

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE / INSTITUTO DE LETRAS /  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS / MESTRADO EM  
LITERATURAS FRANCÓFONAS. LINHA DE PESQUISA: LITERATURA E VIDA  
CULTURAL

**A REINVENÇÃO DA MEMÓRIA EM *CANTIQUE DES PLAINES*  
DE NANCY HUSTON**

por

VANESSA MASSONI DA ROCHA

NITERÓI  
2009

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Vanessa Massoni da Rocha

*A REINVENÇÃO DA MEMÓRIA EM CANTIQUE DES PLAINES  
DE NANCY HUSTON*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos de Literatura. Subárea: Literaturas Francófonas.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Bernadette T. Velloso Porto

NITERÓI  
2009

**Vanessa Massoni da Rocha**

A reinvenção da memória em *Cantique des plaines*  
de Nancy Huston

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos de Literatura. Subárea: Literaturas Francófonas.

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof. Dr. Maria Bernadette Velloso Porto** - Orientadora  
Universidade Federal Fluminense

---

**Prof. Dr. Nubia Tourrucô Jacques Hanciau**  
Fundação Universidade Federal do Rio Grande

---

**Prof. Dr. Vera Lúcia Soares**  
Universidade Federal Fluminense

---

**Prof. Dr. Renato Henriques Venâncio de Sousa** – Suplente  
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

---

**Prof. Dr. Sonia Maria Materno de Carvalho**- Suplente  
Universidade Federal Fluminense

*Dedicatória e agradecimento:*

Maria Bernadette Porto,

amiga, confidente, grande referência para meus estudos, modelo entusiasmado de profissional. Nosso encontro dividiu e orientou minha vida acadêmica. Admiração sem igual.

Leonardo Gandolfi,

Meu amor, meu companheiro, orientador incansável nas conversas, nas dicas, no estímulo e na paciência durante as fases difíceis.

meus pais, Sergio e Nilryê

Apoio incondicional nos estudos e nas crises.  
Exemplos de perseverança.

Vera Lúcia Soares,

Professora atenta, carinhosa, fundamental na minha formação.

Nubia Hanciau,

Quem me apresentou a obra de Nancy Huston e definiu muitos caminhos nos meus estudos.

Renato Venâncio,

Leitor atento, solidário que me ajudou bastante durante a escrita.

Sonia Materno,

Professora doce, atenta, carinhosa.  
Foi uma pena conhecê-la somente no final da graduação.

## RESUMO

Este trabalho propõe uma reflexão sobre o romance *Cantique des plaines*, de Nancy Huston em torno de três eixos de leitura: a memória, a escrita e a História. O primeiro momento privilegia o binômio ‘memória e morte’ e investiga as relações entre a escrita, o luto e os diálogos entre o lembrar e o esquecer. Em seguida, serão contemplados alguns aspectos da escrita formal do romance, como a hospitalidade, a citação, a escrita epistolar e a continuidade de uma obra inacabada. Também se mostra produtiva a análise do caminho entre o manuscrito que a narradora recebe de herança e o texto biográfico que produz. Por fim, trata-se de levar em conta as características históricas do texto buscando observar como ele oferece uma nova versão para a história do Oeste canadense, versão que explora as noções de ‘história vista de baixo’ e de ‘história oral’.

**PALAVRAS-CHAVE:** Nancy Huston, *Cantique des plaines*, memória, escrita, herança, História.

## RÉSUMÉ

Ce travail privilégie trois grands axes de lecture du roman *Cantiques des plaines*, de Nancy Huston, à savoir: la mémoire, l'écriture et l'histoire. Le premier moment est centré sur le binôme 'mémoire et mort' et étudie les rapports entre l'écriture, le deuil et les dialogues entre le souvenir et l'oubli. Ensuite, quelques aspects de la composition formelle du roman seront mis en évidence, tels que l'hospitalité, la citation, l'épistolaire et le prolongement d'un texte inachevé. Il est pertinent d'observer aussi le parcours entre le manuscrit hérité par la narratrice et le texte biographique qu'elle produit. A la fin, une analyse historique cherche à observer une nouvelle version pour l'histoire de l'Ouest canadien, version prêchant les notions d' 'histoire vue de bas' et d' 'histoire orale'.

Mots-clés: Nancy Huston, *Cantique des plaines*, mémoire, écriture, héritage, Histoire.

## SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO.....	09
2. O BINÔMIO MEMÓRIA E MORTE	
2.1. Encontros e desencontros entre o lembrar e o esquecer.....	16
2.2. Os caminhos da <i>Quase memória</i> .....	40
3. DO MANUSCRITO AO ROMANCE	
3.1. Os caminhos da herança: escrita, ficção e romance.....	59
3.2. Escrita plural: variantes do romance memorial.....	78
4. DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA	
4.1. Contornos autobiográficos do romance: diálogos e silêncios entre o ficar e o partir.....	90
4.2. Do bilinguismo ao duplo analfabetismo: uma travessia entre línguas .....	112
4.3. A reescrita da história do Oeste canadense .....	125
5. CONCLUSÃO.....	171
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	
6.1. De Nancy Huston.....	178
6.2. De outros escritores.....	179



Invento, mas invento  
com a secreta  
esperança de estar  
inventando certo.<sup>1</sup>

Paulo Emílio  
Sales Gomes

---

<sup>1</sup> Apud TELLES, 2009, p.5.

## 1 . Apresentação:

O caderno *Prosa e Verso* do Jornal *O Globo* de vinte e dois de março de dois mil e oito apresenta ao público brasileiro a escritora canadense Nancy Huston e divulga seu primeiro romance traduzido para o português pela editora L&PM no ano anterior. *Marcas de nascença* alcança, rapidamente, grande sucesso junto aos leitores e à crítica e o livro ganha ainda nos primeiros meses de dois mil e oito sua quinta edição. Trata-se do último romance até então publicado pela escritora, pelo qual foi laureada com o prêmio *Fémina*, além de ter sido uma das finalistas do prêmio *Goncourt*.

Em outubro de dois mil e oito a L&PM publica *Dolce agonia*, romance de dois mil e um que procura dar continuidade à apresentação da obra romanesca de Nancy ao público brasileiro. Na capa do livro, a menção de ser aquele o mais novo romance traduzido da escritora do *best-seller* *Marcas de nascença*.

Estas traduções permitem ao grande público conhecer, com certo atraso, uma escritora aclamada internacionalmente que já escreveu onze romances, uma quinzena de ensaios, duas peças de teatro, além de livros dedicados ao público infantil. A curiosa história desta escritora nos leva a pensar no exílio e nos deslocamentos no mundo contemporâneo, deslocamentos que colocam em discussão o papel das nações e das línguas na contínua formação identitária de todos nós.

Nancy Huston nasceu em Alberta, província situada na parte oeste e inglesa do Canadá em mil novecentos e cinquenta e três. Passou sua infância na cidade de Calgary e vivenciou enormes mudanças de endereço ainda pequena, por causa do trabalho dos pais. Ainda na adolescência, a mãe abandona o lar devido a um relacionamento amoroso fora do casamento e a menina e seu irmão se veem diante da complexidade de se

sentirem abandonados e rejeitados, o que marcou profundamente a vida da menina que não cessa de contemplar o tema da maternidade em seus ensaios e obras ficcionais.

Pouco tempo depois, seu pai começa a namorar uma alemã e Nancy viaja para a Alemanha várias vezes, o que lhe permite descobrir a fragilidade existente entre as pessoas e as línguas, bem como a variedade de culturas, de paisagens e de maneiras de se estar no mundo. Com a descoberta da língua alemã, a jovem começa a se interessar pelas línguas estrangeiras e empreende um grande estudo do francês que a levaria a fazer seu mestrado na França aos vinte anos de idade sob a orientação de Roland Barthes.

A saída do Canadá, contudo, parece traumática. Ao se sentir exilada em seu próprio país, que não conseguia realizar seus desejos, Nancy decide engendrar para si uma nova identidade capaz de apagar a ausência da mãe e da língua inglesa. Adota a França e considera que, ao negar a língua materna, estaria rompendo e deixando definitivamente para trás épocas das quais não mais gostaria de se lembrar. Na França, descobre as peripécias de ser estrangeira e realiza todo tipo de pequena atividade profissional para se sustentar na grande metrópole.

Rapidamente começa a escrever artigos em francês e integra um movimento feminista que lança algumas revistas. O desejo de se tornar escritora a acompanha secretamente e só é realizado em mil novecentos e oitenta e um, logo após a morte de Barthes. Ao reconhecer que somente o falecimento de seu mestre lhe permitiu a ousadia necessária para publicar um romance, Nancy revisita o mito da escrita diante da morte do pai e mostra como pode superar a influência do grande estudioso francês. Sobre essa época, revela na coletânea de ensaios *Âmes et corps*, de dois mil e quatro, que o início do relacionamento amoroso com Todorov, “pensador rigoroso, científico e sereno” (HUSTON, 2004a, p. 21), a liberará progressivamente da necessidade de escrever

teoria. Desta maneira, sentindo-se duplamente livre para caminhar por ruas ficcionais, Nancy se dedica prontamente à escrita de seu primeiro romance.

*Les variations Goldberg*, escrito em francês, privilegia a musicalidade vivida intensamente pela escritora que também se dedica ao estudo do piano e do cravo. Nesta obra, a pianista Liliane convida trinta pessoas para assistirem em sua casa a um concerto de piano. A narrativa se constrói de forma surpreendente, pois cada capítulo é narrado por um convidado que conta lembranças e pensamentos evocados pela noite musical. Assim, a escritora fica conhecida por aquela que, logo no primeiro livro, cria uma narrativa polifônica na qual o pronome “eu” é assumido por trinta pessoas.

A escrita em língua francesa merece atenção especial na vida literária de Nancy Huston. Ao deixar o Canadá, ela encerrou a língua inglesa em um quarto escuro onde só entrava durante as aulas de inglês que dava para empresas ainda nos seus primeiros anos em Paris. Ao forjar para si uma nova identidade, a escritora adota o francês como língua de escrita que lhe faz viver o estranhamento que julga necessário para a prática do texto. Escrever, para Nancy, se mostra um ato de independência e de certa rebeldia com relação à família e principalmente à mãe. Ela não hesita em falar que gostaria de escrever em uma língua que sua mãe não compreendesse, para que a distância e o desencontro entre as duas fossem definitivos.

Desta maneira, Nancy escreve seus romances em francês e depois os traduz para o inglês. O quarto romance da escritora, contudo, confunde bastante as soluções formais e a disciplina de escrita de Nancy. Este romance, publicado em mil novecentos e noventa e três, lhe permitiu ganhar o mais importante prêmio literário canadense e a tornou conhecida no Canadá. Reconhecido como importante divisor de águas na carreira da escritora, *Cantique des plaines* contempla as memórias de Nancy durante sua infância no oeste canadense. Após anos de distanciamento e de recusa a olhar para o que

deixou para trás, ela dedica este texto ficcional à sua terra natal e traz à tona uma reflexão crítica sobre o imaginário dos rodeios e da colonização do oeste canadense. Este romance a leva a um retorno ficcional às origens e estreita os laços rompidos abruptamente ainda na adolescência.

Ao favorecer o retorno ao passado e ao privilegiar lembranças, nada mais natural de que o projeto do livro estivesse ligado à língua inglesa, idioma das músicas que a acompanharam na nova vida na França. Nada mais natural, também, que o texto privilegiasse as paisagens e o lado histórico do contato entre os pioneiros europeus e o povo autóctone das planícies albertanas. Escrito em inglês, ele não foi aceito pela editora. Consternada, a escritora decide voltar à sua língua literária e o traduz para o francês. Como em uma dessas peças do destino, assim que consegue publicar sua tradução, Nancy recebe a confirmação da aceitação do romance em inglês, de modo que os dois livros são lançados concomitantemente no Canadá (em inglês e em francês) e na França. A versão francesa foi inscrita no concurso do *Conseil Général du Canada* na categoria “romances e contos” de onde saiu laureada com o prêmio máximo. Pouco tempo depois, a escritora se viu envolvida em uma grande polêmica, pois muitos acreditavam que, por ter sido escrito originalmente em inglês, *Cantique des plaines* deveria ter concorrido na categoria de tradução e não na de romance. Muitas manifestações nos jornais, tanto a favor quanto contra a manutenção do prêmio divulgaram amplamente este livro e a escritora em seu país de origem. Por fim, a escritora veio a público desfazer o mal-entendido e afirmar que reivindicava as duas versões do seu romance – tanto a versão inglesa, chamada de *Plainsong* quanto a francesa, *Cantique des plaines*. Para ela, não se tratava de tradução, mas de reescritura, o que validava o prêmio e mantinha as especificidades da intriga e do estilo em cada uma das duas línguas.

Até hoje, a versão inglesa parece muito pouco reconhecida, enquanto a francesa, inicialmente não prevista pela escritora, contribuiu de maneira essencial para seu reconhecimento no cenário internacional. Parece curioso o fato de que um romance que aborda questões do oeste do Canadá e do mundo “country” que o caracteriza tenha mais reconhecimento e aceitação em uma língua que não a originalmente falada pelos personagens. A própria escritora analisa este acontecimento no artigo “... Et la plume”, presente na coletânea *Nord Perdu* e atribui ao “exotismo” (HUSTON, 1999b, p.52) a chave que lhe abriu todas as portas junto aos leitores e à crítica.

Deste modo, com toda a discussão em torno da gênese e da autenticidade do romance, Nancy precisou mostrar que escrevia tanto em uma língua quanto em outra, que era uma pessoa “traduzida”, de acordo com a definição de Salman Rushdie (RUSHDIE, 1993, p.28). A partir de *Cantique des plaines*, ela se permite escrever tanto em inglês e em francês e às vezes escreve ao mesmo tempo nas duas línguas. As traduções, sempre feitas por ela, aparecem imediatamente após a primeira versão.

Além de sua capacidade incomum de transitar entre essas línguas, o que surpreende em Nancy Huston é a grande variedade de temas e soluções formais presentes em suas obras romanescas. A cada nova obra, uma nova intriga completamente diferente da anterior. Apesar da presença constante da música e da discussão em torno da maternidade, Nancy acolhe em suas produções projetos de escrita, depoimentos, julgamentos e histórias baseadas em fatos jornalísticos. Os textos se organizam formalmente de diferentes maneiras: narrativas paralelas, narrativas polifônicas, conflito entre narrador e personagem, narrativas onde todos os personagens estão mortos e, até, uma narrativa escrita por Deus. Isto sem contemplar seus inúmeros ensaios que se apresentam como intertextos de seus romances, além de privilegiarem a imigração, o exílio, a escrita e as línguas.

Tema recorrente e comumente lido por críticos como uma obsessão, a maternidade está presente de forma enfática em quase todos os romances da escritora. Em *Trois fois septembre*, de mil novecentos e oitenta e nove, a protagonista Selena decide morar em uma república da universidade ao descobrir que seu nascimento estava ligado a uma tentativa de enriquecimento da mãe diante da prosperidade financeira do pai. Nancy a evoca em *Cantique des plaines*, de mil novecentos e noventa e três, onde a distância entre Paddon e sua mãe se mostra insuperável: “Ta mère ne t’a-t-elle jamais chanté des chansons, Paddon? Jamais. Ne t’a-t-elle jamais serré contre elle? Seulement pour enfoncer les pans de ta chemise dans ton pantalon ou pour corriger ta mauvaise posture. N’a-t-elle jamais rien partagé avec toi?» (HUSTON, 1993, p.150). Durante o enterro da mãe de Paddon, a frieza do filho não surpreende a narradora Paula: «Selon ma mère Ruthie, tu es resté impassible tout au long de la cérémonie et n’as versé aucune larme» (HUSTON, 1993, p.222). Em *Virevolte*, de mil novecentos e noventa e quatro, a dançarina Lin não hesita no momento de escolher entre os projetos profissionais e as duas filhas. Muito tempo depois, ao tentar recuperar seu valor afetivo na vida das meninas, a mãe encontra somente silêncio e indiferença. Em *Instruments des ténèbres* de mil novecentos e noventa e seis, os irmãos gêmeos Barbe e Barnabé perdem a mãe durante o parto e são criados por famílias diferentes. Muito tempo depois, a jovem dá à luz o seu filho mas o perde logo em seguida em uma cerimônia demoníaca. Em *L’Empreinte de l’ange*, de mil novecentos e noventa e oito, a estrangeira Saffie vive com muita frustração o nascimento do filho indesejado e depois descobre na presença do menino uma desculpa para atravessar a cidade e ir ao encontro de seu amante. Ao descobrir a traição, o pai da criança joga o menino de um trem em movimento. Com a morte do filho, Saffie desaparece da cidade onde morava e nunca mais é vista. Em *Prodige*, de mil novecentos e noventa e nove, uma mãe vê sua vida totalmente alterada

pelo nascimento de sua filha prematura. O talento musical da filha e sua capacidade de independência fazem com que a mãe a abandone sozinha em casa e rompa com seu projeto de família. Já em *Une adoration*, de dois mil e cinco, os filhos insistem em acusar de falta de lucidez a mãe que os abandonou para viver um relacionamento amoroso com o comediante Cosmo. Em *Lignes de faille*, de dois mil e seis, filhos de famílias ucranianas e polonesas são sequestrados e levados para famílias alemãs durante a Segunda Guerra Mundial, confundindo as relações familiares.

