

Karl Posso

# A ironia em busca de um enredo: Waugh na Amazônia,

Exame do recurso a uma distância irônica, que mina as distinções imperiais entre o nacional e o estrangeiro, na literatura inglesa de viagens do século 20, a partir da análise de narrativas de Evelyn Waugh relacionadas à Amazônia – *Ninety-Two Days, A Handful of Dust* – e de Bruce Chatwin sobre a Patagônia – *In Patagonia*.

# Chatwin na Patagônia

A nostalgia pelo império vai bem longe para explicar por que os ingleses gostam tanto da literatura de viagens: as representações da alteridade são uma forma de incursão e apropriação que permitem uma auto-reflexão indulgente, trazendo para primeiro plano o funcionamento do poder colonial. Porém, no século 20, pouco restava do mundo para o viajante inglês desmistificar, e assim, com uma certa nostalgia e uma dose conveniente de ironia, ele se voltou para a bacia amazônica e para a Patagônia, ambas regiões vastas e remotas, relativamente livres da presença urbana e, portanto, preservadas no imaginário cultural nacional como território 'virgem' pronto à dominação. A fantasia imperialista de penetrar esses rincões sombrios, recalcitrantes, do continente sul-americano foi instigada ao longo dos séculos através de histórias sobre as malfadadas buscas pelo Eldorado, sobre a obsessão do Coronel Percy Fawcett pela Cidade Perdida de Mato Grosso, e pelos relatos extraordinários de dinossauros que sorrateiramente desafiavam Darwin nos lagos da Patagônia. Como resultado disso, para os leitores do escritor de viagens inglês, as paisagens românticas do espaço não mapeado ou impossível de ser mapeado já haviam ofuscado a realidade da região amazônica e da Patagônia, tornando-as terreno fértil para a prosa do escritor. O presente ensaio irá examinar de que maneira tais fantasias, e sua impulsão imperialista, são tanto propagadas quanto suspensas através de representações conscientes de si mesmas, e de modo geral irônicas, da 'anglicidade' em *Ninety-Two Days* [Noventa e dois dias], de Evelyn Waugh – relato de sua expedição à floresta tropical sul-americana, publicado em 1934 – e no texto de Bruce Chatwin sobre a Patagônia, escrito publicado quarenta e três anos mais tarde.

Cansado do mundo, em outubro de 1933 Evelyn Waugh viajou para a Guiana, na época colônia britânica, cruzou a fronteira do Brasil e prosseguiu em direção à “desapontadora” cidade de Boa Vista:

*In the few hours of my sojourn there, the Boa Vista of my imagination had come to grief. Gone; engulfed in an earthquake, uprooted by a tornado and tossed sky-high like chaff in the wind, scorched up with brimstone like Gomorrah, toppled over with trumpets like Jericho, ploughed like Carthage [...] tall Troy was down. (p.87)*

*[Nas poucas horas de minha estada lá, a Boa Vista da minha imaginação ruiu. Desapareceu; tragada por um terremoto, extirpada por um tornado e atirada para o alto como palha ao vento, chamuscada pela chuva de enxofre como Gomorra, derrubada por trombetas como Jericó, arrasada como Cartago [...] a grande Tróia abatida.]*

Entretanto, o objetivo de Waugh não é encontrar Boa Vista em si, mas sim encontrar a liberdade de vagar pela selva e pelas savanas próximas para escrever seu diário, que mais tarde ele veio a publicar com o título *Ninety-Two Days*. Nele, Waugh registra sua decepção ao constatar que o deslocamento da rotina da sociedade de Londres para o ‘lugar bárbaro’ não consegue proporcionar nenhuma transformação fascinante no ser; pelo menos, essa é a alegação do autor durante as primeiras etapas da expedição. Em sua narrativa de viagens ele se empenha em apresentar o caráter, seja pessoal, seja nacional, como uma essência imutável: ele quer acreditar que a experiência não pode mudar o que é inato. Waugh se esforça para sustentar uma crença na dialética hegeliana: divisões binárias e identidades essenciais – o europeu civilizado / o ‘puro’ sul-americano – que renovam a confiança. **Apesar do fato de haver desembarcado em uma colônia britânica e em seguida se aventurado em uma ex-colônia portuguesa, ele espera encontrar a ‘pureza’ na selva e nas savanas. No entanto, ele logo descobre que os indivíduos e as comunidades que habitam tais regiões – especialmente Boa Vista – têm o hábito desagradável de perturbar a ordem mundial que ele imaginara.** Seu encontro com Mr. Christie, um pregador que morava em uma fazenda isolada entre o Rio Rupununi e a fronteira com o Brasil, constitui o ápice da devastação ideológica.

