assassinato de Misra se desenha como o grande enigma da narrativa, e tudo parece se dar como uma história de detetive incompleta ou invertida, na qual a identidade do culpado é revelada, mas não as circunstâncias do crime. Em *Gifts*, por sua vez, outra morte misteriosa, ainda que provavelmente natural, aparece no contexto ficcional, aquela do enjeitado, cuja *causa mortis* jamais é esclarecida. Finalmente em *Secrets*, três mortes pontuam o enredo: em primeiro lugar, a de Fidow, assassinado por um elefante furioso em busca de vingança; em segundo, a de Gacme-xume, morto provavelmente por dinheiro pelas mãos de seu próprio irmão; em terceiro, a de Nonno, que morre em consequência de seu súbito enfraquecimento por ter quebrado o voto de nunca mais usar magia novamente. O que essas mortes e crimes podem revelar a respeito do tipo de romance que essas obras constituem?

Num primeiro momento, mortes e sobretudo assassinatos parecem ser eventos narrativos de grande importância, correspondendo a estágios privilegiados da ação ficcional. Porém, essa impressão inicial desaparece na trilogia enfocada porque todos os crimes ocorrem fora do foco da narração, sendo apenas relatados e/ou inferidos por outros personagens. Mesmo a morte natural do bebê é apenas contada ao leitor, que

pode avaliar as reações dos outros personagens a ela, mas não acompanhá-la de perto no mesmo instante em que ocorre. O resultado desse procedimento, que transfere para os bastidores ou para algum ponto fora do palco dos acontecimentos os feitos realmente efetivos da ação ficcional, é um apagamento da tensão em prol de narrativas em que a reflexão, a contemplação, a rememoração e as intermináveis conversas entre personagens têm primazia sobre a ação propriamente dita. Nos romances da trilogia *Blood in the sun*, os eventos são mais contados do que realmente mostrados para o leitor. Mesmo se ignorarmos o fato de que, pelo menos em dois deles, toda a narração é apenas mental, o que resta substancialmente da ação ficcional não passa de uma série de confrontos entre os personagens e as reflexões resultantes deles.

Os títulos dos romances individuais, por sua vez, relacionam-se evidentemente aos temas principais abordados neles. Assim, *Maps* retira seu nome da obsessão que o protagonista sente em desenhar mapas que reúnam o Ogaden à Somália e em traçar mentalmente contornos que separem de forma definitiva sua identidade nacional e de gênero. Os sonhos fornecem, então, um contraponto a esse mapeamento, uma vez que ensinam o sonhador que apenas nas pessoas mortas as identidades podem ser entendidas como fixas. Em *Gifts*, a dinâmica do presentear rege grande parte das relações humanas. A obrigatoriedade de retribuir os presentes coloca a protagonista em situações inesperadas e muitas vezes indesejáveis de comprometimento. Nesse cenário, os sonhos e as relações estabelecidas exclusivamente pelo afeto parecem ser os únicos presentes valiosos. Por fim, em *Secrets*, o tema dos segredos, além de implicar uma ênfase no passado (onde o núcleo de todos os segredos parece se situar), acentua a significância dos encontros entre os personagens. A revelação dos segredos se dá através dessas conversações ou do discurso interno ao qual apenas o leitor tem acesso.

O fato de serem construídos em torno da discussão de temas particulares faz com que esses romances de Farah se assemelhem a verdadeiros tratados. Ele parece efetuar, em suas tessituras, uma combinação extremamente intrincada entre ficção e ensaio. De certa forma, isso também reduz a tensão narrativa das obras em favor do discurso e do comentário. Diante de todas essas constatações, talvez fosse possível nos perguntarmos por que Farah parece sentir necessidade de escrever romances em que a tensão narrativa parece tão amenizada. Seria mais uma consequência da temática da imobilidade, dessa vez também operada no nível estilístico? Nesse sentido, seria possível falar de uma estética da imobilidade?