O que parece mais curioso é o romance imediatamente posterior a *Cantique des plaines*. Se este privilegia o reencontro da escritora com o Canadá, *La Virevolte*, de mil novecentos e noventa e quatro, contempla o abandono materno e suas consequências na vida das filhas e do marido. De certa forma, parece que os dois romances se inserem no mesmo projeto de acerto de contas com o passado: inseri-lo no mundo literário para melhor compreendê-lo ou suportá-lo. Tudo se passa como se a profissão e o talento ficcional de Nancy fossem os meios encontrados para olhar de outra maneira para todos os acontecimentos do passado a fim torná-los mais brandos, mais irreais para serem, quem sabe, mais facilmente aceitos ou tolerados.

Dentro da grande pluralidade da obra de Nancy Huston, privilegamos estudar o romance *Cantique des plaines* e os mecanismos que lhe permitem contemplar a reinvenção da memória individual e coletiva. Para isto, vamos analisar esta obra a partir de três grandes eixos: o primeiro se atém ao binômio memória e morte e pretende observar como a morte do avô impulsiona sua neta a criar uma narrativa memorial e biográfica sobre ele. O segundo momento analisa o caminho do manuscrito recebido como herança pela neta ao romance escrito por ela e investiga técnicas de escrita capazes de presentificar o avô já falecido. Investigaremos, igualmente, como estas técnicas se aproximam do viés fabulativo inerente à literatura da escrita biográfica feita



por Paula. Finalmente, o terceiro momento observa de que maneira e com que objetivos as escritas literárias e históricas se entrecruzam neste romance ao mesmo tempo reconhecido como autobiográfico e histórico.

## 2 . O binômio memória e morte

### 2.1 . Encontros e desencontros entre o lembrar e o esquecer

“Tudo se passou há tanto tempo, e as imagens estagnadas – qual poças d’água no asfalto depois da tempestade – ainda estão bem vivas na memória.

Lembro-me.”<sup>2</sup>

Silviano Santiago

Os personagens Paddon e Paula do romance *Cantique des plaines* poderiam ser apresentados pelas palavras profecia e promessa. Muito mais do que um avô e uma neta unidos pelo gosto das histórias e das descobertas, estes personagens se complementam em uma ciranda de encontros e desencontros e se confundem em um projeto épico de escrita sobre o tempo.

A forte relação dos dois se inicia na infância de Paula, época das brincadeiras e jogos durante as férias do mês de julho. O avô escolhia a neta mais jovem para ser sua parceira e a dupla, vitoriosa, assegurava a harmonia dos dois. Desta forma, unidos pela cumplicidade da parceria, os dois ludibriavam o tempo e faziam de seus efêmeros encontros momentos capazes de apagar a rotina e a distância.

Em meio a estes jogos infantis, Paula observa a fragilidade do avô e promete dar continuidade a seu livro caso as dificuldades persistissem e ele não conseguisse realizar seu projeto. Ainda pequena, Paula parece profetizar o destino do avô e seu insucesso diante das páginas em branco ou dos manuscritos incompreensíveis que ele lhe deixaria de herança. Da profecia, surge uma promessa feita espontaneamente em um jogo. Tudo

---

<sup>2</sup> SANTIAGO, 2008, p.105.

se passa como se Paula quisesse retribuir a imprescindível presença do avô, como se piscasse os olhos para ele, única e querida figura paterna que possuía, e dissesse: “Não fique triste, vovô, eu ajudo você.” Pela frase dita em um impulso infantil aos nove anos de idade, Paula se une a Paddon em uma promessa que a acompanhará por toda a narrativa: a promessa de transformar o “livro de P...” em um livro a quatro mãos, avô e neta com escritas que se interpõem e se confundem, deixando transparecer a ideia de Paula, para quem “Nous avons besoin l’un de l’autre” (HUSTON, 1993, p.269).

Durante a escrita, Paula relembra o momento da promessa: “Tu évoquais devant moi ta thèse abandonnée puis ton presque-livre, puis ton peut-être-livre et finalement ton jamais livre – et moi, le cœur devenu tambour battant avec l’indignation d’une enfant qui aime. J’ai juré t’aider » (HUSTON, 1993, p.285). Em seguida, se lembra de que a promessa de terminar a escrita do livro vinha acompanhada de uma série de sacrifícios que estaria disposta a se impor para realizar o projeto. Para alegrar seu avô entraria, por exemplo, na universidade, leria os mesmos livros, percorreria o mesmo espaço e aprenderia tudo o que ele aprendeu, como se os ensinamentos acadêmicos pudessem oferecer pistas de sua trajetória e tornar menos misteriosos os caminhos da escrita e da reflexão sobre o tempo. Em um arroubo infantil, promete que não se casará e não terá filhos, seguindo o modelo da “Pucelle d’Orléans” (HUSTON, 1993, p.285). Mesmo muito jovem, enumera os sacrifícios imprescindíveis para concluir sua sagrada missão e os compara às renúncias de Joana d’Arc, vistas como provações necessárias na árdua e divina missão de salvar o povo francês. Com tom exagerado, Paula se encanta com a ideia de ter, desde jovem, uma importante e difícil missão para realizar. Deste modo, se distancia das outras crianças e dos outros netos, para assumir um papel de insubstituível prestígio: seria aquela que faria o que o avô não conseguia fazer, seria responsável pela sua alegria, provaria, com as renúncias e com o futuro sucesso de sua

empreitada, seu inegável amor pelo avô e mostraria a ele e a todos que a parceria dos dois estava, para sempre, fadada ao sucesso. Para isso, abdicaria de sua individualidade e passaria a pôr em prática a missão celestial de salvá-lo da melancolia, da frustração e do futuro esquecimento. Aos nove anos, Paula não tinha dimensão de sua promessa e não poderia compreender tudo o que estava dizendo, parecia, contudo, encontrar de maneira fácil um caminho a seguir: trilhar o mesmo percurso da pessoa que mais amava, se aproximar dele do modo mais empírico e verdadeiro possível, ser capaz de sacrifícios que nenhum outro neto faria e mostrar, mesmo que involuntariamente, que seria a neta bastarda aquela que melhor o compreenderia.

Ao se inspirar na história de Heidi, clássico da literatura infantil suíça, a escritora Nancy Huston perfaz o caminho afetivo de Heidi e de seu avô na relação de seus personagens Paula e Paddon. Huston promove muitas passarelas entre *Cantique des plaines* e a história infantil, incorporada nos capítulos finais de seu romance. Enquanto Heidi é uma órfã que descobre no seu avô e nos Alpes suíços a família e a alegria de que precisa, Paula é uma filha ilegítima que não conhece o pai e vive distante da mãe. Com relação à figura do avô, trata-se, nas duas histórias, de pessoas solitárias, amargas e reconhecidamente misantropas. Se o avô de Heidi se refugia em uma cabana como um eremita, Paddon<sup>3</sup> é aquele que contribui para a desarmonia familiar, culpando seus filhos e seus netos pelo declínio de seu projeto de escritor e se escondendo em um sonho frustrado. Paula consegue imaginá-lo dizendo que: “mes enfants ont détruit mon livre et mon livre a détruit mes enfants » (HUSTON, 1993, p.274).

Nos dois livros, a jovem neta assume o papel de elo entre o avô e o mundo. Enquanto Heidi consegue, pouco a pouco, reaproximar o avô das pessoas de quem ele se afastou, Paula tem a missão de realizar sua promessa e de assegurar para o avô, que

---

<sup>3</sup> Não por acaso, a editora Pocket ilustra a capa do romance *Cantique des plaines* com a imagem de um casebre solitário no alto de uma colina, imagem que fala por si só da vida de Paddon e da distância entre ele e seus familiares.

acabara de falecer, uma vitória sobre a efemeridade do tempo, tempo este que, objeto de seus estudos, nunca se revelou um grande aliado.

Paula compartilha com os leitores sua promessa infantil:

tout comme Heidi promet à son grand-père de revenir un jour vivre avec lui dans les Alpes, j'ai promis de faire l'impossible pour reprendre le flambeau que tu avais allumé, achever les travaux que tu avais esquissés, faire en sorte que ton De temps à autre (comme tu l'appelait maintenant) ne soit pas du temps perdu (HUSTON, 1993, p.285).

Por fim, se Heidi adocece por ficar longe do avô e da paisagem campestre, Paula tem na morte do avô um ponto de partida para abrir sua caixa de manuscritos e tentar dar sentido aos seus esboços. Com a morte do avô e a confirmação de sua profecia, Paula compreende a real dimensão de sua promessa e descobre na escrita da história de quatro gerações de sua família uma maneira de refletir sobre o tempo e de dar vida a um jogo de lembranças e esquecimentos de sua memória pessoal, memória enriquecida, e não poderia ser diferente, de muitas pitadas de imaginação.

Não é a primeira vez que a escritora canadense Nancy Huston privilegia em seus romances a presença contundente da herança. Neste sentido, podemos ler seu quarto livro *Cantique des plaines* como obra ficcional centrada no tema inaugurado pelo romance anterior, *Trois fois septembre*. A história se passa durante um fim de semana no qual mãe e filha – Solange e Renée – resolvem se dedicar à leitura dos manuscritos deixados por Selena Twick, melhor amiga de Solange, depois de sua morte. Tal como Paula diante dos manuscritos de Paddon, Solange recebe um envelope com seu nome e com o título “Première et dernière page” (HUSTON, 1989, p.24). Junto ao envelope uma caixa contendo diários, cartas e vários papéis coloridos, textos que iriam acompanhar mãe e filha e retratar a vida de Selena, jovem estrangeira que, distante dos pais, conhece no Canadá a amizade de Solange, o amor de Jonathan e o valor da literatura e da escrita como companheiros essenciais da adolescência. Ao fazer dialogar textos de Selena lidos em voz alta por Solange com conversas entre mãe e filha, o

romance promove inúmeros encontros entre passado e presente, permitindo que os textos deixados como herança aproximem mãe e filha e promovam uma releitura do passado de todos.

Deste modo, o mote destes dois romances de Nancy Huston permanece o mesmo: a partir da morte de um personagem que tinha o desejo de se tornar escritor, seus manuscritos são entregues a um ente querido que, de alguma maneira - pela leitura ou pela escrita – mantém vivos os importantes passos dados no passado. Todavia, se no seu terceiro romance a experiência da herança se dá pelo viés da leitura e da tradução – Selena escreve em inglês e é traduzida para o francês -, em *Cantique des plaines*, Paula se permite ir além do contrato de leitura para produzir um texto em palimpsesto onde se encontram os manuscritos quase indecifráveis do avô com sua narrativa definida por ela mesma como “collier de mensonges magiques” (HUSTON, 1993, p.271).

Dos manuscritos deixados por Selena fica a ideia, levada ao extremo por Paula, de que “Ça peut être lourd, un héritage. Tu peux les traîner avec toi dans toi dans tous tes déménagements... Tu peux les détruire et le regretter plus tard ou pas... » (HUSTON, 1989, p.217). Logo, o que interessa, também, a Nancy Huston em *Cantique des plaines* é dar continuidade ao tema central de seu romance anterior, analisando a maneira como uma herança pode impulsionar ou até mesmo determinar a trajetória de alguém. Trata-se de vislumbrar a herança como pulsão imperativa do agir, o que expõe os personagens a conflitos pessoais e renúncias que nem sempre estão dispostos a assumir. Pierre Ouellet insiste no lado negativo da herança ao reconhecer que “herdamos dívidas dos homens mais do que seus dons, o lado mau do homem mais do que o lado bom e passamos de um ao outro nossa indigência e nossa pobreza, nossas piores carências e nossa impotência, nossas faltas mais gritantes” (OUELLET, 2003, p.87). Nancy Huston parece dialogar com Ouellet ao reconhecer nos manuscritos

inacabados um legado do qual não se pode fugir, uma missão que coloca em prova os vínculos frágeis e difíceis entre as pessoas ao longo do tempo. De alguma forma, nos dois romances a herança abarca, inicialmente, muito mais o sofrimento pelo novo fardo a ser carregado do que a alegria do bem recebido.

Se, em *Trois fois septembre*, a intriga dá importância à formação de Selena Twick, em *Cantique des plaines*, o que é íntimo se confunde diversas vezes com o que é coletivo, uma vez que a herança deixada por Paddon não demonstra somente o legado do escritor que não conseguiu produzir, mas uma herança ligada à descoberta e à povoação do Oeste do Canadá. Isto acontece porque a história de Paddon – e, principalmente a dos seus pais – é a história da conquista do oeste, da vinda de imigrantes europeus ávidos pelas promessas de realizações com as quais a nova terra lhes acenava. A história dos que chegaram e transformaram a vida dos ameríndios, impondo-lhes novas regras culturais e reduzindo-os às reservas homogeneizantes. Por conseguinte, *Cantique de plaines* se torna conhecido pela crítica literária como romance histórico, pois articula a conquista do oeste pelos brancos e, também, as lutas no Haiti, país desvendado por Elisabeth, irmã do protagonista. A escrita sobre o passado histórico se dá, imperativamente, pelas lembranças de Paula e pela maneira como ela acha que tudo aconteceu. Neste sentido, o passado se vê revisitado pela personagem Miranda, herdeira ameríndia da tribo Blackfoot que, citada nos manuscritos de Paddon, passa a ser vista por Paula como sua amante e como grande responsável pelo fim da sua melancolia. Através de Miranda há um resgate da alegria de Paddon, resgate movido pela descoberta da pintura como forma de escrita e um aumento da motivação de escrever estimulada pela profusão de histórias indígenas e lendas que o avô não parava de conhecer. Todo um universo é desvendado pelas lembranças de um povo silenciado pela história oficial, um povo que não obteve o reconhecimento que merecia junto à

história do Oeste canadense. E este resgate é possível graças à escrita de Paula, escrita capaz de dar voz às tradições orais de um povo que não conheceu, uma escrita de memórias muito anteriores às suas, a reescrita da História através da versão dos que, silenciados, possuem muito a dizer.

A primeira parte de nossa leitura contempla o binômio “memória e morte”, lido a partir da metáfora de Marc Augé para quem “a memória e o esquecimento possuem, de alguma maneira, a mesma relação que a vida e a morte” (AUGÉ, 1998, p.20). Segundo o autor, da mesma maneira que pensar na vida nos remete a pensar na morte, pensar na memória, passa necessariamente pela compreensão de que não há memória sem esquecimento. Se a memória estaria, por um lado, ligada às lembranças e à vida, ela estaria, por outro lado, ligada ao esquecimento e à morte. Deste modo, a memória poderia ser lida como os encontros e os desencontros entre as lembranças e os esquecimentos.

A fórmula de Augé, que brinca ao dizer “diga-me do que esqueces e te direi quem és” (AUGÉ, 1998, p.26), serve de mote para a escrita de Paula e a leitura do tempo presente no livro. A parte inicial do romance, dedicada ao enterro e à despedida do avô, deixa transparecer a ausência da neta: “Je ne pouvais, ne voulais pas assister à ton enterrement; j’ai préféré rester assise ici à des milliers de kilomètres et chercher à tout voir” (HUSTON, 1993, p.10). Desde o princípio, Paula renuncia à possibilidade de assistir ao enterro do avô para, de longe, imaginar tudo o que aconteceu. Fica claro seu desejo de não ver seu avô morto, de não ser testemunha do silenciamento daquele reconhecido como o “livre des cantiques” (HUSTON, 1993, p.11). Paula se reservaria o direito da distância, o direito de fantasiar reações e detalhes com a liberdade de quem nada viu: “la tombe a été vidée de sa boue dure et puis remplie de Paddon et de boue dure et maintenant c’est terminé. Je ne vois pas encore les visages mais je commence à



voir les habits, sombres pour l'occasion et faits de tissus qui n'ont pas besoin de repassage» (HUSTON, 1993, p.11-12). Liberdade esta, adquirida paradoxalmente com a imposição da escrita como único legado deixado pelo velho Paddon, herança para sua neta preferida, sua cúmplice de sonhos e de devaneios.

Ao deixar a vida no início da primavera, Paddon parece acenar com a possibilidade da fertilidade da estação, marcada pela propulsão da vida e das cores como época propícia para a retomada de seus textos esquecidos. Ao falecer, parece levar junto a si o enorme inverno que acompanhou sua vida para, esperançoso, entregar à neta uma missão marcada pela prosperidade da estação: renascimento da beleza e do vigor da natureza.

Falar na pulsão da fala e da imaginação nos remete, incontornavelmente, à personagem Sherazade, que adia a morte pelo poder sedutor de contar histórias. Aparentemente, Paula e Shezarade assumem posições divergentes, pois, enquanto a primeira inicia sua narrativa por causa da morte do avô, esta última parece bem disposta a ludibriar a morte com sua malícia e sua capacidade inventiva. Contudo, é o desaparecimento de Paddon que convida a neta, desde o enterro, a escrever, tentar reter suas impressões sobre a vida do avô, desde seus pais até seus netos. Se a morte promove a vida do texto, ela promove, sobretudo, a sobrevida de Paddon: a escrita de Paula como única maneira de manter viva sua voz e suas ideias, único modo de dar corpo aos seus fragmentos.