Para Waugh, Mr. Christie logo se transforma em uma metonímia do encontro colonial: ele é mestiço, devoto de um cristianismo deturpado, e passara trinta anos pregando sermões que duravam cinco horas para os índios sem conseguir converter sequer um deles. Mr. Christie conspurca as normas européias; ele é um híbrido grotesco, e, da mesma forma que os híbridos do mundo animal são estéreis, a reprodução direta de seu discurso é impossibilitada. Ele revela, não obstante, que o processo de hibridização recomeça continuamente. Mr. Christie pode não converter ninguém à sua crença, mas ele condensa o angustiante legado do império: ele é a figura importante para si, porém rejeitada, da autoridade não legitimada cuja maldade e ridicularia são, contudo, infecciosas. Os nativos que convivem com Mr. Christie podem não ser persuadidos por seu proselitismo, mas, ao entrarem em contato com ele, não conseguem deixar de ser transformados pelo medo ou pelo ridículo que ele inspira; na verdade, eles são hibridados por um híbrido. Mr. Christie ilustra como a diferença corre de modo frenético, aliena a essência da identidade, e expõe ao expor o fato de que as culturas são sempre já formações parciais e híbridas. Waugh, como é de se esperar, desaprova esse ‘monstro equatorial’ que dissemina o discurso imperial deslegitimado como uma contaminação, e em um momento de lýtotes inspirado ele se refere àquele como ‘inteiramente enfadonho’. Mas a condenação de Waugh só pode ser devidamente avaliada quando ele reescreve o sinistro Mr. Christie na forma do mortal McMaster, no conto “The Man Who Liked Dickens”

[O homem que gostava de Dickens] (1933). Esse conto se transformou nos capítulos cinco e seis de um dos romances mais famosos de Waugh, *A Handful of Dust* [Um punhado de pó] (1934), em que Mr. Christie é outra vez renomeado, agora como Mr. Todd.

*A Handful of Dust* – o título é uma referência significativa a *The Waste Land* [A terra desolada], de T. S. Eliot – trata da depressão da década de 1930 no ocidente e explora a atmosfera geral da futilidade da vida através do fim do casamento do ‘cansativo’ Tony e Brenda Last, representantes da decadente aristocracia. Tony decide ‘fugir de tudo’ depois que toma conhecimento do relacionamento entre sua esposa e o também cansativo John Beaver, e depois da morte do filho deles durante sua primeira caçada – episódios que já apontam a negatividade latente e a natureza absurda da vida. Ele consegue fugir levando o absurdo a um grau ainda mais alto: subitamente decide participar de uma expedição mal planejada à Amazônia. Lá, ele logo conhece Mr. Todd. Vale a pena mencionar que, apesar da seção do romance que lida com a América do Sul se valer extensivamente dos eventos narrados por Waugh em *Ninety-Two Days*, ela também faz alusão ao desaparecimento, em 1925, do Coronel Percy Fawcett na região compreendida entre a Amazônia e o Mato Grosso. Fawcett havia partido da Inglaterra para buscar uma cidade cuja incalculável riqueza a associava às lendas das minas de Muribeca, ao Eldorado, e até a uma colônia supostamente fundada por antigos comerciantes do Mediterrâneo. Entretanto, nada de concreto se soube ou se sabe sobre a viagem de Fawcett e nem sobre suas teorias com respeito ao local que ele chamou de ‘Z’. O infame *Exploration Fawcett* [A expedição Fawcett] (1953), construído a partir dos manuscritos, cartas e diários de bordo de Fawcett por seu filho Brian, ao mesmo tempo que se propõe a esclarecer os fatos, nada mais faz que encobri-los e criar um mito em torno da figura do pai perdido. (O livro está repleto de erros históricos alarmantes: em 1610, por exemplo, trinta e oito anos antes de ter nascido, Dom Pedro II ocupa o trono de Portugal, totalmente alheio à ocupação espanhola). **Waugh se deleitou com o desatino e a cobiça da missão de Fawcett, e sua influência sobre a parte final de *A Handful of Dust* é evidente: Tony se une ao desafortunado explorador Dr. Messinger, que, como Fawcett, está em busca de uma cidade indígena mítica – ‘Gothic in character [...] filled with heraldic and fabulous animals and symmetrical, disproportionate blossom’ [de caráter gótico [...] repleta de animais heráldicos e fabulosos e flores simétricas, desproporcionais] – que se diz existir em alguma parte da região amazônica. Nas profundezas da selva esse Dr. Messinger logo se perde e acaba por se afogar, deixando sozinho o delirante Tony, que é então acolhido pelo filho abandonado de um missionário garimpeiro, o abominável mestiço Mr. Todd.**