Acredito que sim. Os romances da trilogia estudada parecem estar marcados por uma estética da imobilidade ou da neutralização, apresentando uma ação ficcional quase totalmente paralisada ou pelo menos bastante bloqueada. Mas como esses também são romances oníricos de inversão, como os chamei anteriormente, essa imobilidade é rompida no desenvolvimento das narrativas oníricas. Isso faz com que esses sonhos ficcionais, que já pareciam se apresentar como revolucionários no plano político, também se apresentem como inovadores no plano estético. A importância do estudo das obras de Farah, particularmente dos romances em *Blood in the sun*, reside, então, no seu caráter diferenciado em relação ao que vem sendo produzido ultimamente na literatura africana de língua inglesa. Nessas obras, Farah permanece ainda conectado a uma certa desarticulação da tensão narrativa que parece caracterizar outras obras contemporâneas de autores africanos, mas alia a ela uma narrativa dissonante dada pela experiência onírica, apresentando pelo menos o vislumbre de certas soluções para a ação ficcional ainda impossíveis de serem experimentadas na narração que envolve os personagens quando despertos (justamente em virtude do caráter desarticulado e opressivo de suas sociedades). O conhecimento de sua produção torna-se imprescindível, dessa forma, para a compreensão aprofundada dos novos rumos que estão sendo traçados pela literatura africana na atualidade.

## BIBLIOGRAFIA

- ABDULLAHI, Mohammed D. *Culture and customs of Somalia*. Wesport: Greenwood Press, 2001.
- ACHEBE, Chinua. *Things fall apart*. New York: Anchor Books, 1994 [1958].
- AHMED, Ali J. *Daybreak is near: literature, clans and the nation-state in Somalia*. Lawrenceville; Asmara: The Read Sea Press, 1996.
- ALI, Abukar. The land of the gods. A brief study of Somali etymology and its historiolinguistic potential. 01/06/2006. In: (<http://sayidka.blogspot.com/>). Último acesso em 25/09/2010.
- ANDRZEJEWSKI, Bogumil W.; LEWIS, Ioan M. *Somali poetry: an introduction*. Oxford: Clarendon Press, 1964.
- ARISTÓTELES. On dreams. Trans. J. I. Beare. In: *The internet classic archive*. In: (<http://classics.mit.edu/Aristotle/dreams.html>). 1994-2009<sup>a</sup>, pp. 1-7. Último acesso em 04/07/2010.
- \_\_\_\_\_ On prophesying by dreams. Trans. J. I. Beare. In: *The internet classic archive*. In: (<http://classics.mit.edu/Aristotle/dreams.html>). 1994-2009<sup>b</sup>, pp. 1-4. Último acesso em 04/07/2010.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1957].
- \_\_\_\_\_ *A água e os sonhos*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002 [1942]).
- BAKHTIN, Mikhail [VOLOCHÍNOV, V. N.]. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad.: Michel Lahud; Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 2006 [1930]).
- \_\_\_\_\_ *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Trad.: Aurora Fornoni Bernadini *et alii*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998 [1975].
- \_\_\_\_\_ *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad.: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002 [1929].
- BORGES FILHO, Oziris. *Espaço & literatura. Introdução à topoanálise*. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