Na coletânea *Vivre, c'est perdre*, Annie Chalanset demonstra o caminho entre o grito e a palavra, procurando explicar de que maneira a dor de uma perda pode ser superada através de uma “palavra reparadora” (CHALANSET, 1992, p.145), ou seja, de que modo a experiência dolorosa do luto ganha novos contornos se, ao invés do consolo do silêncio ou do grito, a ferramenta utilizada por aquele que sofre é “se fazer

espectador de seus dramas, seu contador” (CHALANSET, 1992, p.154). Para a escritora, está nesta troca de papéis o único viés criativo possível para se vivenciar o luto não mais como sofrimento, mas como representação: “é a representação da dor que nos levará em direção à cura” (CHALANSET, 1992, p.155). Na segunda parte de nossa dissertação estudaremos mais calmamente aspectos relevantes da escrita como procedimento para ludibriar a morte e trabalhar o luto diante de uma grande perda.

Neste sentido, o livro de memórias escrito por Paula só começa a existir graças à morte de Paddon, na medida em que somente a angústia da ausência pode revelar a necessidade de se fixar a presença. Portanto, o livro de memórias surge, essencialmente, pelo desejo de se unir peças de um grande quebra-cabeça, peças dispersas que insistem em não se encaixar, ou que surpreendem pela imagem que reproduzem: “Plus j’apprends, plus je me rends compte de tout ce que j’ignore. Chaque réponse soulève une nuée de questions nouvelles” (HUSTON, 1993, p.63). Logo, Paula escreve sobre Paddon não se atendo somente às suas lembranças, porém procurando preencher seus “trous de mémoire” (ROBIN, 2003, p.60) com pistas deixadas nos manuscritos quase indecifráveis. Trata-se de articular suas lembranças da infância com as descobertas feitas na idade adulta, unir as duas pontas, muitas vezes controversas, para reconstituir a vida do avô, procurar explicar seus motivos para se dedicar exclusivamente ao projeto de escrita sem julgá-lo como fizeram aqueles que com ele conviveram. Por conseguinte, Paula dá vida a uma escrita mais durável, capaz de absorver, de algum modo, a escrita esfacelada de Paddon. Em um trabalho em espiral, faz dialogar a herança de uma escrita filosófica sobre o tempo com seu desejo de, motivada e pressionada a escrever, transformar seu material de trabalho em um projeto pessoal de escrita do tempo, este lido através da vida de quatro gerações da sua família paterna, “ lembrança do não-vivido, não conhecido” (ROBIN, 1996, p.17).

De alguma forma, na impossibilidade de reter o tempo cronológico que sempre fascinou o avô, Paula se atém a narrar o tempo vivido pelo avô e seus familiares mais próximos. Para o avô, tal interesse surge nas dores no cóccix durante os longos sermões da igreja, sermões que o faziam refletir sobre a passagem do tempo. Paula imagina este momento e o descreve: “C’est alors que furent plantées les toutes premières graines de ton travail sur le temps, un travail qui allait germer comme le haricot magique et grimper et proliférer de plus en plus follement pour se perdre finalement dans les nuages” (HUSTON, 1993, p.36-37). Como Paula afirma, a ideia do trabalho sobre o tempo se tornou tão grandiosa e inatingível que se perdeu nas alturas ou nas tentativas sem sucesso do patriarca.

Aqui podemos lembrar, contudo, que Paddon nunca reconheceu o caráter megalômano e altamente ambicioso do estudo que se impôs. Diante das opiniões negativas de seus professores universitários, afirma, por exemplo, que “ils auraient évidemment fait la même remarque à Platon ou à Descartes» (HUSTON, 1993, p.47), pois todo estudo novo e, de certa maneira, revolucionário era visto com descrença pela academia. Paddon se inspira na perseverança dos filósofos cuja abrangência dos estudos teria sido, em suas épocas, considerada impertinente. Continua suas nada modestas comparações ao declarar que Jesus só conseguiu fazer tudo o que fez, pois não tinha um horário de trabalho completo. É a partir deste momento que Paddon resolve deixar o trabalho de professor e se oferecer um ano de dedicação aos estudos sobre o tempo. Diante da primeira recusa do diretor do colégio, retoma seus argumentos religiosos para dizer que “même Dieu a eu besoin de se reposer après six jours de création” (HUSTON, 1993, p.53). Acaba conseguindo a licença e com todo o tempo livre, pretende trabalhar e colher resultados tão bons quanto os de suas referências.

Mostrando-se bem mais lúcida do que seu avô, um dos méritos de Paula foi não ter querido subir, tão afoita quanto seu avô, neste pé de feijão sem fim. Seu mérito foi perceber que a literatura era um meio eficaz de retrabalhar o tempo, prendê-lo aos limites formais do papel, impedindo-o, assim, de crescer livremente. Logo, para Paula o tempo que mais importa é o “tempo narrado”, o tempo refigurado pelo trabalho de memória, o tempo que é “uma ponte entre o tempo fenomenológico [tempo vivido] e o tempo cosmológico” (RICOEUR, 1985, p.439).

Desta maneira, ao transformar o projeto do avô em seu projeto, Paula se permite esquecer algumas lembranças, condená-las à morte sugerida por Augé. Tal como um jardineiro que, ao cuidar de seu jardim, precisa escolher e eliminar algumas plantas para que outras tenham espaço suficiente para crescer, fazer o “trabalho de memória” é reconhecer a necessidade do esquecimento como procedimento natural da memória. Este trabalho de memória estudado por Ricoeur tem como base o trabalho de perlaboração estudado por Freud, cuja finalidade é “substituir os pedaços de memória ininteligíveis e insuportáveis por uma história coerente e aceitável” (RICOEUR, 1985, p.444). Ou seja, a narrativa – seja oral ou escrita – é a forma por excelência para se reter as impressões, dar coerência e unidade aos flashes de lembrança trabalhados pelo esquecimento.

Como define Augé através de outra metáfora: “as lembranças são talhadas pelo esquecimento como os contornos da margem o são pelo mar” (AUGÉ, 1988, p.29). Metáfora que parece reiterada por Silviano Santiago que reconhece ser a lembrança as poças d’água que insistem em permanecer no chão após a chuva. Não parece coincidência, contudo, duas tentativas de definição que apontam para a água como elemento vital capaz de abarcar lembranças e esquecimentos. Água que escorra, se esvai entre os dedos mostrando vitalidade difícil de ser aprisionada. Por outro lado, água

polivalente, capaz de apresentar diferentes formas e surpreender pela versatilidade de suas versões. Aqui, água ligada à origem da vida, à transformação, à perpetuação.

Como demonstram Augé e Santiago, se não podemos nos lembrar de tudo, tampouco podemos nos esquecer de tudo. É justamente neste intervalo que surgem os vestígios, os traços, as impressões do vivido que podem ser registrados pela literatura. Processo dinâmico e em construção (ROBIN, 2003, p.36,37), a memória se realiza em um jogo de vida e de morte, de lembrar e de esquecer, de escolher e de abandonar, afinal “a memória se revela como uma organização do esquecimento” (RICOEUR, 2000, p.582).

Nancy Huston escreve sobre a memória no seu artigo “La mémoire trouée” no qual afirma que sua memória é “um território sagrado” (HUSTON, 1999b, p.96), uma vez que não podemos invadi-lo tampouco transformar sua natureza. Trata-se de algo no qual ninguém pode interferir. “Assim como nossas lembranças são marcadas pelo que vivemos no dia a dia, a memória, também, muda, brilha, foge, indomável” (HUSTON, 1999b, p.97). Durante um encontro com sua melhor amiga da época do colégio, Nancy percebe a mudança e a fugacidade inerentes à memória ao reconhecer que “cada vez que eu dizia : “Você se lembra...” Susan dizia sim; em contrapartida, as lembranças que ela ressuscitava, ao menos a metade não me dizia nada” (HUSTON, 1999b, p.98). A explicação de Nancy para ter se esquecido de momentos que se mantiveram vivos para sua amiga foi o fato de suas lembranças estarem mortas de inanição: “Uma lembrança, é preciso visitá-la de vez em quando. É preciso alimentá-la, sair com ela, dar-lhe ar, mostrá-la, recontá-la aos outros ou a si mesmo. Sem o que, ela enfraquece” (HUSTON, 1999b, p.99). Assim, tal como um jardineiro que precisa cuidar do seu jardim, nós precisamos trabalhar nossa memória, visitar momentos aparentemente esquecidos, ressignificá-los ao longo do tempo para que nunca deixem definitivamente de fazer

parte de nosso mosaico de lembranças, marcas do vivido, do que fomos ou fizemos, cúmplices de nossas caminhadas. Para Nancy “nós somos uma construção, uma história cheia de lacunas, um livro de páginas arrancadas” (HUSTON, 1999b, p.100).

Um livro de “imperfeição flagrante” (HUSTON, 1999b, p.101), um livro de comportamento completamente divergente, por exemplo, da atitude de um personagem criado por Borges que possuía a singularidade de não se lembrar de esquecer. Irineu Funes, o memorioso, por se considerar cego, surdo e desmemoriado, resolve fazer de sua vida um estímulo constante para a percepção e para a memória com o objetivo de que se tornassem infalíveis.

De fato, Funes não só recordava cada folha de cada árvore de cada monte, como também cada uma das vezes que a tinha percebido ou imaginado. Resolveu reduzir cada uma de suas jornadas pretéritas a umas setenta mil lembranças. (...) Pensou que na hora da morte não teria acabado ainda de classificar todas as recordações da infância (BORGES,1992, p.544).

Como consequência de sua incrível e inusitada habilidade, Funes não conseguia mais dormir, já que “dormir é distrair-se do mundo” (BORGES,1992, p.545). Por fim, descobre que pode aprender vários idiomas, mas suspeita que não consegue pensar, pois “pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair” (BORGES,1992, p.545). Assim, ao dar vida a alguém incapaz de esquecer, Borges cria uma alegoria sobre a importância do esquecimento para a memória, a importância da renúncia à ideia de se catalogar o tempo vivido. Borges afirma que o trabalho meticuloso e infundado do acúmulo de todos os traços do passado é incompatível com a possibilidade de pensar e de viver o presente. Quem tudo lembra não encontra tempo para outra coisa senão meios de armazenar lembranças. Quem tudo lembra desconhece a beleza do não lembrar, a vivacidade de uma busca sem sucesso garantido. Quem tudo lembra não tem tempo para criar, comparar, inventar, imaginar, fazer e desfazer de modo criativo e inesperado ações do presente. Quem tudo lembra se atém de tal forma às tradições do passado que não percebe que as potencialidades do presente lhe escorrem pelas mãos.

É inegável que através de seu personagem, Borges ironiza e problematiza os saudosos que desejam tudo colecionar lançando as bases para se compreender o processo dinâmico, falho e rico da memória. A beleza do não lembrar consiste justamente nas enormes potencialidades do espaço em branco, espaço aberto às fabulações e às deambulações, espaço de eterna construção, espaço preenchido pelas lacunas da memória. O fato de esquecer nos convida a valorizar as lembranças, saudá-las como imagens voluntárias ou involuntárias que nos permitem reviver momentos de antigamente. O esquecer ilumina de sentidos e de vivacidade o lembrar, torna-o um momento muito especial de transposição de tempos e de reencontro com lugares e pessoas.

Em seu livro *As cidades invisíveis*, Ítalo Calvino nos apresenta duas cidades que nos permitem aprofundar nossas leituras sobre Funes. A primeira, Zora, é a “cidade que quem viu uma vez nunca mais consegue esquecer. (...) Zora tem a propriedade de permanecer na memória ponto por ponto” (CALVINO, 1990, p.19). E Zora, por permanecer presa ao passado, não oferece aos seus visitantes a possibilidade de descoberta e de reconstrução. Por ser sempre a mesma, Zora pode fascinar os homens sábios, pois eles se engrandecem ao reter toda e qualquer informação da cidade imutável. Contudo, para o viajante Marco Pólo, a viagem foi inútil, pois “obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, Zora definhou, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo” (CALVINO, 1990, p.20). Esquecida em sua previsibilidade, Zora se recusou a viver o presente pelo excesso de vontade de tudo guardar. Teve a mesma sorte de Funes, que, incapaz de esquecer, acabou se esquecendo de viver.

A outra cidade, Leônia, se aproxima de “Funes, o memorioso” pelo extremo oposto: o gesto exarcebado de tudo jogar fora. Definida como uma cidade que “refaz a

si própria todos os dias” (CALVINO, 1990, p.105), Leônia “se mede pelas coisas que todos os dias são jogadas fora para dar lugar às novas” (CALVINO, 1990, p.105). Assim, a cada novo dia, a cidade aparece com uma nova aparência: ao lixo os antigos objetos em prol dos novos que não param de chegar. A velocidade da mudança assola Leônia de tal modo que os aterros sanitários são insuficientes para o apetite voraz de uma cidade que sempre se renova. Logo, junto à impetuosidade de renovação surgem problemas ambientais e de ordem pública de uma cidade que não tem mais como crescer. Uma cidade dinâmica que se esqueceu do valor do passado e que deixa para si uma herança de desordem e de caos: uma cidade que, no meio de todo o seu amontoado, consegue ser vazia.

Estas duas cidades de Calvino deixam claramente perceber que toda relação visceral com a memória acaba sendo conflituosa. Precisamos saber lembrar e esquecer com a certeza de que somente nos espaços entre o lembrar e o esquecer é que construímos nossa vivência. E que qualquer tentativa de tudo lembrar ou tudo esquecer representa uma maneira errônea de se construir o presente com as experiências do passado.

Ao retornarmos ao romance *Cantique des plaines*, fica claro o desejo da neta, através desta obra biográfica sobre seu avô, de reter a fugacidade das lembranças para compor um livro de memórias sobre Paddon. Se a memória se torna essencial para o projeto de Paula, ela, antes disso, aparece como componente frágil na vida de Miranda, companheira de seu avô. Ao contrário de Funes, que desconheceu a faculdade do esquecer, Miranda fascina e emociona pela sua perda flagrante de memória. Enquanto Funes deixa de viver pois não consegue renunciar às lembranças, Miranda se fragiliza pela incapacidade de se lembrar e de conhecer os que a cercam. Ambos refletem a linha tênue do excesso de lembrança e do excesso de esquecimento, exageros que



impossibilitam a vida cotidiana ao desequilibrar a balança da memória. Exageros que condenam os dois a uma morte lenta e sofrida, a morte dos que, apesar de vivos, não conseguem viver e se encontram em um limbo inquietante.

Assim, o medo da perda de memória acompanha Paula da mesma maneira que acompanhou o avô, que procurou vencer a doença de Miranda registrando nos seus manuscritos as histórias que ela contava. Ao antecipar a trajetória que mais tarde sua neta repetiria, Paddon escreve sobre Miranda por não admitir seu silenciamento, para prolongar sua presença e para abolir a distância imposta pela impossibilidade da fala. Paddon cria um texto capaz de absorver a vivacidade de Miranda e sua alegria – e, também, sua revolta - ao falar da história de seu povo Blackfoot, ao contar histórias com a sedução de uma grande contadora marcada pelo fascínio da literatura oral. Graças aos manuscritos, Paula conhece Miranda e pode dar vida às suas histórias, um círculo sem fim que procura, através da escrita, superar a morte e assegurar a permanência de textos surpreendentes: “toi aussi, comme Miranda, tu ne peux continuer de vivre que dans mes mots: ici, sur ces pages que je ne cesse de maculer de mes larmes et de mes cendres » (HUSTON, 1993, p.79).

Com a doença de Miranda, Paddon se vê diante da real possibilidade de voltar a ser sozinho e, disposto a não deixar que suas histórias sejam silenciadas com sua morte, descobre as facetas da escrita sobre a memória: “Voilà ce que Miranda t’avais permis de comprendre: cette merveille de la mémoire, ce caractère indestructible du passé » (HUSTON, 1993, p.84). Miranda, todavia, por desconhecer a leitura e a escrita “incita-o a viver o tempo muito mais do que a fixá-lo em palavras” (HANCIAU, 2000, p.155), Miranda ensina a Paddon a importância de se viver o presente e de se ler o tempo não pelo viés da acumulação e da efemeridade, porém, sobretudo, pelo possibilidade de usufruir do tempo e das vivências, percepção própria da cultura de seu povo.

A homenagem a Miranda feita por Paddon e reiterada por Paula nasce de sua importância para a transformação da vida mecânica e infeliz levada por Paddon. Paula escreve que “c’est comme si Miranda te fécondait, comme si elle versait en toi des graines qui bourgeonnaient constamment en gestes et pensées inattendus. Tu te sentais la force de tout supporter, absolument tout » (HUSTON, 1993, p.179). Na realidade, Miranda fecunda Paddon quando o impulsiona para a vida, quando lhe mostra que viver não passa necessariamente pela angústia e pela solidão, quando lhe ensina a vivacidade da memória e o convida a escrever sem grandes pretensões, quando vislumbra para ele a riqueza de se ouvir e de se contar histórias.