O “evangelizador mulato”, Mr. Christie, reaparece aqui na pele de um leal defensor da literatura inglesa canônica: o analfabeto Mr. Todd que venera Dickens. Mr. Todd ajuda Tony a se recuperar e em troca Tony deve ler para ele as obras de Dickens. Tony, que antes devotara sua vida a restaurar a grandeza vitoriana do solar de sua família, agora é forçado a declamar Dickens, um ícone do passado vitoriano – o passado glorioso da expansão colonial, no meio da selva onde os valores vitorianos são abertamente profanados pelo ‘selvagem’ Mr. Todd. Tony aos poucos percebe que Mr. Todd não pretende deixá-lo partir; sua suspeita é confirmada quando ele descobre que outro homem já havia morrido na casa de Todd, e as evidências indicavam que ele fora mantido lá contra sua vontade. Frustraram-se as tentativas de Tony de escapar, e a ele cabe apenas passar o resto de sua vida lendo Dickens para seu carcereiro. Waugh chega, pois, a uma conclusão sobre Mr. Christie: o colonizador tem um fim absurdo e macabro nas mãos do hediondo produto da colonização. Para Waugh, o empreendimento colonial precisa ser sempre cuidadosamente regulado, caso contrário ele gera monstros sórdidos e implacáveis. Devemos

acrescentar que, em se tratando de um representante do poder imperial, Tony Last surpreendentemente é uma figura patética: em vez de conquistar uma cidadela de ouro, ele é mantido prisioneiro em uma cabana de chão batido na Amazônia; ele está fraco e indefeso, e, apesar de ter um fim terrivelmente cruel, ele evoca pouca compaixão. O leitor tem a impressão de que Tony, incorrigivelmente tedioso – assim como o passado vitoriano e a ordem colonizadora que ele representa – está completamente fora de moda e tem o fim que merece. Em todo o romance Waugh enfatiza o quanto Tony é enfadonho, e, ironicamente, é através da atenção inquietante dada ao tédio que tanto *A Handful of Dust* e *Ninety-Two Days* conseguem transcender a limitação colonial do autor.

Em *A Handful of Dust*, a monotonia de ler Dickens revela incessantemente o tédio degradante – a repetição que causa estultificação – do artifício e da convenção que governam a vida da nobreza da Inglaterra. Além disso, é o tédio que faz com que Brenda venha a ter um amante – que é igualmente tedioso – e tudo isso faz Tony partir, cansado, para a Amazônia. Lá, como acertadamente observou Jeffrey Heath, a tirania de Mr. Todd é, na verdade, baseada menos na lei do que na letargia: ele aprisiona Tony na selva ao dar-lhe liberdade total, porém nenhuma orientação.<sup>1</sup> Os ingleses de *A Handful of Dust*, assim como os ‘primitivos’ do Brasil e da Guiana em *Ninety-Two Days*, estão todos entediados e precisam ingerir grande quantidade de bebida alcoólica para se tornar minimamente sociáveis. Civilização e barbárie se misturam por força do *tedium vitae*, que tudo penetra. Mais ainda: em *Ninety-Two Days* – de que Waugh mais tarde faz uma paródia em seu romance *Scoop* [Furo jornalístico] (1938), ao incluir neste um livro intitulado *Waste of Time* [Perda de tempo] – em que se esperaria encontrar o tom do exótico, isto é, o elemento convencional da narrativa de viagens, Waugh cativa os leitores com um estudo detalhado da monotonia. Sua escrita em si não causa tédio, muito pelo contrário, mas procura transmitir a sensação do imaneente tédio da vida que persiste independente da localização geográfica. Tampouco a novidade da selva deixa de inspirar Waugh – afinal, ela leva à criação de seu primeiro grande romance; o que acontece é apenas que o modo como ele descreve a dificuldade e o desconforto inéditos, as culturas supostamente estrangeiras, e os ‘paredões vegetais’ espetacularmente sem fim tem a mesma apatia e tédio utilizados por ele em todos os seus relatos sobre a insatisfação com a vida burguesa moderna na Inglaterra. Tanto em *Ninety-Two Days* quanto em *A Handful of Dust*, portanto, o tédio não está propriamente na Amazônia, e tampouco se trata de uma sensação vivida por um personagem específico ou pelo narrador; o tédio é apenas endêmico: comum a todas as nações, a tudo e a todos que habitam os textos. Como resultado, logo vemos que, na escrita de um inglês arqui-conservador, a distinção imperialista fundamental entre o nacional e o estrangeiro é constantemente minada.