- BRUNER, Jerome. *Acts of meaning*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1990.
- \_\_\_\_\_ The narrative construction of reality. *Critical inquiry*. Chicago: The University of Chicago Press, vol. 18, n.º 1 (Autumn, 1991), pp. 1-21. In: (<http://links.jstor.org/pss/1343711>). Último acesso em 25/09/2010.
- BULKELEY, Kelly. *Dreaming in the world's religions. A comparative history*. New York; London: New York University Press, 2008.
- CONRAD, Joseph. *Heart of darkness*. London: Penguin Books, 1994 [1902].
- CONSTANT, Isabelle. *Le rêve dans le roman africain et antillais*. Paris: Éditions Karthala, 2008.
- DASENBROCK, Reed W. Nuruddin Farah: a tale of two trilogies. In: WRIGHT, Derek (ed). *Emerging perspectives on Nuruddin Farah*. Trenton: Africa World Press, 2002, pp. 49-65.
- DE DALDIS, Artemidoro. *El libro de la interpretación de los sueños*. Trad.: Maria Carmen B. Fuentes; Jesús M. N. Ibáñez. Madrid: Ediciones Akal, 1999.
- DERRIDA, Jacques. The time of the king. In: *Given time*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, pp. 6-33.
- FARAH, Nuruddin; ALDEN, Patricia; TREMAINE, Louis. How can we talk of democracy? An interview with Nuruddin Farah. In: WRIGHT, Derek (ed). *Emerging perspectives on Nuruddin Farah*. Trenton: Africa World Press, 2002, pp. 25-46.
- FARAH, Nuruddin. Celebrating differences: the 1998 Neustadt lecture. In: WRIGHT, Derek (ed). *Emerging perspectives on Nuruddin Farah*. Trenton: Africa World Press, 2002a, pp. 15-24.
- \_\_\_\_\_ Why I write? In: WRIGHT, Derek (ed). *Emerging perspectives on Nuruddin Farah*. Trenton: Africa World Press, 2002b, pp. 1-13.
- \_\_\_\_\_ *From a crooked rib*. New York: Penguin Books, 2006 [1970].
- \_\_\_\_\_ *A naked needle*. London; Nairobi: Heinemann Educational Books, 1976.
- \_\_\_\_\_ *Sweet and sour milk*. Saint Paul: Graywolf Press, 1992 [1979].
- \_\_\_\_\_ *Sardines*. Saint Paul: Graywolf Press, 1992 [1981].
- \_\_\_\_\_ *Close sesame*. Saint Paul: Graywolf Press, 1992 [1983].
- \_\_\_\_\_ *Maps*. New York: Penguin Books, 1999 [1986].
- \_\_\_\_\_ *Gifts*. New York: Penguin Books, 1999 [1992].
- \_\_\_\_\_ *Secrets*. New York: Penguin Books, 1999 [1998].

- \_\_\_\_\_. *Links*. New York: Riverhead Books, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Knots*. New York: Riverhead Books, 2007.
- FOUCAULT, Michel. Of other spaces (1967), heterotopias. Trans.: Jay Miskowiec. In <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>. Último acesso em 05/06/2010.
- FRANK, Joseph. *The idea of spatial form*. Piscataway: Rutgers University Press, 1991 [1945].
- FRASER, Robert. *Lifting the sentence. A poetics of postcolonial fiction*. Manchester; New York: Manchester University Press, 2000.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad.: Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2001 [1900].
- HAWLEY, John C. Nuruddin Farah: tribalism, orality and postcolonial ultimate reality and meaning in contemporary Somalia. In: WRIGHT, Derek (ed). *Emerging perspectives on Nuruddin Farah*. Trenton: Africa World Press, 2002, pp. 67-94.
- HERMANSEN, Marcia. Dreams and dreaming in Islam. In: BULKELEY, K. (ed.) *Dreams. A reader on the religious, cultural, and psychological dimensions of dreaming*. New York: Palgrave, 2001, 73-91.
- JUNG, Carl G. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, Carl G. (ed). *O homem e seus símbolos*. Trad.: Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005 [1964], 15<sup>a</sup> ed.
- \_\_\_\_\_. *O eu e o inconsciente*. T.: Dora F. da Silva. Petrópolis: Vozes, 1987 [1934].
- \_\_\_\_\_. *A natureza da psique*. Trad.: Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Editora Vozes, 2006 [1971].
- \_\_\_\_\_. *Dreams*. London: Routledge, 2001 [1939].
- LEWIS, Ioan M. *Blood and bone. The call of kinship in Somali society*. Lawrenceville: The Red Sea Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Saints and Somalis. Popular Islam in a clan-based society*. Lawrenceville; Asmara: The Red Sea Press, 1998.
- MANSUR, Abdalla O. Contrary to a nation: the cancer of the Somali state. In: AHMED, Ali J. (ed). *The invention of Somalia*. Lawrenceville: The Red Sea Press, 1995, pp. 107-16.
- MAUSS, Marcel. *The gift. The form and reason for exchange in archaic societies*. Trans.: W. D. Halls. New York; London: W.W. Norton, 1990 [1950].