Tanto Ricoeur quanto Augé afirmam, contudo, que não nos lembramos exatamente de um momento passado e sim da impressão deste momento que permaneceu em nossa memória. Por esta definição, percebemos que “a lembrança é sempre a mimeses de um original conhecido, apreendido” (MACRON, 2000, p.19). Lembrar assume, desta forma, a função de despertar uma representação, uma imagem, uma impressão, um vestígio, um traço de algo que se manteve vivo na memória. Logo, por esta série de enumerações chegamos mais perto da definição de lembrança e, conseqüentemente, da ideia fragmentária essencial à compreensão do funcionamento da memória. Se, por um lado, lembrar é evocar pedaços de acontecimentos, “inscrições que foram conservadas” (MACRON, 2000, p.18), dar vida ao que estava em repouso, por outro, esquecer é abandonar um acontecimento, um produto forjado pela memória, deixá-lo morto em alguma parte de nós. Assim, “a memória é um exercício, quase sempre difícil, de retrospectiva, de anamnese, sempre do presente em direção ao passado” (MACRON, 2000, p.26).

Em seu poema “Resíduo”, Drummond defende a ideia de que “de tudo fica um pouco” (ANDRADE, 1984, p.93), um pouco de nós nos outros, um pouco dos outros

em nós mesmos, um pouco dos objetos, um pouco dos lugares, um pouco dos odores, um pouco de pouco. Mesmo trabalhada pelos esquecimentos, nossa memória retém sempre um pedaço de lembrança, uma amostra de tudo o que se mostrou importante. Assim, fica em Miranda a história de seu povo e sua dificuldade diante da assimilação sofrida. Fica em Paddon um pouco de Miranda, um pouco de sua infância nas planícies, um pouco de suas ideias sobre o tempo. Fica em Paula um pouco de Paddon, de sua infância, de seu amor incondicional. Fica no romance escrito por Paula um pouco dela mesma, de Paddon, de Miranda, de toda uma família viva nas lembranças e presentificada pelo trabalho da escrita. Fica o resíduo da vida de quatro gerações, o resíduo da história do oeste canadense, o resíduo de histórias de encontros e de desencontros que acompanham tantos personagens, uma história evocada pela memória e enriquecida pela imaginação. Fica da morte um resíduo da vida, fica do esquecimento um resíduo de lembrança, fica da promessa um resíduo da profecia.

De tudo fica um pouco porque nos esquecemos bastante. Sobre a importância do esquecimento - imprescindível para o trabalho da memória - Nancy Huston revela no romance *Une adoration* que “(...) on oublie. Et heureusement! Sans cela, sans cette précieuse faculté d’oubli, on nagerait dans une masse inextricable d’impressions anciennes et récentes, dépourvues de hiérarchie et de sens » (HUSTON, 2003, p.161,162). Ricoeur acredita que existe uma forma de esquecimento chamado « esquecimento de reserva », « estado de latência no qual permanecem as lembranças que a anamnese ou o acaso farão ressurgir. O esquecimento de reserva permite o trabalho da memória pois é graças a ele que não nos lembramos de tudo o tempo todo” (Apud MACRON, 2000, p.31) . Desta maneira, o esquecimento passa a ser o “quarto escuro” (MACRON, 2000, p.31) da memória, um lugar de permanente estado de espera, lugar de abandono, de deixar de ser. Fica aqui muita clara a ideia de Paula de que

escrever por causa e sobre o avô era uma maneira de “faire l'impossible pour reprendre le flambeau que tu avais allumé” (HUSTON, 1993, p.285). Mais uma vez, a escrita como uma ação em equipe, tal como a chama dos jogos olímpicos que, passando por diversas mãos, deve se manter acesa. Escrever, aqui, como prática ligada à luminosidade: escrever para não deixar apagar a chama acesa pelo avô, escrever para dar continuidade à luz e afastar para sempre a presença do quarto escuro para onde os pensamentos e manuscritos de Paddon poderiam ser encerrados para sempre.

Difícil não associar o quarto escuro de Ricoeur ao *Quarto de despejo* de Carolina Maria de Jesus. Em ambos, apesar das diferenças, fica latente a ideia de que “o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo” (JESUS, 1960, p.38), o que confirma a máxima de que neste quarto permanece tudo o que pode ser queimado, apagado, reduzido ao nada, objetos considerados descartáveis e facilmente substituíveis. Enfim, ao entrar no escuro do quarto nada mais resta do que abandono, esquecimento e morte. É justamente no intuito de reverter o trabalho desta tríade que Paula, assim como Carolina Maria de Jesus, escreve usando suas lembranças, sua imaginação e sua capacidade ficcional para abrir a porta do quarto, ou mais precisamente o envelope deixado de herança pelo avô, e iluminá-lo com a possibilidade da existência. Não por acaso os manuscritos do avô ficavam escondidos em um porão, também não por acaso em uma crise de raiva por não conseguir escrever, ele joga no aterro sanitário seus textos, uma “véritable montagne d'angoisse révolue” (HUSTON, 1993, p.195). Do caminho do porão para o depósito os textos saem do quarto de despejo onde poderiam, um dia, talvez, ser recuperados para irem de encontro ao esquecimento irrevogável. Ao deixar para trás caixas com inúmeros escritos Paddon lhes impõe a morte por esquecimento, ou por inanição como imagina Nancy Huston. Naquele momento, o “esquecimento de reserva” se torna esquecimento irreversível e, assim, ele pretende,

livre do fardo que pesava sobre seus ombros, tentar recomeçar sem levar junto a si os fantasmas de um passado não próspero. Como se ao tirar aqueles montes de papel diante de si, Paddon estivesse mais livre para fingir que estava aliviado. O esforço físico, todavia, desloca seu ombro e o deixa em repouso por uma semana. Como não poderia deixar de ser, fica muito claro o investimento corporal não somente no momento da escrita como, igualmente, no difícil momento da ruptura e do abandono. Muito mais do que as dores pelo peso durante o longo percurso, Paddon carrega junto a si a dor da impossibilidade, do desejo não realizado, do orgulho ferido e da certeza de que seu projeto sobre o tempo se encontrará perdido nas alturas como seu feijão mágico ou preso no quarto de despejo onde se encontra tudo que está fadado à morte.

Assim, falar do binômio “memória e morte” se mostra imprescindível para reconhecer o trabalho de Paula como mediadora entre a morte e a sobrevivência de Paddon, entre seu enterro nas páginas iniciais do romance à sua concepção imaginada nas páginas finais do livro, na qual Deus “marmonne Sa formule magique au-dessus de la matière grasse dans l’utérus de Mildred pour y faire jaillir une étincelle d’esprit (...) et te tire avec léthargie du néant, Paddon” (HUSTON, 1993, p.319). Não por acaso o fim do romance anuncia a concepção e o futuro nascimento de Paddon. Ao escrever sobre o avô, Paula vislumbra para ele uma nova existência, pois acreditando que seja “simplesmente inadmissível que a gente disponha somente de uma vida” (HUSTON, 1999b, p.115), lhe concede uma nova vida capaz de passar a limpo noventa anos de silêncio e de impossibilidades, noventa anos em que diante da folha de papel só havia o branco das angústias. Noventa anos revividos ficcionalmente graças à profecia e à promessa feitas ainda na infância pela neta. Escrita que se volta para o passado com objetivo de enterrar a versão desiludida de Paddon para dar vida a uma nova versão, versão forjada no presente que se inscreve em um palimpsesto de textos.

A neta, ao herdar um sonho não realizado, percebe na narrativa biográfica uma maneira de reter as imagens efêmeras da memória e de transpor para o papel suas impressões sobre a vida da única figura paterna e afetiva que possuía. Não sem contar, é claro, com muitos toques imaginativos capazes de sobrepor seu projeto pessoal de escrita aos manuscritos indecifráveis do avô. Como prescreve Augé, citando Pontalis, “é preciso menos se lembrar do que associar” (Apud AUGÉ, 1998, p.34) e Paula demonstra saber, como poucos, fazer o trabalho atencioso de juntar contas de um colar ou de costurar tecidos para com eles construir uma vida que, longe de ser tão verídica como pretende a memória, deve ser apenas plausível e verossímil, uma vida que mesmo não tendo ocorrido exatamente da maneira que descreve, poderia sem muito esforço ter sido assim.

“Nossa memória é uma ficção” (HUSTON, 2008, p.25) se mostra como frase síntese da ideia de que o ser humano é essencialmente uma espécie fabulatória – não por acaso, o título de um dos mais recentes livros de Nancy Huston. Assim, intimamente confundido e particularizado em suas fabulações, ele cria, inventa e brinca com sua memória, preenchendo todas as suas imperfeições – e elas são muitas – com boas doses de imaginação.

Ao estudar a memória, Jacques Le Goff a define como “propriedade de conservar certas informações” (...) que falam do passado, em suma, de um certo modo de apropriação do tempo” (LE GOFF, 2003, p.419). Defende a ideia, ao citar Changeux, de que a memória é um modo de ordenação e de releitura de vestígios, ou seja, uma maneira de se conviver com os legados do passado. Passado este que nos chega por meio de vestígios e de um “comportamento narrativo” (LE GOFF, 2003, p.421). Fazendo eco com Ricoeur para quem a vida é um tecido de fios narrados, Le Goff fala da função social da memória como comunicação de uma informação a outrem.

Ao valorizar a memória em sociedades sem escrita, como, neste estudo, a dos ameríndios representados por Miranda, Le Goff insiste em uma “dimensão narrativa” capaz de reconstituir de maneira generativa e não mecânica fatos que merecem ser recontados. Para ele as sociedades sem escrita “atribuem à memória mais liberdade e mais possibilidades criativas” (LE GOFF, 2003, p.426) ao valorizarem uma memória criadora que se afasta da memória palavra por palavra para se aproximar de uma forma mais rica, livre e menos repetitiva das releituras que cada contador faz continuamente das histórias que ouviu e que pretende contar. De certa forma, Le Goff percebe na cultura escrita uma perda da vitalidade da memória, uma vez que, escritas, as lembranças parecem mais firmes e impessoais e perdem o caráter criador que ele tanto enfatiza. É certo que a mudança dos tempos implica em novos meios de se interagir e de se conservar a memória, contudo, romances contemporâneos como *Cantique des plaines*, e *Quase memória*, de Carlos Heitor Cony – que estudaremos mais adiante – apontam para o caráter fabulatório essencialmente ligado ao ato de escrever sobre o passado. Mudam-se os tempos, mas permanece a dimensão narrativa da memória, dimensão cujas bases se dão nos caminhos entre o lembrar e o esquecer, o contar e o inventar.

Em seu percurso de observação da memória ao longo da história, Le Goff fala das “instituições-memórias” criadas por reis para conservar a história e a memória de seu povo. Surgem ainda na era anterior a Cristo arquivos, bibliotecas e museus, lugares templos de toda riqueza digna de não ser esquecida. Ainda na tentativa de se aprisionar feitos do passado, Le Goff cita as listas - uma vez quer “nomear é conhecer” (LE GOFF, 2003, p.431) – e cita os laços fundamentais entre escola e memória em todas as sociedades.

Ao falar da Grécia antiga, o historiador cita Vernant para quem “A memória, distinguindo-se do hábito, representa uma difícil invenção, a conquista progressiva pelo homem de seu passado individual” (Apud LE GOFF, 2003, p.432). Entendemos aqui a ideia de invenção ao observarmos a subjetividade na leitura dos vestígios do passado. Deslocados de seu tempo, os vestígios são passíveis se serem interpretados e refigurados em uma tentativa contemporânea de se conhecer um passado distante.

Na passagem da memória oral para a memória escrita, Le Goff nos apresenta o “mnemon”, “uma pessoa que guarda a lembrança do passado em vista de uma decisão da justiça” (LE GOFF, 2003, p.432). Ancestral dos arquivistas, o “mnemon” encarnaria a memória viva e deveria acompanhar os heróis para lhes lembrar uma ordem divina cujo esquecimento traria a morte. Assim, assume a função de guia do herói, estando sempre atento para que ele não se afaste de seu caminho nem se esqueça de sua missão.

Se a ideia de “mnemon” aponta para a memória como um bem a ser visitado, Platão é lembrado por Le Goff neste panorama da memória ao longo do tempo por seu caráter desconfiado em relação à escrita. Segundo a lenda, o deus egípcio Thot foi o patrono dos escribas e dos funcionários letrados, inventor dos números, do cálculo, da geometria e da astronomia, do jogo de dados e do alfabeto. Ele transformou a memória,

mas contribuiu, sem dúvida, mais para enfraquecê-la do que para desenvolvê-la: o alfabeto engendrará esquecimento nas almas de quem o aprender: estas cessarão de exercitar a memória porque, confiando no que está escrito, chamarão as coisas à mente não já do seu próprio interior, mas do exterior, através de sinais estranhos (LE GOFF, 2004, p.433).

Alguns aspectos do mito de Thot merecem ser estudados. Por um lado fica latente o pressuposto de que a memória precisa ser exercitada, trabalhada, tal como defenderam Freud e Ricoeur. A memória seria desde a antiguidade um patrimônio vivo que precisa ser revisitado para se manter vivo e presente. Precisa, neste sentido, da atenção e da cumplicidade daquele que quer lembrar. Não pode ser esquecida num



quarto escuro, sozinha, pois facilmente se deixaria assimilar pelo escuro e pelo esquecimento.

Por sua vez, a ligação entre memória e imortalidade permanece inalterada. A divinização da memória, iniciada na Grécia, ainda é muito difundida através da deusa chamada de “Mnemosine”. Não conhecemos aventuras ou grandes epopéias que tenham caracterizado a vida da musa, tampouco sabemos como e porque se tornou e rapidamente deixou de ser a quinta esposa de Zeus. Conhecemos tão somente a paixão arrebatadora que os uniu por nove noites consecutivas, nove noites que geraram nove herdeiras:

Calíope: a Musa da poesia épica, Clio: a Musa da história, Erato: a Musa da poesia de amor, da poesia lírica e das canções matrimoniais, Euterpe: a Musa da música e da poesia lírica, Melpômene: a Musa da tragédia, Políminia: a Musa das mímicas e das canções, Terpsícore: a Musa da dança, Tália: a Musa da comédia e Urânia: a Musa da astronomia (BOLTON, 2004, p.198).

Conhecidas como fontes de inspiração para diversos artistas e, sobretudo dos poetas, as musas se destacam por seu generoso trabalho em nome das artes. São elas que acompanham as solitárias práticas de produção artística lhes garantindo vida profícua. Antigamente muitos eram os escritores que exaltavam e agradeciam publicamente às suas companheiras fiéis. Atualmente, a ideia de inspiração foi bastante superada pela concepção do trabalho efetivo, cansativo e laborioso. Ainda guardamos, todavia, o paradigma romântico de que todo bom artista é de alguma maneira especial e possui sensibilidade e talento vindos não sabemos de onde. Seriam ainda guiados por musas que os encantam e os mantêm firmes no caminho entre as ideias e sua realização?

Mãe de todas as musas, Mnemosine contribui de forma emblemática para o trabalho de memória. Através de suas filhas permitiu que momentos efêmeros ficassem registrados na vida cultural dos povos ao longo de inúmeras gerações. Mostrou, desta maneira, como a arte é um meio propício para o registro do passado, um meio de revistá-lo e de mantê-lo sempre por perto. Mostrou, igualmente, que a memória é mãe e

ponto propulsor de toda e qualquer expressão artística. Através da memória conhecemos e estudamos o que foi feito para podermos criar. Através da memória registramos na linha do tempo nossa criação. Uma organização em palimpsesto: um palimpsesto de tempos e criações.

Retomando, em guisa de conclusão, o estudo de Le Goff sobre História e memória, descobrimos que a memória “é o antídoto do esquecimento” (LE GOFF, 2003, p.434), “uma fonte de imortalidade” (LE GOFF, 2003, p.434). Um elo fragmentado e frágil que se enriquece na escrita ficcional guiada pelas musas e por sua mãe, a deusa Mnemosine.

## 2.2 – Os caminhos da *Quase memória*

« Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles que vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir ».<sup>4</sup>

Proust

Em um destes encontros casuais promovidos por leitores que não cessam de aproximar leituras, o romance *Quase memória*, publicado em mil novecentos e noventa e cinco por Carlos Heitor Cony, se insere de maneira produtiva neste palimpsesto de textos que aponta para o papel incontornável da memória como elo espaço-temporal entre avós, pais e filhos. Se em *Cantique des plaines* Nancy Huston fala da herança

---

<sup>4</sup> PROUST, 2005, p.46.

deixada pelo avô que acabara de falecer, em *Quase memória*, o jornalista Carlos Heitor Cony recebe um envelope que acredita ser do pai, falecido há dez anos.

O envelope chega às mãos de Cony de maneira fortuita, deixado por um hóspede do hotel onde ele almoçava e se soma às várias correspondências que recebe diariamente: convites, divulgação de livros, pedidos de resenha. Seria apenas mais um envelope em uma rotina repleta deles. Seria mais um envelope se não fosse aquela a letra do pai, o borrão da caneta-tinteiro do pai e o nó feito com a delicadeza e a minúcia típicas do pai. “Era a letra de meu pai. A letra e o modo. Tudo no embrulho o revelava, inteiro, total” (CONY, 1995, p.10). Embrulho nas mãos, Cony o investiga nos mínimos detalhes e se convence de que “tudo no envelope o revelava: ele, o pai inteiro, com suas manias e cheiros. Apenas uma coisa não fazia sentido. Estávamos em novembro de 1995. E o pai morrera, aos noventa e um anos, no dia 14 de fevereiro de 1985” (CONY, 1995, p.11).