Particularmente em *Ninety-Two Days*, o tédio mantém a narrativa em um estado curioso de animação suspensa: as descrições se estendem; a estranheza dos sons e as cores são inventariados de maneira cuidadosa – o efeito de catalogação encobrindo qualquer idéia de singularidade; o diálogo entre os personagens hesita e por fim se rende improdutivo; todos os caminhos e direções parecem levar a lugar nenhum. Além disso, em chocante contraste com a fertilidade agressiva da selva, a obra parece estar nos dizendo que todas as formas de vida nessa região sul-americana inacessível encontram-se meramente estagnadas. A narrativa de viagens de Waugh cria com sucesso o efeito de tédio em um meio em que isso não é esperado: a Amazônia. Essa quebra de expectativa cotidiana serve então para dar ênfase à

<sup>1</sup> HEATH, Jeffrey, *The Picturesque Prison: Evelyn Waugh and His Writing*. London: Weidenfeld and Nicholson, 1982. p. 118.

idéia de que a vida é uma jornada fundamentalmente morosa e sem sentido, e que o deslocamento físico para um (outro) lugar exótico não consegue remediar a natureza exasperadora da realidade. Ao impedir que sua escrita siga os preceitos do gênero de narrativa de viagens, e ao romper com o pensamento ocidental generalizado, ou seja, com a suposição de que a experiência da diferença cultural e ambiental é necessariamente empolgante – até o ameaçador Mr. Christie é ‘entediante’ – *Ninety-Two Days* demonstra não haver uma ordem mundial vigente, não existir uma dialética fixa eu/outro. Ironicamente, ao apresentar uma tese inesperada sobre a monotonia ‘universal’, Waugh consegue nos convencer de que não existe uma totalidade coerente de identidades sociais e nacionais. E tudo isso partindo de um autor cuja linguagem é a do obstinado colonizador inglês: de modo autoritário e sem apologias, ele transforma em objetos os habitantes e os ecossistemas do Amazonas. (Afinal, foi ele quem, em *Waugh in Abyssinia* [Waugh na Abissínia] (1936), apoiou a invasão da África por Mussolini, defendendo o direito da Itália de ‘levar a ordem’ aos povos da Etiópia.) Longe de evitar os velhos mitos da razão privilegiada do ponto de vista ocidental, *Ninety-Two Days* dá continuidade a esse discurso. Apenas o tédio e a desilusão invasivos – e crucialmente transatlânticos – conseguem redimir Waugh ao impedir que o outro seja visto como exótico, ou que o lugar de origem seja visto como espaço nobre, tomando assim uma distância irônica da voz da arrogância colonial inglesa do começo do século 20. Tal distância irônica, logo, parece ser uma força política e ética vital.