- MUKHTAR, Mohamed H. Islam in Somali history: fact and fiction. In: AHMED, Ali J. (ed). *The invention of Somalia*. Lawrenceville: The Red Sea Press, 1995, pp. 1-28.
- NGABOH-SMART, Francis. *Beyond empire and nation. Postnational arguments in the fiction of Nuruddin Farah and B. Koyo Laing*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2004.
- NGUGI, wa Thiong'o. *Decolonising the mind. The politics of language in African literature*. London, Nairobi, Portsmouth: James Currey, 1986.
- \_\_\_\_\_. *A Grain of wheat*. London: Heinemann, 1986 [1967].
- PLATÃO. *A república*. Trad.: Albertino Pinheiro. São Paulo: EDIPRO, 1994.
- PIERROT, Jean. *Le rêve de Milton aux surréalistes*. Paris; Bruxelles; Montréal: Bordas, 1972.
- SAMATAR, Said S. Will the real Nuruddin Farah stand up, please! *Bayreuth African Studies*, 2004, p. 214. In: (<http://www.wardheernews.com/html/nur.htm>). Último acesso em 13/11/2008.
- \_\_\_\_\_. *Oral poetry and Somali nationalism. The case of Sayyid Mahammad 'Abdille Hasan*. London; New York: Cambridge University Press, 2009 [1982].
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2006 [2002].
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Trad.: Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2000 [1916].
- SOYINKA, Wole. *The interpreters*. London: Fontana/Collins, 1973 [1965].
- STRATTON, Florence. The novels of Nuruddin Farah. In: WRIGHT, Derek (ed.). *Emerging perspectives on Nuruddin Farah*. Trenton, Asmara: Africa World Press, 2002.
- TEDLOCK, Barbara. Dreaming and dream research. In: TEDLOCK, Barbara (ed). *Dreaming. Anthropological and psychological interpretations*. Santa Fe: School of American Research Press, 1992, pp. 1-30.
- TUTUOLA, Amos. *The palm-wine drinkard*. London; Boston: Faber and Faber Limited, 1980 [1952].
- VERGÍLIO. *Eneida*. Trad.: Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.
- VIEIRA, André Guirland. Do conceito de estrutura narrativa à sua crítica. In: *Psicologia: reflexão e crítica*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, vol. 14, n.º 3, 2001, pp. 599-608.

- VON FRANZ, Marie-Louise. *O caminho dos sonhos*. Trad.: Roberto Gambini. São Paulo: Editora Cultrix, 2007 [1988].
- VON GRUNEBAUM, Gustave E. Introdução. Função cultural do sonho no islamismo clássico. T.: Glória Vaz. In: CALLOIS, R.; VON GRUNEBAUM, G. E. *O sonho e as sociedades humanas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978 [1966], pp. 9-26.
- WRIGHT, Derek. Introduction. In: WRIGHT, Derek (ed). *Emerging perspectives on Nuruddin Farah*. Trenton: Africa World Press, 2002a, pp. xv-xxvii.
- \_\_\_\_\_ Mapping Farah's fiction: the postmodern landscapes. In: WRIGHT, Derek (ed). *Emerging perspectives on Nuruddin Farah*. Trenton: Africa World Press, 2002b, pp. 95-129.
- \_\_\_\_\_ *The novels of Nuruddin Farah*. Bayreuth: Bayreuth University, 2004.
- ZUBIAURRE, María T. *El espacio en la novella realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.