Ao invés de abrir o embrulho em um gesto único e apressado, gesto natural para alguém à beira de romper uma década de luto e de ausência do pai, Cony se deixa levar pelas sensações que ele evoca. Como ele define, “estou concentrado em olhá-lo, senti-lo, cheirá-lo” (CONY, 1995, p.35). Observa o nó e lembra que as mãos do pai estiveram ali. Consegue sentir uma profusão de cheiros que emanam do pacote. Lembra-se de três cheiros inconfundíveis que acompanharam a trajetória do pai: o da brilhantina, o da alfazema e o da manga. Os cheiros, caprichosos que são, não vêm sozinhos, carregam consigo muitas histórias e reatualizam um passado adormecido. O cheiro da brilhantina, presente do pai quando de sua entrada no seminário. Brilhantina confiscada por um padre e mais tarde descoberta, o pote vazio, nos pertences do mesmo. O cheiro da alfazema que acompanhava e anunciava sua chegada e, por fim, o cheiro da manga. E Cony passa rápida e incontornavelmente do cheiro da manga ao hilário episódio do

roubo no cemitério no qual seu pai caiu em cima de coroas de flores durante o enterro de um seminarista ao tentar colher sua fruta favorita.

O primeiro palpite de Cony era que o presente só poderia ser uma das grandes ideias do pai, uma das suas criativas e surpreendentes maneiras de estar por perto e de ser cúmplice como sempre fez. “Onde quer que estivesse e como estivesse, ele daria um jeito de se fazer sentir, de estar presente” (CONY, 1995, p.12), e o envelope nada mais era do que mais uma de suas façanhas para se aproximar do filho ou de lhe “embaralhar o caminho” (CONY, 1995, p.11). Embaralhar o caminho, uma definição curiosa para o presente do pai, presente que confunde e suspende o tempo, convite que aproxima as duas gerações ao mesmo tempo em que marca os revezes da distância e mostra a irrevogável presença da morte. O presente embaralha o caminho pois suspende a organização do jornalista, confunde suas referências e transforma os contornos de sua rotina. Com o embrulho, muda o tempo, muda o espaço, muda Cony: seria aquele diante do envelope o adulto saudoso ou o filho cúmplice? Seria aquele o jornalista respeitado ou o filho de Ernesto Cony Filho, jornalista pioneiro do “Jornal do Brasil”?

Ao embaralhar o caminho, o envelope se apresenta como chave promissora para o passado. Tal como a Madeleine de Proust cujo gosto remete a lembranças de um tempo que já passou, o embrulho – sem precisar ser aberto – evoca momentos da vida do pai, momentos da infância do narrador e até momentos anteriores ao seu nascimento. São, o bolo e o envelope, pretextos para um retorno, um olhar para trás, uma volta a flashes capazes de refazer toda uma vida. Mesmo que Cony fale de Proust e se recuse a promover comparações, uma vez que sua escrita nem sequer se aproxima da do escritor de *A la recherche du temps perdu*, as analogias acontecem naturalmente e não podem ser evitadas. Jacques Le Goff reconhece o nascimento de uma memória romanesca através da escrita de Proust, escritor que se tornou símbolo do desejo de se recuperar o

tempo que já passou através da rememoração vivenciada pela escrita. Proust nos permite descobrir a importância de reviver ficcionalmente o passado, de maneira involuntária e, também, consciente. Garante que ficam resíduos dos seres que já partiram, defendendo a tese de que há sempre algo depois do que acreditamos ser o fim. Depois da morte e da destruição ficam o cheiro e o sabor, elementos capazes de fazer lembrar e de se oferecer como pequenas gotas quase impalpáveis deste imenso edifício que é a lembrança.

Camus nos propõe em seu romance *O estrangeiro* uma leitura da relação entre a prisão e a lembrança. Fazendo jus à ideia de Proust, fala que o protagonista Meursault aprendeu a não mais se entediar na prisão no momento em que aprendeu a se lembrar. Aqui, lembrar para passar o tempo: objetivo que substitui a afetividade presente em Proust por uma busca racional pelos efeitos da memória. Nas escritas ficcionais, lembrar para registrar a passagem do tempo e, de algum modo, retê-lo. A técnica de Meursault consistia em se lembrar do quarto e, em seguida, se lembrar de cada móvel, de cada objeto, de cada cor ou deformação de toda a decoração. Tudo se passava como se houvesse um detalhado inventário a ser feito. Depois de algumas semanas, ele confessa que poderia passar horas somente a rememorar o que havia em seu quarto. Descobre, então, a máxima de que “plus je réfléchissais et plus de choses méconnues et oubliées je sortais de ma mémoire » (CAMUS, 1990, p.123), exemplificando de que modo a memória precisa ser trabalhada e visitada pelas pessoas. Em seguida, Meursault compreende o mecanismo entre memória e ficção, o jogo voluntário e involuntário que existe em se viver e em se contar o vivido. “J’ai compris alors qu’un homme qui n’aurait vécu qu’un seul jour pourrait sans peine vivre cent ans dans une prison. Il aurait assez de souvenirs pour ne pas s’ennuyer» (CAMUS, 1990, p.123). Para Camus um dia somente poderia assegurar uma eternidade de recordações. Bastaria, para isso, que a

pessoa reformulasse e reinventasse de maneira criativa suas lembranças. Como se uma cena de decompusesse em várias peças, um quebra-cabeça desfeito, cada peça repleta de detalhes e de possibilidades narrativas. O quarto visto por todos os ângulos, em todas as partes do dia. Os objetos vistos em um lugar, depois em outro, com nova cor, novo formato e nova função. Um eterno recomeçar que parece não ter fim. Jogo de impressões e de ficção. Lembrar, associar, pensar em pessoas naquele quarto, pensar em um quarto às avessas, um quarto vazio, um quarto com outros objetos. A lista de possibilidade é tão infinita quanto as possibilidades da memória. A possibilidade de se criar imagens - e textos - a partir de um único dia, um único momento, ou de toda uma vida confundida em diversos momentos. A imposição de um dia nos parece mais contundente, pois nos faz pensar no limite aparentemente exíguo das lembranças. Porém, o mecanismo do jogo entre lembrar, esquecer e se fazer ficção se mostra o mesmo, pelo tempo de um dia ou de noventa anos.

Meursault se lembra para passar o tempo e, de alguma maneira, sair dos limites da prisão e reviver sua trajetória. Parece motivado por uma questão de sobrevivência, um apelo à lucidez e a uma ação intelectual capaz de fazê-lo esquecer as imposições da solidão e das impossibilidades. Lembrar para vencer a morte, vencer a angústia da espera e a dificuldade do enclausuramento.

Aqui, nos perguntamos se Paula, narradora de *Cantique des plaines*, faz uso do mesmo recurso. Se, por um lado, fica claro que os manuscritos herdados a impulsionam a escrever sobre o avô, a escrita do seu texto incorpora menos os fragmentos recuperados dos manuscritos do que suas lembranças. Neste sentido, não seria a morte do avô por si só a chave que abre as portas para a realização da promessa da neta? Ela escreveria mesmo sem ter acesso aos manuscritos? Tal como Cony, ela não escreve por uma vontade de rever a vida de seu ente paterno, narrar sua vida, fazê-lo presente e

lograr sua morte? Logo, as narrativas se realizam graças ao desejo de ambos os “filhos”, vontade ou movimento natural de se lembrar de momentos importantes no percurso daqueles mestres.

Tal como Paula que se debruça na tarefa de ler e reler os escritos do avô, Cony se permite “esgotar o pacote” (CONY, 1995, p.80) recebido. Trata-se de um momento de encontro, de cumplicidade, momento sem pressa nem hora prevista para terminar. Momento de grande investimento afetivo e corporal, em que cada detalhe do objeto investigado – seja ele um embrulho ou umas folhas escritas – se mostra capaz de descortinar elementos da personalidade e da vivência daqueles que não mais estão ali. E, justamente por não mais estarem ali, estes objetos - seus representantes diretos – ganham importância simbólica de troféus e heranças legados aos seus merecidos herdeiros.

Ecléa Bosi nos apresenta em seu livro *O tempo da memória* uma reflexão sobre a importância dos objetos na vida e na lembrança das pessoas. A escritora nos apresenta Violette Morin que estuda os objetos que nomeia de “biográficos”, reconhecidos por envelhecerem junto com as famílias e se incorporarem à suas vidas. Como defende Ecléa Bosi, “cada um desses objetos representa uma experiência vivida, uma aventura afetiva do narrador” (BOSI, 2003, p.26). Ao contrário dos objetos “de *status*” que se aliam a uma tendência da moda e não se enraízam no imaginário, os objetos biográficos são vistos como companheiros e grandes desencadeadores de lembranças do tempo passado e de entes queridos que já se foram. Para Ecléa Bosi:

se a mobilidade e a contingência acompanham nossas relações, há algo que desejamos que permaneça imóvel, ao menos na velhice: o conjunto de objetos que nos rodeiam. (...) Mais que uma sensação estética ou de utilidade eles nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade (BOSI, 2003, p.25,26).

Estes objetos são legados aos herdeiros graças às relações afinadas e cúmplices que tiveram com os pais. Paula insiste em ser a neta predileta de Paddon, usando seus jogos e sua promessa como prova de companheirismo irrefutável. Cony, por sua vez, demonstra ciúme da relação com o irmão mais velho e insiste, reiteradas vezes, ser “a plateia mais fiel” (CONY, 1995, p.76), “o admirador das habilidades do pai” (CONY, 1995, p. 45) e o “filho deslumbrado” (CONY, 1995, p.176).

O certo é que, diante de suas heranças, Paula e Cony se permitem andar “pelas ruas da memória” (CONY, 1995, p.213), ruas que parecem sem fim, ruas capazes de transformar de maneira constante a vida dos filhos que decidem escrever, prender nas linhas do papel vidas que, de tão admiradas, passam a se tornar modelos. Representados pelos filhos, Paddon e Ernesto se tornam grandes homens e passam com muita dignidade e verdade pelos percalços da vida. São, sem dúvida, embelezados pelos olhares nada imparciais de seus admiradores, olhares capazes de enxergar grandeza e coragem em atos aparentemente nada heroicos. Olhares capazes de contornar os lados negativos, como os insucessos na vida profissional, as traições e a segunda família que ambos formaram. Assim, nestas “ruas da memória” os filhos andam com a liberdade de quem quer contar boas histórias e evocar os fortes elos de suas relações com o pai.

Cony afirma que “tanto o nó como o envelope se ofereceram à memória” (CONY, 1995, p.198) e reconhece a gama de associações e o desfile de lembranças que se perfilam e se sucedem em uma velocidade e um encontro sem fim. Tudo se passa como se a chave do passado - chave representada pelo envelope - , abrisse uma porta e que, atrás desta porta, muitas outras se oferecessem à saudade e ao deleite do filho. Como um jogo labiríntico de muito fôlego, o filho tinha diante de si cada vez mais portas, uma remetendo à outra e de certa forma juntando estes pequenos fios em um fio maior, o fio da vida do pai que insiste em não ser cortado.



De repente, todos estes fantasmas, todos estes mortos pareciam estar ali, não na Sala de Imprensa da Prefeitura, mas em minha sala, olhando o embrulho, apreciando a última do papai, que todos esperavam não ser a última de verdade, pois as histórias em que ele se metia nunca tinham fim, ligavam-se umas às outras, entravam uma dentro da outra, como aquelas bonecas de madeira que se fabricam na Rússia (CONY, 1995, p.97).

Vistos como portas, ou como bonecas da Rússia, as “ruas da memória” são muitas e por isto muitas representam convites para um longo passeio, passeio com muitas idas e vindas, com atalhos nem sempre mais simples, passeios que, por vezes, demonstram um caminhar desgovernado, sem rumo, um caminho guiado pela lembrança, por suas imposições e seus percursos não muito claros. Caminho fragmentado e marcado por uma inconfundível sedução: aproximar fatos, lugares, tempos e pessoas, mesmo que por um tempo preciso, seja ele de alguns minutos, de um dia ou o tempo exato de se escrever um romance.

“Tempo que ficou fragmentado em quadros, em cenas que costumam ir e vir de minha lembrança, lembrança que somada a outras nunca forma a memória do que fui ou do que os outros foram para mim” (CONY, 1995, p.102). Justamente por terem a intenção de seguir nossa memória fragmentada as narrativas de Cony e de Paula recusam a obedecer a cronologia previsível dos fatos. Vivas e fugazes que são, rompem com qualquer paradigma e se deixam guiar pelos apelos vindos de perto ou de muito longe. Ao falar de Paddon, Paula pensa em sua concepção, na vida de imigrantes, nos seus avós e cria uma narrativa do avô, de si mesma e de seus pais, uma narrativa que vai muito além dos quase noventa anos de vida do avô. Cony pretende falar de suas lembranças durante o convívio com o pai, mas é capaz de falar de momentos que não vivenciou, usando sua narrativa para registrar as memórias do pai, memórias muito anteriores ao seu nascimento.

Assim, narrativas a quatro mãos, estes filhos se deixam guiar pelos “saltos mortais da memória” (CONY, 1995, p.109) e escrevem sobre lembranças que já não

sabemos se viveram ou conheceram pelo discurso dos pais. Pois a memória tem este caráter polivalente de dar conta do imaginário individual, sendo ele vivenciado de fato ou não. Em *Cantique des plaines* Paula é capaz de contar brigas dos seus bisavós que foram presenciadas por Paddon quando ele ainda era pequeno e, talvez, vá mais longe ainda ao revelar a secreta relação entre o avô e Miranda. Cony brinca e se deslumbra com a capacidade do pai de contar histórias e de dar várias versões para o mesmo fato, versão adaptada ao auditório e ao momento. Seu pai nos é apresentado como um grande e fascinante contador de histórias, homem capaz de grandes coisas e de grande imaginação:

Tudo o que mais tarde viemos a saber foi fruto da imaginação do pai, que aproveitando dois ou três elementos da misteriosa biografia do amigo criou um ser fantástico, onisciente, capaz de fabricar perfumes e explosivos (...) Giordano era um deus exilado em Niterói que o pai descobrira com exclusividade e devorava com gula (CONY, 1995, p. 38).

Nancy Huston fala sobre a necessidade de se revisitar lembranças de vez em quando, ideia a qual já aludimos. Para ela, é preciso contá-las aos outros ou a si mesma. De alguma maneira, Cony identifica o embrulho como uma “despedida suplementar, um pleonasma de adeus” (CONY, 1995, p.155), um ato voluntário do pai: dar uma piscadela e dizer que, apesar de tudo, ainda está presente: “Acho que o pai me mandou este embrulho para isso mesmo, para que eu abrisse espaço e ficasse pensando nele – embora eu nunca tenha deixado de nele pensar, de forma fragmentada, a partir de pequeninas coisas da minha vida e da dos outros” (CONY, 1995, p.179). Ato de aproximação, como o vivenciado por Paula, para quem “en moi les morts vivent plus intensément que les vivants. Voilà sans doute pourquoi ta voix, Paddon, s’est mise à chanter si puissamment en moi quand tu es mort...” (HUSTON, 1993, p.271). E assim, os envelopes se oferecem como despedida suplementar, um adeus que se reitera e se apresenta transformado nas páginas de biografias ficcionais. Um adeus que nasce a

partir do momento em que os narradores se permitem “curtir a memória” (CONY, 1995, p.179), brincar com ela, lembrar-se dos momentos felizes, infinitos.

E através do lembrar, seja pela fala ou pela escrita, estes pais assumem o papel de “personagens preferidos” (CONY, 1995, p.149), protagonistas de uma narrativa onde as vozes e a narração se confundem, ao ponto de não sabermos quem escreve sobre quem. Parece, então, pertinente um retorno ao título dos romances. *Cantique des plaines* evoca o livro dos cânticos que Paddon levou junto de si quando deixou de viver: “Deux mains blanches potelées et poilues referment avec un claquement le livre des cantiques” (HUSTON, 1993, p.11). Fechamento de um livro que acena e se mostra o fio condutor no caminho para a escrita de outro livro, de outros cânticos. Um livro renascimento que não é mais aquele, mas que também não é totalmente outro, um livro que habita neste espaço criativo que une as duas fronteiras, um livro que ocupa o espaço do entre, do quase.

Não por acaso, Cony atribui o título de *Quase memória* a seu livro, e procura defini-lo como “uma quase-memória, ou um quase romance, uma quase-biografia. Um quase-quase que nunca se materializa em coisa real como este embrulho, que me foi enviado tão estranhamente. E, apesar de tudo, tão inevitavelmente” (CONY, 1995, p.102). Um livro-quase, pois se baseia e se confunde no limiar da memória, se inscrevendo em uma instância que não sabemos se real ou fictícia, se reprodução do acontecido ou se impressão, criação. Um livro do quase, pois ainda não há, ou talvez nunca haverá, gênero ou nomenclatura capaz de abarcar textos plurais que não se deixam aprisionar por fórmulas já consagradas. Um livro do quase, pois, de alguma maneira, escrever implica o ato de criar ficções e como aquela consagrada pelo poeta, “que chega a fingir que é a dor que de veras sente” (PESSOA, 1997, p.176). Um livro do quase pois, livro colagem, assume em si a ficção, o romance e as lembranças e se

permite brincar com a possível fragilidade de suas convicções. Cony trata de maneira irônica estas fragilidades já no prefácio de seu “quase-romance”, prefácio que nos é apresentado como “teoria geral do quase”. Segundo Cony,

prefiro classificá-lo como “quase-romance” – que de fato o é. Além da linguagem, os personagens reais e irreais se misturam, improvavelmente, e, para piorar, alguns deles com os próprios nomes do registro civil. Uns e outros são fictícios. Repetindo o anti-herói da história, não existem coincidências, logo, as semelhanças, por serem coincidências, também não existem (CONY, 1995, p.7).