A ironia de Waugh, talvez involuntariamente, faz de sua autoridade narrativa mais uma ficção entre tantas outras: ao desapontar a expectativa dos leitores na medida em que não torna exótica a alteridade amazonense, não enfatiza a diferença, ele efetivamente solapa a convicção da superioridade ocidental. É necessário ressaltar aqui que lançar mão da ironia como estratégia pós-colonial é um problema irresolúvel: como afirma Linda Hutcheon, “the particular intersection – in the communicative space set up by meaning and affect – that makes irony happen is a highly unstable one, sometimes even a dangerous one” [a intersecção específica – no espaço comunicativo gerado pelo sentido e pelo afeto – que torna possível a ironia é altamente instável, e por vezes até perigosa].<sup>2</sup> O problema com a ironia a que Hutcheon se refere aqui é que ela corre o risco de passar despercebida. Mesmo se pensarmos que a ironia pós-colonial de Waugh não é acidental, podemos dizer que ele provavelmente não estava preocupado se ela passaria despercebida, diante da atitude de seu público da década de 1930. Contudo, tanto o escritor de viagens europeu do final do século 20 quanto o da atualidade, bem como seu público leitor, iriam – ou deveriam – muito se afligir com a questão da possível indiscernibilidade da ironia no contexto pós-colonial. Afinal, em última análise, **a difícil condição de instabilidade da ironia revela que, na verdade, é impossível ‘ser’ um escritor de viagens pós-colonial diante do fato de que ele nunca pode estar livre de qualquer postura de decisão ou julgamento em relação à cultura que ele descreve. No melhor das hipóteses, o escritor de viagens pode ser ‘ironicamente’ pós-colonial na medida em que a consciência de que ele não pode ocupar a posição de verdade legítima em relação à outra cultura é manifestada ao expressar opiniões sobre a referida cultura.** Como já argumentaram os teóricos pós-estruturalistas, falar a partir do lado de fora da razão ocidental, apresentar-se como “diferente de” a voz que tudo objetifica, significa colocar-se novamente em uma posição superior. Para evitar isso, deve-se dizer sem dizer; em outras palavras, deve-se recorrer à ironia.

<sup>2</sup> HUTCHEON, Linda, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge, 1994. p. 159.

Somente ao contemplarmos a arriscada sutileza da ironia pós-colonial é que podemos começar a avaliar o impacto do dandismo colonial anacrônico de Bruce Chatwin em *In Patagonia* [Na Patagônia] (1977) – livro escrito quase meio século depois que Waugh esteve na Amazônia, e ainda bastante na esteira do império. A herança inglesa de Chatwin nunca esteve tão visível quanto na sofisticada indiferença do narrador. Entretanto, ele parece igualmente estar ciente de que não se pode apresentar outras culturas como elas são, e isso leva ao raciocínio de que, como ele não pode ser colocado em posição de verdade em relação ao contexto da Patagônia, ele deve portanto provocar e enfatizar que sua exposição da Patagônia é apenas isso: uma exposição da qual ele foi o curador, com toda sua bagagem pessoal e cultural (e isso sem dizer que foi vendedor de antiguidades e beneficiário direto do império). As imagens da Patagônia apresentadas por ele foram escolhidas, reunidas e determinadas por uma perspectiva autoral cuja própria natureza não pode escapar ao ponto de vista regulador e colonialmente cúmplice. A representação exagerada do esteta inglês, que faz pose de gentleman excursionista, criada por Chatwin chama a atenção para sua posição socialmente determinada, porém inevitável. A hipérbole ajuda a criar ou intensificar o distanciamento irônico, mas tal ironia dentro da narração neo-colonial não frustra o processo de objetificação, manipulação e oclusão colonial. E, no caso de Chatwin, seu livro terminou por provocar muito ressentimento nos habitantes da Patagônia.<sup>3</sup> Grande parte do protesto deles dizia respeito ao modo com que a exposição da Patagônia feita por Chatwin excluiu “fatos”, que ele considera mundanos, e se detém por demasiado no enigmático e no excêntrico – no ‘monstruoso’.