Huston também brinca com a teoria do quase ao permitir que sua protagonista confesse: “Oh je suis venue jusque-là Paddon et soudain je n’arrive pas à écrire un mot de plus, à entendre ni à voir ni à croire un seul détail de plus de cette vie que je m’efforce de t’inventer. C’est un processus tellement mystérieux » (HUSTON, 1993, p.269).

Ainda sobre o fato destes filhos se lançarem no processo de escrita, podemos ressaltar que, através de sua *Quase memória* Cony retorna ao mundo ficcional depois de uma pausa de vinte e dois anos. Naquela época, o jornalista havia prometido a si mesmo não mais escrever ficção por considerar esgotadas todas as suas ideias. Cabe à *Quase memória*, então, a importância de unir pai e filho graças à inquestionável habilidade de contar histórias. Segundo o site pessoal do escritor: “Cony acreditou nesse pai e faz com que todos nós acreditemos” (<http://www.carlosheitorcony.com.br>) e talvez esteja aí a importância e o jogo maior do fazer literário: a liberdade de acreditar ingenuamente em boas histórias.

E de tanto acreditarmos nas histórias de Cony, seu livro *Quase memória* foi premiado com dois Jabutis: melhor romance e livro do ano em ficção, além de ter sido eleito o livro do ano pela *Câmara Brasileira do Livro*. Ele foi, igualmente, traduzido para o francês em um contrato com a Gallimard e teve uma versão cinematográfica autorizada apenas um ano após sua publicação. Grande marco na carreira do escritor,

*Quase memória* foi escolhido para apresentar Cony em sua publicação, *A morte e a vida*, de dois mil e oito.

Este romance marca o fim de um jejum literário de décadas e inaugura um novo período de grande efervescência ficcional. Desde sua publicação, Cony publica regularmente seus escritos e tem seu trabalho reconhecido por inúmeros prêmios. A entrada para a *Academia Brasileira de Letras* em dois mil talvez seja o maior deles.

Segundo Cony, o pai “mesmo dormindo, dava a impressão de que realizava grandes coisas” (CONY, 1995, p.85). E, sem dúvida, a maior destas grandes coisas foi mostrar ao filho os caminhos de volta para a escrita literária. Apesar da autoria desconhecida, o envelope bastou por si só como presença paterna convidativa que remeteu à necessidade de contar histórias e de se reinventar o cotidiano.

Paula nos dá pistas importantes sobre sua solidão e sua escrita sobre Paddon :

jour après jour je m’assois ici à ma table à Montréal, ferme les yeux et tends l’oreille et peu à peu une voix monte à la surface et se met à couler à travers la plaine, à travers la page, et parfois son chant est plein de nostalgie et parfois il est joyeux, me racontant Miranda, me racontant trois enfants, me révélant aussi des choses au sujet de moi-même et de mon père québécois du nom Paul (HUSTON, 1993, p. 269).

É na escrita que Paula vive e trabalha o seu luto, escrevendo sua versão para fatos e buscando resolver seu abandono pelo viés ficcional. Ao escrever todos os dias Paula se oferece uma nova existência na qual onde não é vítima da partida das pessoas. Ao escrever ela segura com firmeza as rédeas de sua trajetória, perfazendo caminhos e mudando a ordem das coisas. Ao precisar contar aos outros suas lembranças, Paula brinca com o ditado “quem conta um conto aumenta um ponto” e tece com inventividade os lados desconhecidos de sua família. É diante do papel em Montreal que Paula se permite observar Paddon. Sua narrativa se mostra mais complexa do que a de Cony no plano narrativo na medida em que Paula nos brinda com vários e

divergentes olhares sobre o avô. Ao lado de seu olhar cúmplice de neta, há o olhar dos filhos, dos pais, da irmã, do diretor da escola e de Miranda.

Dentre estes olhares, o do filho mais velho, Frankie, merece nossa atenção. Frankie mantém uma relação difícil com pai e acredita que todos na família se curvam cegamente às suas manias despropositadas. Diante dos irmãos, afirma que o pai é um impotente que “n’a jamais fait grand-chose et (...) ne fera jamais grand-chose” (HUSTON, 1993, p.244). Indo na contramão de Cony, para quem o pai sempre fazia grandes coisas, Frankie reconhece que todos os problemas de Paddon são inventados por ele mesmo e por sua contínua automutilação. Termina seu discurso falando que o pai adora fazer um pequeno teatro, uma pequena encenação, para convencer a todos e seguir fazendo tudo o que deseja. Paula comenta esta tumultuada relação ao relatar que na festa de oitenta anos de Paddon, Frankie ficou consternado em ver como seu pai era indigno das homenagens, do carinho e da presença de todos os familiares. Prontamente se lembrou que ninguém observava o bolo feito com sacrifício pela mãe e que todas as atenções se voltavam, como sempre, para aquele que menos merecia, aquele que nunca tinha se preocupado com sua família e que culpava a todos por sua incompetência e por sua frustração. Ainda nesta festa, Frankie se prepara para “détruire” (HUSTON, 1993, p.295) o pai e revelar suas mentiras e traições e só não realiza seu intento porque acaba sendo petrificado pelos poderes sobrenaturais de suas filhas gêmeas, Pearl e Amer, que percebem o desejo de pai e decidem ajudar o avô.

É certo que todas estas versões não deixam de ser romanceadas, mas elas deixam transparecer para o leitor que o projeto de Paula é tirar o avô da incompreensão dos que não souberam lê-lo como ele merecia. De alguma maneira, Paula nos diz que só ela leu o verdadeiro Paddon, que só ela conseguiu ver além da aparência melancólica que confundiu e limitou a interpretação dos demais.

Orgulhosa de sua empreitada, Paula ousou bisbilhotar as características de Paddon “restées entre parenthèses, enfermées à clef, percluses par l’oubli” (HUSTON, 1993, p.135), características que encantavam Miranda e Paula, únicas mulheres que souberam amar e ser amadas por Paddon. E justamente por se tratar destas características entre parênteses, partes do entre, do quase, e porque não, encerradas no “quarto de despejo”, que a neta escreve com a liberdade e a segurança de quem conhece ou busca conhecer detalhes importantes que construíram o avô. Não é à toa que Paula fala das antigas caixas de papelão do sótão, caixas que assim como o envelope, se mostram para ela e para Cony como inventário do percurso dos pais. Cony fala da existência de um quarto dos fundos onde havia “uma infinidade de sua vida, de seu passado” (CONY, 1995, p.95), quarto que conheceu quando havia ajudado o pai durante sua arrumação. Era um quarto onde estavam velhas cartas, caixas de charuto, velhos cadernos, bules quebrados, toda uma infinidade de velhos objetos que constituíam as lembranças e troféus da vida do pai. Como Cony insiste em dizer, talvez esteja ali o pai “inteiro”, tão inteiro quanto Paddon em suas caixas no porão. Inteiros, pois envolvidos na ideia de que ser completo é estar ligado ao passado e às suas lembranças. Inteiros por terem dificuldade de abandonar seus objetos e escritos, companheiros fiéis de outra época que se encontravam momentaneamente trancados em um quarto. Objetos e escritos à espera da visita restauradora de filhos e netos capazes de lhes mostrar novas possibilidades. Objetos e escritos à espera de Cony e de Paula, que souberam, através de narrativas biográficas e memoriais, relançar à vida seus entes queridos.

Tanto quanto Selena no romance *Trois fois septembre*, Paula e Cony escrevem «afin de retrouver plus tard pour le savourer ce bonheur aux couleurs et aux contours inouïs» (HUSTON, 1989, p.122). Não por acaso Nancy identifica uma relação entre a escrita e a culinária, ao confessar “para mim, escrever se parece muito com cozinhar....

mas sem receita. O que é um projeto possivelmente delirante” (HUSTON, 2004, p.31). Ambos se encontrariam nos caminhos imprevisíveis da experimentação, da reciclagem, na lacuna inventiva e surpreendente entre os projetos e sua realização. Naquele espaço de investimento corporal, misto de curiosidade e ansiedade de se chegar a um resultado. Momento de ação efetiva cujos frutos merecem ser saboreados, revividos plenamente. Saboreados como conquista e prova sensorial da vitória diante de um desafio. Pois eis que temos, nós leitores de Paula e de Cony, histórias deliciosas em nossas mãos, histórias que seguiram tão somente o preceito da não receita, do improvisado, da busca de se contar verdades e mentiras, grandes verdades ou pequenas mentiras, ou seria o inverso? Entregues ao nosso encantamento, são quase memórias que não nos convidam a um adeus, mas a um cumprimento emocionado, um agradecimento dos filhos a seus pais.

Em mil novecentos e noventa e dois Nancy Huston publica um livro escrito com a filha Léa. Primeiro de uma série de outros livros que escreveria com os filhos, *Véra veut la vérité* se insere no que chamamos de percurso anterior ao romance *Cantique des plaines*, que identificamos em *Lettres Parisiennes*, *Trois fois septembre* e, agora, em *Véra veut la vérité*. Este caminho será analisado mais detalhadamente na terceira parte deste estudo, parte dedicada aos contornos autobiográficos do romance. Chamamos de movimento anterior, pois reconhecemos nestas narrativas elementos embrionários que serão reunidos e aprofundados em *Cantique des plaines*: a herança, a morte e seus desdobramentos na escrita.

A narrativa se passa em torno da difícil compreensão e aceitação da morte e mostra a surpresa de Véra ao descobrir que assim como uma folha de árvore, todos os seres que nascem precisam da morte para concluir seu ciclo de vida. Aparentemente



conformada com as explicações nada convincentes dos pais, Véra vivencia com dificuldade a morte do avô e descobre na memória um meio de matar suas saudades.

On croit aussi à une vie après la mort, mais c'est une autre sorte de vie. C'est-à-dire, Grand-papa lui-même a cessé de vivre, mais il vivra encore longtemps dans notre mémoire (...) Et aussi, tous les gestes qu'il a faits pendant sa vie, toutes les paroles qu'il a dites, toutes les chansons qu'il a chantées dans les pubs en jouant du violon – tu vois ? Tout ça reste encore vivant d'une certaine façon, parce que ça a entraîné d'autres paroles et d'autres mouvements... (HUSTON, 1992, p.64,65).

Mais uma vez, retomamos aqui a ideia ilustrada magistralmente por Drummond em seu poema “Resíduo”, ideia compartilhada por Huston para quem morrer “c'est comme rentrer chez soi. Comme si toute la vie ne formait qu'une seule aventure très longue, et à la fin on a tant vu et fait des choses qu'on est fatigués, et contents de rentrer » (HUSTON, 1992, p.58). Para Paddon e Ernesto a morte deve ter vindo acompanhada de uma sensação de missão cumprida, de elo contínuo entre seus familiares e si mesmos, entre suas histórias e todos aqueles que as revivem quotidianamente pela leitura. Afinal, podem se encontrar nos caminhos ficcionais que imortalizam não somente os que deixaram suas histórias a serem contadas, mas, igualmente, os filhos cujos livros representaram novos rumos no presente.

Logo, podemos dizer que a memória se mostra capaz de desencadear uma “chaîne infinie” (HUSTON, 1992, p.66), uma cadeia sem fim capaz de entrelaçar vários fios da vida, um vai-e-vem que une diferentes épocas, lugares e pessoas. E como falar dos esquecimentos dentro deste elo sem fim que valoriza a lembrança? Nancy Huston nos propõe uma história surpreendente que aponta para a fabulação humana. Em seu livro *L'espèce fabulatrice* ela conta a história da convivência entre seu pai e uma inesperada sequela após uma cirurgia de cérebro. Ao invés de perder suas lembranças como a maioria dos recém-operados, seu pai começou a inventá-las. Tudo acontecia como aqueles momentos vivenciados como “déjà-vus”: o pai se lembrava de modo coerente e convincente de momentos que jamais existiram. “Estas falsas lembranças,

precisas e detalhadas, conseguiam se misturar às verdadeiras. Elas perturbavam gravemente sua existência. Tudo o que dizíamos, ele tinha a certeza de já ter ouvido. Tudo o que sugeríamos que ele fizesse, ele tinha certeza de que já tinha feito” (HUSTON, 2008, p.68). Se para os filhos as “falsas lembranças” conseguiam propiciar alguns momentos cômicos, para o pai era profundamente desagradável ser contestado reiteradas vezes quando pensava estar certo do que dizia. Enfim, Nancy pretende nos mostrar através da história de seu pai, a quem dedica este livro, a profunda tendência humana a criar fabulações. Para ela o “cerveau lésé” do pai nada mais era do que um “cerveau conteur”, um cérebro fiel à ideia de que “nossa condição é a ficção (...) Cabe a nós torná-la interessante” (HUSTON, 2008, p.192).

Com esta história, Nancy pretende mostrar que tanto o esquecimento quanto as lembranças são construções fabulativas que moldam nossas práticas quotidianas. Assim, o que Cony chama de quase memória é nada mais do que entendemos por memória, um jogo de fazer e refazer no qual inexiste a totalidade. Toda memória é quase verdade e quase ficção, um quase de via dupla que pode não ser percebido, como na história do pai da escritora. Ou que, por outro lado, pode ser buscado e efetivado nas escritas nas quais as associações avançam livremente tornando-nos “cúmplices da memória”. Como afirma Cony, “prefiro mergulhar na lembrança dele, em tudo o que foi e quis ser. É fórmula covarde para fugir. Diante da memória, sou mais cúmplice do que testemunha” (CONY, 1995, p.156). Cúmplice, pois permite agir sem muito questionar, cúmplice, pois acompanha, coopera e entende suas nem sempre claras razões.

A personagem Véra, aos sete anos, afirma depois da morte do avô que “je pouvais presque entendre sa voix grave me dire ces mots, et en même temps tout ça me paraissait une sorte de jeu” (HUSTON, 1992, p.58), um jogo no qual Paula e Cony

“não desgrudara[m] o olhar e a memória daquele pacote” (CONY, 1995, p.79), um jogo de escrita, de verdade e de ficção.

O fato é que o pacote remetia o filho a uma pasta onde ele guardava tudo o que lembrava o pai, uma pasta herança com postais e cartas. Uma pasta que tinha pertencido ao pai e que agora servia para uni-los ainda mais. Diante do embrulho misterioso, Cony decide: “quando voltar para casa, a primeira coisa que farei será procurar a pasta. É nela também que deverei guardar esse embrulho que está na minha frente” (CONY, 1995, 171). Assim, o embrulho convida o filho a se debruçar na herança do pai e procurar a já encardida pasta para abri-la, relê-la e revivê-la. Um retorno pelos caminhos da memória e pela redescoberta de uma documentação - farta ou não - que se torna inventário da vida do pai. Para Paula, o magro e confuso inventário demonstra as dificuldades e as limitações de Paddon, um percurso pela escrita, pela memória e pela fabulação.

Se Paula escreve movida por uma promessa - embora escrevesse mesmo sem ela - Cony nos dá pistas de um projeto especial que deveria se realizar pelo viés narrativo. Por mais de uma vez, fala que seu pai pedira sua ajuda para realizar um projeto, projeto sempre adiado e nunca revelado aos leitores. Depois, confessa que dentro do embrulho tem uma história a ser publicada. Ele se lembra que o pai não apreciava a ficção escrita, mas que poderia “fazer chegar este texto a alguém que pudesse dele tomar conhecimento, e quem sabe, publicá-lo” (CONY, 1995, p.136). Desta maneira, ao fazer associações não muito claras, Cony parece dizer aos leitores que o embrulho era o pedido do pai para a retomada do projeto especial. O embrulho era um código, um contato do pai que lhe dizia que já era chegada a hora e que suas histórias deveriam ser escritas e publicadas. Se por um lado esta missão acalmaria as angústias e incertezas do filho ao escrever sobre o pai, ela o impele a um projeto que não é somente seu, um projeto, assim como o de Paula, a quatro mãos. Mais uma vez, diante de uma

impossibilidade, os pais deixam uma herança a ser apreciada e redigida formalmente pelos filhos. Um emaranhado confuso, vivo e descontínuo de lembranças e histórias que se realizam pela seleção e pelo trabalho da escrita.