*In Patagonia* inicia com um monstro: com um “pedaço de brontossauro”, pertencente à avó de Chatwin, guardado em uma vitrina. O suspeito naco de couro fossilizado fora dado à senhora por seu primo, Charley Milward, um marinheiro e aventureiro que o encontrou em uma caverna da Patagônia chamada “Última Esperança”. Chatwin recorda-se do fascínio que tinha na infância pela relíquia pouco atraente, mas que inspirou muitas fantasias em que seu intrépido antepassado se deparava com monstros terríveis na Terra do Fogo – em si idealizada como o único lugar na terra a salvo da guerra atômica. Mais tarde, Chatwin viria a saber que o pedaço de couro ossificado, perdido após a morte de sua avó, na verdade vinha de um milodonte, ou uma preguiça terrestre gigante, uma criatura que entrara em extinção aproximadamente há dez mil anos. *In Patagonia* se propõe a documentar a viagem de Chatwin até a caverna de Milward, a fim de repor o pedaço de couro extraviado. O livro termina com a descoberta feita por Chatwin de alguns pêlos arruivados de milodonte e a declaração triunfante de que ele tinha cumprido sua missão ‘ridícula’. No entanto, a maioria das noventa e sete partes de *In Patagonia* são vinhetas acerca de pessoas e acontecimentos extraordinários – por exemplo, a busca de Butch Cassidy por um esconderijo na anonimidade das planícies mais longínquas da Argentina – que têm pouca relevância para a busca de um pedaço de fóssil empreendida pelo autor. O texto caótico apenas se sustenta como um todo, ainda que de modo frouxo, pela idéia – também central a *Ninety-Two Days*, de Waugh – de fugir da opressão causada pelo desânimo na Inglaterra e pelo desejo de realizar a vontade antiga da infância de perseguir algo mítico. **Nesse contexto, a busca de Chatwin por um ‘monstro’ quase não está associada a um milodonte ou brontossauro; ela diz respeito à exploração do vasto campo da fantasia humana, ocultado pela vida adulta devido a seu compromisso pragmático com fatos e com a razão.** A fixação pelo ‘monstruoso’ em *In Patagonia* chama a atenção para a maneira com que um território real é de fato colonizado pela imaginação: os vastos

<sup>3</sup> SHAKESPEARE, Nicolas. *Bruce Chatwin*. London: Vintage, 1999. p. 313-14.

espaços abertos da Patagônia são uma tela que vem bem a calhar e sobre a qual Chatwin projeta fantasias. Viajar em direção do monstruoso se revela uma jornada rumo ao mundo imaginado de fenômenos mais-que-naturais, rumo à paisagem interior que representa a mente humana e sua fantasmagoria, em que 'o eu', e conseqüentemente 'o outro', lutam para se definir:

*In this Upside-down-land, snow fell upwards, trees grew downwards, the sun shone black, and sixteen-fingered Antipodeans danced themselves into ecstasy. WE CANNOT GO TO THEM, it was said, THEY CANNOT COME TO US. Obviously a strip of water had to divide the chimerical country from the rest of Creation. [...] Cartographers drew Tierra del Fuego as the northern cape of the Antichthon and filled it with suitable monstrosities: gorgons, mermaids and the Roc, that outsize condor which carried elephants. (p.143-44)*

*[Nessa Terra-de-cabeça-para-baixo, a neve caía de baixo para cima, as árvores cresciam de cima para baixo, o sol brilhava negro, e antípodas de dezesseis dedos dançavam até entrar em êxtase. NÃO PODEMOS IR ATÉ ELES, era o que diziam, ELES NÃO PODEM VIR ATÉ NÓS. Naturalmente um fio d'água tinha que dividir o país quimérico do resto da Criação. [...] Os cartógrafos desenhavam a Terra do Fogo como sendo o cabo setentrional de Antictone, repleto de monstrosidades apropriadas: górgones, sereias e o Roc, aquele condor gigantesco que carregava elefantes.]*