Um embrulho que não precisou ser aberto, que por si só permitiu ao filho escrever. Como ele mesmo define: “Eu passara as últimas horas numa viagem pela memória e tudo aqui o fora ficou absurdo, irreal. Ou real demais. (...) Não gostaria de encerrar esse dia, pudesse, eu o prolongaria, até o infinito da memória” (CONY, 1995, p.219). Para Cony, o pai “mandou-me uma mensagem que eu não preciso abrir nem ler” (CONY, 1995, p.221), uma mensagem esperada pelo filho, uma mensagem mote que o certificou da necessidade de se registrar as histórias e a vida do pai. Uma mensagem que foi, no limite, inventada e fabricada pelo próprio filho, pelo desejo incondicional de romper sua solidão. O desejo de dedicar nem que fosse um dia para degustar lembranças que saltaram aos montes de uma caixa que nem precisou ser aberta. Lembranças latentes que encontraram um motivo ou um quase motivo para ganharem todos os espaços da rotina atribulada do filho. Um dia em que, seguindo o lema de seu pai, Cony realizou uma grande coisa: uma quase memória, um quase romance. Ou, um romance “mais que memória”, como defende Marcelo Backes em um livro homônimo. Fica aqui, mais uma vez, a ideia de que ao serem escritas, as lembranças são reconhecidamente transformadas pela ficção, assumindo o lugar do quase ou um lugar para além da memória.

### 3 . Do manuscrito ao romance

#### 3.1 . Os caminhos da herança: a escrita, a ficção e o romance

“Nenhuma fronteira separa a «vida real» e a ficção. Uma se alimenta da outra”.<sup>5</sup>

Nancy Huston

Neste segundo momento de nossas reflexões sobre a reinvenção da memória na obra *Cantique des plaines* buscamos analisar elementos formais deste romance procurando observar o viés ficcional presente tanto no contrato que se realiza entre a escritora Nancy Huston e nós leitores quanto na relação destes com a narradora Paula. Privilegiamos, igualmente, os caminhos de Paula durante a escrita, quer dizer, os encontros do manuscrito, da escrita e da ficção em uma fricção entre verdades e mentiras e realidade e escrita romanesca.

Comprovando a ideia de que “a única coisa que nos resta é inventar esse mundo com palavras” (GAMBOA, 2006, p. 269), Paula brinca com a possibilidade de jogar com lembranças, esquecimentos e imaginação, criando impressões do que poderia ter acontecido. Sobre a chegada do pai de Paddon ao novo continente, por exemplo, Paula escreve que : “Il ne t’a jamais raconté cette histoire Paddon donc tu ne l’as pas raconté à Ruthie et elle ne me l’a pas raconté à moi, mais je suis à peu près certaine qu’elle a eu lieu » (HUSTON, 1993, p.27). É neste espaço da possibilidade que a neta cria uma bioficção para o avô, uma biografia ficcional que nasce da liberdade assegurada pela memória e do desejo de criar uma história que siga os caminhos imaginados ou desejados por ela.

---

<sup>5</sup> HUSTON, 2008, p.175.

Ricoeur fala sobre a capacidade de transformação da narrativa ao considerar que “podemos sempre contar de uma outra maneira, suprimir, modificar os pontos de importância, refigurar diferentemente os protagonistas da ação ao mesmo tempo em que os contornos da ação” (RICOEUR, 2000, p.580). Assim, ao reconhecer a essência viva do ato de narrar, Ricoeur parece apontar para o que mais interessa a Paula na missão que lhe foi confiada: a possibilidade de jogar e de criar um avô – e um mundo – com palavras, a possibilidade de criar, recriar e inventar com a liberdade de quem nada viu e, enfim, a possibilidade de forjar ficcionalmente um avô com a beleza de quem parece encontrar razões que justificam e engrandecem todos os seus erros.

Se Paula reconhece o valor da imaginação no seu processo de escrita, o mesmo se pode vislumbrar para Paddon ou para todos os que contaram para Paula as trajetórias de seus avós e bisavós. Ao admitirmos as diferentes leituras e releituras que fazemos sobre tudo o que vivemos e contamos, reconhecemos diferentes configurações da narrativa. “A história de uma vida não deixa de ser refigurada por todas as histórias verídicas ou fictícias que um sujeito conta sobre si mesmo. Esta configuração faz da vida ela mesma um tecido de histórias narradas” (RICOEUR, 1985, p.443). Se a vida pode ser definida como um tecido de histórias narradas, nada mais natural do que a relação afetiva de avô e neta se dar pela escrita e dentro de um contínuo escrever que cria, aproxima e tece um diálogo sem fim entre versões e gerações. Nada mais natural do que a profusão de narrativas para assegurar a vida e nada menos surpreendente do que uma escrita afetiva capaz de examinar uma vida, depurá-la, explicá-la “pelos efeitos catárticos da narrativa tanto histórica quanto fictícia”(RICOEUR, 1985, p.454).

Em seu livro *L'espèce fabulatrice*, Nancy Huston analisa o papel e a importância da forma mais difundida de narrativa, o romance. Encontramos neste livro pistas que nos levam a entender porque Paula escolheu a ficção e, mais precisamente este gênero,

para rever seu passado. «Para que serve inventar histórias se a realidade já se mostra tão inacreditável?» (HUSTON, 2008, p.11) Pergunta propulsora do livro de Huston, ela levará a escritora a muitas tentativas de resposta. Dentre elas, a capacidade humana de buscar o porquê de tudo e de compreender a vida como uma “trajetória dotada de sentidos” (HUSTON, 2008, p.14), em outras palavras, uma narrativa que se desenvolve no tempo. Fundamentalmente, “a narratividade se desenvolveu na nossa espécie como técnica de sobrevivência” (HUSTON, 2008, p.17). Afastando-nos dos outros animais, o que nos impulsiona é nosso interesse em compreender, em criar ficções para explicar nossa identidade, em fundamentar mitos e em engendrar uma continuidade capaz de abrandar nossas inquietações durante a vida. Neste sentido, criou-se, por exemplo, a ficção do nome, do sobrenome, do país, da religião e do tempo, o que provou que para o homem a “realidade-realidade” não existe, e que temos, apenas, a “realidade-ficção” (HUSTON, 2008, p.17).

O ato de falar, por sua vez, “não é somente nomear, dar conta do real; é sempre moldá-lo, interpretá-lo e inventá-lo” (HUSTON, 2008, p.18), é sempre uma maneira de inscrever, no que podemos chamar de realidade, nossas impressões enquanto espécie essencialmente fabulatória. Espécie marcada pela ficção e pela disponibilidade para ouvir, criar e contar histórias, afinal, como já afirmou Ricoeur, a narrativa nos permite organizar, selecionar e, sobretudo, criar uma sequência no fluxo dos acontecimentos que nos ajuda a entender e a conviver com o que nos cerca. É ao criar a sequência, mesmo não cronológica, que Paula faz o luto da morte e que procura entender - e ratificar - a importância do avô para si mesma. É na narrativa que procura impor a sua versão de Paddon. É, sobretudo, pela e na narrativa que avô e neta se encontram da maneira mais espontânea e verdadeira possível para ambos. O lugar do jogo, da criatividade, da aposta, lugar de parcerias e de encontros.

Podemos, aqui, entender a narrativa como lugar, labiríntico, onde Paddon se perdeu e onde iniciou sua queda sem fim. Paula parece seguir um caminho previsível ao tentar resgatar seu avô usando as mesmas ferramentas que o venceram. Se a queda se dá na frustração da não-narrativa e no silêncio da ficção que não se realiza, Paula se esforça e sofre no cansativo trabalho de escrita que salvaria os dois. Ao concretizar o projeto de Paddon, ela consegue muito mais do que realizar sua promessa infantil, ela consegue, através da arte literária que descobre em si, dar dignidade e sentido à vida de seu avô, tirá-lo da derrota e do abismo que sempre o acompanharam para transformá-lo em um personagem sedutor diante do qual nenhum leitor se mostra indiferente.

Em um jogo em espiral, Paula recebe de seu avô uma promessa de herança e lega a seus leitores outra herança: sua narrativa. Assim, a herdeira Paula nos transforma em herdeiros de seu jogo narrativo e nos implica na continuidade e na vivacidade da narrativa que inventou.

No intuito de examinar a vida do avô – e a sua -, Paula se dedica ao ato de narrar, definido por Huston como ação de “tecer elos entre passado e presente, entre presente e futuro. Fazer existir o passado e o futuro no presente. (Singularmente: pela escrita)” (HUSTON, 2008, p.20). Ao brincar com o tempo, misturando-o e abolindo-o, Paula traz de novo para si a presença de Paddon, presença assegurada pelo jogo romanesco. Ao decidir escrever, Paula se permite segurar as rédeas da história e forjar, de acordo com seus interesses, novas intrigas e possibilidades. No papel, ela cria a ficção da vida do avô, tal como todos nós criamos nossa ficção quanto resolvemos contar a história de nossa vida. Contar, seja pelo viés da escrita ou não, é sempre escolher, reduzir, interpretar, fabular. Logo, Paula se sente atraída e reconfortada na escrita romanesca porque nela encontra a liberdade de registrar e de perpetuar tudo o que deseja. É na proteção das folhas em branco que encontra um meio de escrever para



si um avô, uma família e um país. Construir verdades que a ajudem a suportar a distância e a solidão. Narrar para atrair um público e torná-lo cúmplice de seu amor e de sua maneira de registrar e de inventar momentos.

Se “o romance é o que celebra este reconhecimento dos outros em si, e de si nos outros” (HUSTON, 1999b, p.107), nada mais natural que ele seja a chave para se ler a relação entre o avô e a neta e que ele faça a mediação entre duas histórias que não cessam de dialogar. Por isto, Paula se nega a assistir ao enterro, ela não está presente porque não pode aceitar a morte, não pode vê-la diante de si, prefere, então, imaginar tudo a seu modo e diminuir a distância entre si e seu patriarca.

Ao retomarmos o artigo “Du cri à la parole”, de Annie Chalanset somos convencidos de que “para curar a tristeza, somente um recurso: a palavra” (CHALANSET, 1992, p.144). Antes de chegar a esta conclusão, a autora investigou a dificuldade que temos ao lidar com um luto. Uma das primeiras dificuldades enumeradas por ela é aprendermos a lidar de maneira silenciosa e socialmente desejável com nossa dor. Neste sentido, “a expressão espetacular do luto”, como as gesticulações, os gritos, a explosão e a consternação devem ser evitados. Para ela, “a dor deve permanecer muda, secreta”, (...), pois devemos “parecer não sofrer” (CHALANSET, 1992, p.147). Diante desta imposição do silêncio, Chalanset nos lembra que “a obrigação de calar o essencial agrava o sentimento de solidão e de abandono que atinge a pessoa em luto” (CHALANSET, 1992, p.149), ou seja, o silêncio diante da morte nos paralisa e nos impede de pensar e de falar nossa dor. Impede-nos, igualmente, de lembrar e de evocar o ente querido que se foi.

Chalanset afirma que estamos sempre demunidos diante da morte porque “todo luto é aos nossos olhos repetição (memoração-reactivação) de um luto já vivido, repetição (preparação-antecipação) de um luto que ainda viveremos e alusão à nossa

morte” (CHALANSET, 1992, p.150). Cada luto faz renascer nosso medo de perder e de morrer, nosso medo de estarmos sós e de abdicarmos de alguém que amamos e que nos ama incondicionalmente. Nosso medo de levantar nossa película de proteção e nos virmos desprotegidos em uma dinâmica que não controlamos. Medo de lembrarmos de outros lutos e de imaginarmos tantos outros que ainda viveremos.

Diante da dor, de nossos gritos, lágrimas e lamentações, nossa única saída, defende Chalanset, “é fazer de nossos gritos, poemas” (CHALANSET, 1992, p.153). É na medida em que a pessoa em luto se torna espectadora de seu sofrimento e contista de suas tristezas que a dor do luto pode ser superada. “Neste novo universo, os papéis estão invertidos: o homem reencontra o exercício pleno de seu poder criativo. E supera este sentimento de impotência e de dependência que o tinham conduzido às lágrimas e às lamentações” (CHALANSET, 1992, p.154). Assim como Ricoeur que define a vida como um tecido de histórias narradas, Chalanset descobre na ficção um meio de se transformar nossa realidade em representação, em discurso criativo, vivo e dinâmico do qual somos os protagonistas. Afinal, “os mortos dependem de nós e (...) a morte não deve ocultar a pessoa em vida. É da vida que devemos falar, é uma vida que devemos compreender. Constituir um discurso sobre a vida do desaparecido, momento essencial do trabalho do luto” (CHALANSET, 1992, p.157). Como a narradora Paula percebeu, fazer o luto através da fala “trata-se de fazer de uma pessoa – pai, amigo, criança perdida – um personagem. Criação singular, cada um a sua imagem, sua lembrança, sua construção. Criar este personagem é nos fazer autores” (CHALANSET, 1992, p.156), autores de nossa dor, de nosso luto. Autores que se recusam a abafar o grito e a negar a dor da ausência. Autores que se utilizam da escrita como meio fabulatório de se jogar e de se vencer a morte: maneira de se lembrar da vida e das heranças deixadas por quem

faleceu. Falar da morte é, assim, o único meio de se conviver com uma ausência, de preenchê-la com palavras, lembranças, construções e representações.

Tal como escrevemos cartas de amor para aprendermos a lidar e a comunicar os nossos sentimentos, por que não escrevermos “cartas de morte” (CHALANSET, 1992, p.155) em busca de um reencontro?

Quando não há mais nada a fazer, resta a dizer, pela palavra ou pela escrita, o que foi uma pessoa, dizer e em seguida construir, logo depois da perda, o sentido de uma existência. O sentido de uma vida sendo a constituir e não simplesmente a reconstituir (CHALANSET, 1992, p.155).

Assim, fazer o luto não é falar sobre uma morte e lamentá-la. Fazer o luto é evocar e recriar a vida de quem faleceu, se lembrando e constituindo uma gama de momentos que vêm até nós. Desta maneira, não fazemos o luto de uma pessoa, mas de uma pessoa-personagem que forjamos através de nosso discurso e de nossa essência criadora.

O primeiro parágrafo do livro *Cantique des plaines* exemplifica a escrita do luto que observamos ao longo da narrativa. Após narrar o enterro do avô, Paula escreve: “Et puis rien” (HUSTON, 1993, p.10). Depois desta frase, um espaço em branco – um dos poucos presentes em todo o romance – e a retomada discursiva com as frases “Je ne pouvais, ne voulais pas assister à ton enterrement; j’ai préféré rester assise ici à des milliers de kilomètres et chercher à tout voir” (HUSTON, 1993, p.10). Percebemos, então, que toda a longa narrativa que Paula escreve é a tentativa de preencher este “nada” que ela mesma reconheceu. Escrever para preencher este vazio, este espaço em branco que ficou após o sepultamento do avô. Como se, na ausência do corpo, o nome Paddon ocupasse o espaço do vazio, do esquecimento. E que este espaço precisasse urgentemente ser preenchido por sua capacidade e vontade de falar do avô, de falar de sua vida, de revivê-lo.

Em seu livro *As cidades invisíveis*, Ítalo Calvino privilegia as perdas que existem no ato de escrever. Ao analisar a conversa -que chega a nós através da escrita- sob um ângulo ainda não contemplado neste estudo, Calvino se mostra atento ao seu caráter redutor enquanto processo seletivo que elege uma versão mediante diversas outras. Assim, podemos deduzir que, na passagem do tempo, a versão escrita acabará ocupando todos os espaços e sobreviverá hierarquicamente às outras versões já condenadas ao esquecimento.

Em uma conversa entre o Grande Khan e Marco Polo, o viajante procura explicar sua dificuldade em falar da cidade de Veneza. “As margens da memória, uma vez fixadas com palavras, cancelam-se. Pode ser que eu tenha medo de repentinamente perder Veneza, se falar a respeito dela. Ou pode ser que, falando de outras cidades, já a tenha perdido um pouco (CALVINO, 1990, p.82)”.

A companhia, a capacidade de lograr o tempo e o desejo de rever a vida do avô podem ser citados como alguns dos pontos positivos que impulsionaram a neta Paula em seu projeto de escrita e de diálogo com o avô. Contudo, à luz das ideias de Calvino, podemos reconhecer que ao escrever, Paula se vê obrigada a definir um percurso a ser seguido, um percurso que, uma vez definido e registrado ficcionalmente, não mais admite atalhos e outras possibilidades. Talvez esteja aí a perda reconhecida por Calvino. A perda de quem ao andar nas ruas da memória – como diz Cony - renuncia às margens da memória, renuncia àquele vai-e-vem de recordações que surgem como *flash(s)* caprichosos que não se curvam a uma organização. Ao definir o roteiro de seu romance, Paula teve que fazer escolhas e encontrar em suas lembranças uma versão que lhe parecesse a melhor a ser escrita. Ao eleger uma, fixá-la com palavras, acabou por permitir que as outras se enfraquecessem, que vivessem tão somente em si. Ao escrever sobre o Paddon que conhecemos, abdicou de vários outros Paddons que não nos serão

apresentados. E não está aqui o grande dilema da escrita? Aquele que defende a impossibilidade de dar conta de determinado fato apenas com palavras? Aquele que reconhece a escrita como uma construção que acaba por se afastar do que temos como verdade a ser contada dentro de nós?

Assim, podemos concluir que Calvino teme ao falar de Veneza porque precisa antes de tudo resumi-la, interpretá-la, reduzi-la àquilo que consegue verter em palavras pela sua percepção. Ao ouvir a si mesmo tem dificuldade em reconhecer Veneza porque, transformada em discurso, deixa de ser tudo aquilo de que ele se lembra. Ao ser descrita parece perder sua essência e misturar-se com tantas outras cidades também guardadas na lembrança.