A predileção de Chatwin pelo monstruoso desfigura um pouco suas observações sobre a pradaria e o improvável perfil que elas traçam das nacionalidades do mundo, de tal maneira que ele parece aderir à ambígua proposta renascentista da escrita de viagens como etnografia cuja finalidade é entreter. Os filhos de colonos europeus (em especial de fazendeiros galeses), bem como os descendentes de tribos araucanas e uma série de criminosos do passado e errantes do presente coabitam a Patagônia de Chatwin: eles compõem uma comunidade pouco harmoniosa, unida apenas por seu amor incontrolável pelo álcool e pelo isolamento. Porém o elenco bizarro de Chatwin habita desconfortavelmente as mesmas páginas que as teorias acerca da influência exercida pelo romance de cavalaria *Primaleon of Greece* [Primaleão, o grego] (1512) sobre Magalhães e Shakespeare. Chatwin associa o 'pé grande' Patagón, o ogro do Cavaleiro Primaleão, aos gigantes austrais de Magalhães e ao Caliban shakespeariano; todos eles, afirma ele, são 'monstruosos porque são metade humanos': são aberrações ou distorções do modelo europeu de 'humanidade'. A incômoda implicação disso, que resulta aqui da justaposição, é que os habitantes 'desajustados' da Patagônia também têm muito em comum com o monstro cujo nome parece ter sido dado àquela região. É importante lembrar que monstros como Patagón e Caliban suscitam tanto ansiedade quando prazer porque, como diria Bhabha, eles constituem textos ambivalentes de projeção e introjeção, o mascaramento e a cisão dos saberes oficiais e fantasmáticos das 'normas' do eu europeu.<sup>4</sup> Patagón e Caliban são os parceiros necessários para dar ao europeu algo em relação ao qual se sinta superior, são pura e simplesmente 'outros' – os termos oposicionistas sem os quais a norma européia não faria sentido. Dessa forma, o europeu e Patagón ou Caliban representam dois pólos de uma mesma coisa. Através do olhar eurocêntrico de Chatwin, a própria **Patagônia se transforma no domínio da monstruosidade: uma paisagem de 'cores inaturais' que abriga uma comunidade 'estranha'; uma fronteira excêntrica que permite a ele, o narrador que se mantém discreto,**

<sup>4</sup> BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. p.100.

falar com segurança a partir do lugar implícito da civilização. Sua civilização deriva da barbárie peculiar à Patagônia, e é, portanto, por ela solapada.

*In Patagonia* dramatiza detalhadamente a crise de identidade causada pela dependência do monstruoso ao enfatizar o fato de que a personalidade e o estilo de Chatwin – que identificamos como arrogância colonial inglesa – são efeitos gerados por ele estar ausente da narrativa. Paul Theroux, autor de *The Old Patagonian Express* [O velho expresso da Patagônia] (1979), critica Chatwin por evadir-se deliberadamente: o leitor nunca fica sabendo sobre coisas comuns, por exemplo, sobre como o autor vai de um lugar ao outro, ou como ele se encontra com todas as pessoas que menciona.<sup>5</sup> O resultado desse ‘não contar toda a verdade’, da representação oblíqua, é que o mundo retratado se torna arrumado de modo implausível, uniformemente exótico. Mas é precisamente assim que Chatwin consegue enfatizar que é o próprio ‘estilo’ quem fala: de modo crucial, ao se retirar do texto e falar de maneira indireta, Chatwin não mais parece ser o autor por trás da linguagem; em vez disso, o leitor o apreende apenas como um ‘efeito’ do texto. Ele se torna um efeito da exposição das curiosidades da Patagônia e seu rol de referências literárias. Logo, apesar de Chatwin ainda se apresentar como a voz da razão ocidental que tudo objetifica, ele somente faz isso na medida em que sua ausência do texto também revela a estrutura binária, e portanto a dependência, de sua identidade ocidental e seu poder de objetificação: assim, ele está dizendo e também, ironicamente, não dizendo – ele está sendo dito.

Como resultado dessa ironia, Chatwin parece ter uma perspectiva indiferente, impessoal, para além do julgamento cotidiano ou do discurso oposicionista – uma posição que, novamente, não deixa de ter problemas. Chatwin utiliza inteiramente tal distância irônica ou indiferença através do poder transformador do discurso indireto livre: a narrativa fala como um fazendeiro alcoólatra, uma criança, um polímata argentino, um marinheiro vitoriano, e até como Dom Pedro II do Brasil. Portanto, o narrador ausente é menos um sujeito transparente que vê a Patagônia do que uma série de vozes emprestadas e idéias correntes – “the assemblage, as it freely appears in his discourse, explains all the voices present within a single voice” [o conjunto, como aparece de modo livre em seu discurso, explica todas as vozes presentes dentro de uma única voz].<sup>6</sup> Isso revela que, para sequer falar, todos precisam adotar um sistema que não é exclusivamente deles próprios: nesse caso, Chatwin, como narrador, é deslocado de qualquer eu único e autêntico, restando-lhe somente o ‘eu’ que é criado através da própria fala que parece ser ‘outra’. Talvez o uso mais bem-sucedido do discurso indireto livre ocorra no episódio de Jemmy Button – na história de um menino da Terra do Fogo seqüestrado em 1830 pelo Capitão Robert FitzRoy, oficial em comando do navio HMS Beagle. Aqui, ao encontro colonial é dada a voz através do menino abduzido e também de seus captores. De maneira vital, essas vozes se mantêm parciais e incomensuráveis: elas narram duas histórias, uma de inocência e incompreensão, a outra de incursão e dominância; as vozes se cruzam no processo de trânsito cultural, mas nunca se unificam. O discurso indireto livre é utilizado por Chatwin para produzir lugares discursivos, para descrever personagens individuais a partir do ponto de vista de uma linguagem recebida e anônima, de modo a mostrar que a identidade é um efeito do estilo de fala que é sempre apreendido e julgado a partir de um outro

<sup>5</sup> CLAPP, Susannah. *With Chatwin: Portrait of a Writer*. London: Vintage, 1997. p. 40.

<sup>6</sup> DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *A Thousand Plateaus*. Trad. Brian Massumi. London: Athlone, 1988. p. 80.

lugar. Com o episódio de Jemmy Button, é o leitor quem une as narrativas do colonizador e do colonizado, que estão em choque, ao conferir ao texto um sentido preponderante de ultraje ou desprezo pós-colonial. O leitor pode então supor que seu próprio lugar moral é aquele sugerido por Chatwin porque foi o uso do discurso indireto livre por parte deste último que criou o ‘choque’ que, por sua vez, provocou esse sentido de indignação. Ironicamente, o leitor somente pode sustentar essa idéia sobre Chatwin se dominar e objetificar o significado do texto, se repetir o exercício do controle e da domesticação que ele, do contrário, condenaria. Portanto, *In Patagonia* preserva a força e o problema de se ‘ser’ pós-colonial enquanto problema da ironia em si.

Hoje é provável que o leitor esteja confiante de que a posse ou ocupação de terras estrangeiras por parte do escritor de viagens contemporâneo só pode se dar de modo irônico – como uma fantasia efêmera ou uma alegria culposa. A ostensiva invencibilidade da ironia pode parecer fazer com que a escrita de viagens seja uma prova do fracasso do projeto imperial, mas o que Waugh e Chatwin mostram, em última análise, quer intencionalmente quer não, é o paradoxo de que a ironia pós-colonial, na escrita de viagens, somente pode alcançar sua ‘verdade’ ao deixar de ser o que ela é, ao deixar para trás seu traje ‘monstruoso’ e cobrir-se com as vestes sóbrias – imperialistas – da objetividade. Tal como a Amazônia ou a Patagônia, a ironia somente pode ser disciplinada através da aniquilação; e embora a destruição da ironia não chegue a ser um desastre ambiental, o retorno ao discurso da tirania sem dúvida causa preocupação. Entretanto, apesar daquilo que, por conseguinte, parece ser a inevitável cumplicidade do escritor de viagens em relação à voz objetiva da autoridade ocidental – sem falar que ele escreve ‘de modo egoísta’ pensando no ganho financeiro e na consolidação de sua vocação como escritor – a escrita de viagens não deve ser desprezada meramente como uma forma de neocolonialismo: a objetividade ‘repreensível’ da escrita de viagens pode obviamente levar à consciência da política de contato e nos alertar para as catástrofes humanas geralmente causadas pela invasão e pela dominação. **A escrita de viagens nos ensina, direta ou indiretamente, que para falar precisamos estar na posição de quem julga, mas também nos ensina que sempre haverá uma certa ironia, uma condição difícil de disjunção entre o que somos e o que queremos dizer, tanto em relação a nós mesmos quanto aos outros.** A ironia, portanto, não deve ser vista como destrutiva, mas como uma maneira reparadora de encontrar o real. A palavra final não fica nem com Waugh na Amazônia e nem com Chatwin na Patagônia, mas com Kierkegaard, ao afirmar que “even though one must warn against irony as against a seducer, so must one also commend it as a guide” [embora devamos alertar sobre a ironia da mesma forma que alertamos sobre um sedutor, devemos também elogiá-la como guia].<sup>7</sup>



Karl Posso é professor de literatura na Universidade de Edinburgh (Inglaterra).

Tradução de Gláucia Renate Gonçalves

7 KIERKEGAARD, Søren, *The Concept of Irony, with Continual Reference to Socrates*. Trad. Howard V. Hong e Edna H. Hong. Princeton: Princeton University Press, 1989. p. 327.