Ainda em *As cidades invisíveis*, Ítalo Calvino nos dá mais pistas em nossas reflexões sobre a escrita ao falar da cidade de Aglaura. Afirma que “Não saberia dizer nada a respeito de Aglaura além das coisas que os próprios habitantes da cidade sempre repetem” (CALVINO, 1990, p.65). E eles falam de virtudes e defeitos proverbiais e extravagâncias, falam de uma cidade que não coincide com a vista por Marco Polo. Talvez falem da Aglaura do passado. Talvez inventem uma Aglaura que só existe em seus discursos. Marco Pólo confessa que “se quisesse descrever Aglaura limitando-me ao que vi e experimentei pessoalmente, deveria dizer que é uma cidade apagada, sem personalidade, colocada ali quase por acaso (CALVINO, 1990, p.65).” Percebe assim que, verdadeiramente, existem duas cidades chamadas Aglaura:

Os habitantes sempre imaginam habitar numa Aglaura que só cresce em função do nome Aglaura e não se dão conta da Aglaura que cresce sobre o solo. E mesmo para mim, que gostaria de conservar as duas cidades distintas na mente, não resta alternativa senão falar de uma delas, porque a lembrança da outra, na ausência de palavras para fixá-la, perdeu-se (CALVINO, 1990, p.66).

Aqui, Calvino reconhece a força do discurso na perpetuação de ideias. Ao mostrar que, dentre as duas versões de Aglaura, aquela que permaneceu foi a contada e

recontada pelos seus habitantes, privilegia a escrita como meio de vencer o tempo e de se fixar opiniões. Se, anteriormente, Calvino sugeria o caráter redutor da fala e da escrita, agora ressalta seu mecanismo de fazer perdurar o que foi registrado. Logo, pode ser que a escrita nos obrigue a limitar nossas lembranças, enquadrá-las nas exigências de um discurso e de um papel. Todavia, é neste papel que eles permanecerão quando quem escreveu não mais se lembrar ou não mais puder contar suas histórias.

Ao retornarmos às particularidades da escrita, voltamos ao fim do ensaio *L'espèce fabulatrice*. Dando continuidade a sua tentativa de resposta, Nancy afirma que o indivíduo moderno se encontra em uma tensão permanente entre o desejo de liberdade e a necessidade de elos. Para ela, “o terreno do gênero romanesco é justamente esta tensão, e as inúmeras histórias que ela engendra” (HUSTON, 2008, p.167). Define romance pela sua capacidade de “nos ensinar a reimaginar o mundo, a ver uma possibilidade de mudança, e de acolher esta possibilidade em nossa vida” (HUSTON, 2008, p.175). À guisa de resposta à pergunta inicial, Nancy diz que “é porque a realidade humana é invadida por ficções involuntárias ou pobres que é importante inventar ficções voluntárias e ricas” (HUSTON, 2008, p.186), ficções que nos ajudem a compreender e a interagir com os acontecimentos da vida cotidiana.

Vivenciamos em *Cantique des plaines* a escrita romanesca de duas maneiras. A primeira diz respeito ao pacto ficcional estabelecido pela escritora Nancy Huston com seus leitores, pacto estabelecido instantaneamente na leitura da capa, na qual a palavra “roman” aparece imediatamente abaixo do título. Na quarta capa, a palavra aparece novamente no breve resumo apresentado aos leitores. Ao definir este romance durante um de seus ensaios, Nancy afirma que “em uma cronologia em espiral, uma jovem “inventa” a vida de seu avô, a partir do pouco que ela sabe e com a ajuda de um magro manuscrito que lhe foi entregue depois de sua morte” (HUSTON, 2004, p.24). De

acordo com a escritora não há dúvidas sobre o intuito de que sua narrativa seja lida como um romance, descartadas, então, as possibilidades de ser uma biografia, uma autobiografia, uma auto-ficção biográfica como nomeia Vicent Colonna ou uma narrativa conhecida simplesmente como memórias. Contudo, nós leitores parecemos não aceitar um pacto de mão única e insistimos em encontrar neste romance de Huston elementos de vários outros gêneros. Entendemos que a palavra romance reúne uma complexidade de possibilidades de leitura, o que confirma o desejo da escritora de contar uma história. Aos leitores de se preocupar, talvez sem real necessidade, em classificar o livro segundo esta ou aquela corrente de acordo com este ou aquele crítico ou corrente literária. Talvez, em uma leitura imediata, Nancy quisesse desvencilhar a narradora Paula de si mesma em um texto que trata do oeste canadense, o que rapidamente nos levaria a fazer uma associação com sua própria biografia. Talvez quisesse colocar em evidência seu projeto de trabalhar as tensões oferecidas unicamente pelo romance.

Parece que o primeiro plano da ficção está estabelecido. Nancy Huston escreveu um romance. E quanto à Paula, sua narradora? Neste segundo plano ficcional, o que evidencia uma escritora em seu trabalho de escrita, a metaficção se impõe e contribui para a escrita plural do romance. Paula afirma que inventa e Nancy o diz na definição acima. Podemos concluir que Paula escreve um romance ou as memórias do avô? Pretendemos aqui analisar a composição híbrida deste segundo plano ficcional, pois entendemos que Paula escreve uma narrativa ao mesmo tempo ficcional, memorial, biográfica, autobiográfica, histórica e epistolar. São os caminhos que ela traça por todas essas ruas que asseguram a pluralidade e a versatilidade de seu texto. Um texto visceral que se quer uma declaração de amor, um livro que “*parle d’amour au premier degré*” (HUSTON, 2004, p.24).

Em mais um destes encontros de leituras que parecem estabelecer pontes entre si, encontramos em livros de Silviano Santiago mais pistas para a flutuação que existe na forma dos romances mais recentes. Flutuação que parece brincar ou provocar mais dúvidas em um campo repleto de nomenclaturas. Em dois mil e quatro, Silviano Santiago publica um livro de memórias – pacto estabelecido desde a capa – com o curioso título de *O falso mentiroso*. Na quarta capa há uma citação retirada da *Enciclopédia Mirador* que procura explicar o título. Não encontramos, no entanto, menções à este trecho ao longo da narrativa. A definição é a seguinte: “O falso mentiroso: paradoxo atribuído a Euclides de Mileto (século IV a.C), cuja forma mais simples é: se alguém afirma “eu minto”, e o que diz é verdade, a afirmação é falsa; se o que diz é falso, a afirmação é verdadeira e, por isso, novamente falsa etc.”

Através desta confusa explicação, Santiago nos mostra a ingenuidade de se pensar em verdades e mentiras no mundo ficcional. Brinca com esta dificuldade para nos mostrar que a ficção pertence a uma outra ordem na qual se exclui a dicotomia verdadeiro/falso. Seu personagem inicia suas memórias tentando falar de seus pais e revela

Não tive mãe. Não me lembro da cara dela. Não conheci meu pai. Também não me lembro da cara dele. Não me mostraram fotos dos dois. Não sei o nome de cada um. Ninguém quis me descrevê-los com palavras. Também não pedi a ninguém que me dissesse como eram (SANTIAGO, 2004, p.9).

Diante de toda esta impossibilidade, o narrador confessa o mecanismo de que fez uso para prosseguir o projeto de escrita: “Adivinho. Posso estar mentindo. Posso estar dizendo a verdade” (SANTIAGO, 2004, p.9).

Ao criar uma história em que o protagonista confessa adivinhar quase tudo ao contar suas memórias, Silviano Santiago se preocupa em contemplar o trabalho imaginativo, associativo e ficcional inerente ao processo de escrita. Mostra de maneira



enfática que a escrita é um trabalho preciso e planejado de se contar histórias e de se trabalhar lembranças. Quem escreve, escreve por ter sido leitor e por criar laços de cumplicidade com histórias, autores e textos. Neste sentido, podemos sim afirmar que escrevemos a partir da memória. Contudo, se já reconhecemos que a memória é uma construção fragmentada, produzir um texto sobre a memória é tentar associar momentos que permaneceram em nossas lembranças. Associar estas peças dispersas trabalhando conscientemente para encontrar uma maneira de dar-lhes sentido, coerência e beleza estética.

Ao brincar com verdades e mentiras Silviano Santiago nos permite minimizar a importância das nomenclaturas dadas às narrativas memoriais e às autobiografias. Em seu texto, ele aponta para o fato de todos criarmos ficções sobre nós mesmos com a liberdade e com a proteção de sermos os protagonistas de nossas próprias invenções. Ironicamente Samuel, seu protagonista, confessa nos parágrafos finais de suas memórias:

Se me colocarem, contra a parede deste relato, confessarei. Tive dois filhos virtuais. Não poderia tê-los tido. Não os tive. Inventei-os. Inventar não é bem o verbo. Gerei-os em outro útero. Com a mão esquerda (sou canhoto) e a ajuda da bolinha metálica da caneta bic. Com tinta azul lavável. Inseminação artificial (SANTIAGO, 2004, p.222).

Ao se explicar para os leitores, Samuel confessa ter criado com a caneta *Bic* seus filhos e muitas outras passagens de sua narrativa. Com a caneta, forja para si uma vida que não teve, mas que poderia ter tido. Ao desconhecer seu pai e sua mãe, parece se sentir ainda mais livre e sem amarras para desenhar seus progenitores. Dar-lhes os defeitos e as qualidades que gostaria. E, até, imaginar ter nascido de dentro da almofada usada por sua falsa mãe para fingir uma gravidez. Ou, então, em uma clara alusão a Silviano Santiago, dizer que nasceu em Minas Gerais, filho de Sebastião e Noêmia Santiago.

Aqui, Santiago se aproxima de maneira inegável das ideias de Nancy Huston em *L'espèce fabulatrice* ao centrar-se no caráter imaginativo que acompanha as pessoas em suas relações na sociedade. Samuel cria para si várias versões para seus pais, cria uma escola, amigos, namoradas. Cria uma vida e é capaz de logo em seguida desmenti-la. Depois, reconhece ter sido tudo verdade. Desta maneira, chama a atenção para o que parece mais relevante para o autor e crítico Silviano Santiago: escrever histórias. Escrever histórias com a liberdade de quem não quer seguir paradigmas pré-determinados. Escrever histórias com a proteção ficcional de quem conta causos, sejam eles falsos ou não. Escrever histórias com o reconhecimento de que praticamente tudo o que nos cerca é invenção e que a escrita é uma maneira legítima e criativa de se inserir e de se jogar com esta invenção:

Dizem que sou mentiroso. Não sou. Não vale só dizer que sou mentiroso. Provem que sou! Evidências. Não uma série de hipóteses mal-ajambradas pelo olhar da observação cartesiana e maledicente. Há pessoas que me lêem e não têm nariz afinado. Para elas sou mentiroso, embusteiro, impostor. (...) Sempre refutei as provas levantadas contra a minha sinceridade. Apresentadas e debatidas no tribunal da consciência (ele existe! E ela também!). (...) Argumento com palavras neste palanque armado na praça pública do livro (SANTIAGO, 2004, p.180,181).

Escrita por Samuel aos sessenta e seis anos, a narrativa se constrói como um voltar para trás no qual o protagonista explica alguns momentos de sua vida. Confessa que estas memórias nasceram em um diário íntimo que escrevia desde a infância, onde “gente pobre e feia (...) era retocada pela imaginação” (SANTIAGO, 2004, p.144). Ao falar de sua infância afirma: “nunca tive medo de palavra. Palavra não machuca. Bate e salta, como bola de pingue-pongue bate e salta de um lado e do outro da rede ao sabor das raquetadas (SANTIAGO, 2004, p.20-21)”. Talvez esteja, aqui, definindo sua narrativa: um vai e vem indolor sem direção precisa. Uma resposta às bolas que vêm em sua direção. Uma maneira de se entender ou de brincar com tudo o que nos acontece.

Um modo de preencher vazios e de se adivinhar “pelos corredores da memória” (SANTIAGO, 2004, p.33).

Em muitos momentos, Samuel culpa o mistério em torno de sua ascendência por todos os seus problemas. Acredita que isto o fez entrar na vida “pela porta dos fundos” (SANTIAGO, 2004, p.43), o que determinou profundamente sua relação com as mulheres, sua dificuldade em se alimentar e seus fracassos. Acredita ter morrido para os pais verdadeiros quando foi levado pela enfermeira para os falsos pais. Reconhece, então, ser dois, ou melhor, um só. O problema é que este um é a cópia do outro, do verdadeiro. Passa a viver acreditando ser o outro, o duplo, o falso, uma invenção de sequestradores que lhe arrancaram de seus verdadeiros pais e lhe impuseram uma vida de mentiras. Neste sentido, Silviano Santiago parece sublinhar o fato de sermos múltiplos, de possuímos muitas versões e de que a narrativa contaria somente uma ou algumas delas. “Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta...” Em sua epígrafe, Santiago cita Mario de Andrade, dando a largada para uma narrativa irônica que questiona a criação e a cópia e alude à capacidade de transformação das pessoas.

Um outro aspecto dessas memórias relevante para nosso estudo é o fato de Samuel ser pintor e de associar inúmeras vezes o trabalho do escritor ao trabalho do pintor. Ambos trabalham com cópias, com representações e conhecem artimanhas retóricas capazes de transformar pessoas. Em diversos momentos Samuel exalta a cópia: “o gosto pela cópia, pelo carbono, pela reprodução, pela imagem retocada – foi ela [a falsa mãe] quem o despertou em mim” (SANTIAGO, 2004, p.147),

    Não podia não ser a favor da cópia. Era a salvação da lavoura. Tinha ojeriza por tudo o que se apresentava ao público como original e autêntico. Puro. Imaculado. Queria macular nuvens, mares, montanhas, rios, campos, animais e pessoas (...) Sou a favor da cópia. Da autêntica cópia legítima (SANTIAGO, 2004, p.141-142),

    “O similar é tão igual ao original quanto é diferente dele. Somos todos similares (...) Sou original na maneira de conceber. Olho para copiar. Copio para enxergar. Sou

original na maneira como copio as xilografias de Goeldi na tela” (SANTIAGO, 2004, p.184-185).

Defendendo as telas e a escrita, Samuel define que “aqui, na realidade, as coisas são o que podem ser. Lá, na representação, as coisas são o que devem ser” (SANTIAGO, 2004, p.143), elas se curvam humildemente às vontades e às imposições de quem escreve. Ele percebe claramente que, por um lado temos o que reconhecemos como realidade e, por outro, temos a sua representação, uma espécie de cópia, uma espécie de tentativa original de se copiar o que vemos. Paddon encontrou na cópia um método reconfortante e disciplinado para aprender a escrever. Reconhecia que era preciso copiar linha por linha, páginas por páginas para apreender a lidar e organizar seus futuros projetos de escrita. Como se fosse preciso a proteção de se percorrer caminhos já percorridos, andar por cima de pegadas, se esconder, de alguma maneira, na invenção e na ousadia experimentadas por outro. Talvez a metodologia de Paddon seja inquestionável. Seu resultado, todavia, não foi alcançado. Faltaram a Paddon a coragem e o talento de superar seus modelos. Faltaram-lhe pernas firmes para continuar sua caminhada com seus próprios passos.

Nas memórias escritas por Silviano Santiago, Samuel arrisca uma receita para a arte de criar: “para criar, há que procurar dar sequência às imagens desconstruídas. Processo de montagem ardiloso. A graça mais engraçada está em misturar. Locais e épocas. Em embaralhar. Nomes, línguas e procedências (SANTIAGO, 2004, p.182-183)”. Esta definição parece se aproximar claramente do projeto de Paula: um trabalho de bricolagem entre o manuscrito e suas lembranças, entre a herança e sua verve ficcional. Escrevendo seu romance como um mosaico duplo com diversos procedimentos formais que flertam entre si e transitam livremente. Um texto fragmentado que se realiza em um jogo de montagem de peças. Uma reunião de

pequenos momentos dispersos que, uma vez unidos, compõem de maneira eficaz o resumo de uma vida, ou de várias. Ou, diante da grande quantidade de vidas e da impossibilidade de relatá-las com precisão, um mosaico que surpreende não pelas histórias e vidas em si, porém pela maneira particular como são aproximadas e como convivem para formar um todo coeso.

Em seu livro *O Falso Mentiroso*, Silviano Santiago observa atentamente o papel da escrita a possibilidade de revisão e reescrita de uma vida. Em suas páginas finais, Samuel se permite conversar com os leitores para explicar-lhes os motivos que o levaram a escrever.

O escrito que você lê, caro leitor, é a mensagem esperançosa que jogo ao mar envolto por esta camisinha inflada, a que chamo de livro. Ela protege as folhas e as palavras impressas das águas do tempo que, sem direção predeterminada, bóiam a caminho de mãos caridosas. As tuas. Se no presente não tenho colegas e amigos ao vivo e em cores, torço para no futuro ter apreciadores da minha arte. Grandes olhos abertos, acoplados a muitos megabytes de memória. Pessoas que não conheço. Fabricadas de carne e osso. Montadas com ideias. Cozidas em banho-maria com sentimentos e emoções (SANTIAGO, 2004, p.215).

Escrever parece ter sido, no seu caso, uma maneira de entender vários episódios de sua vida, um modo de pensar seu vai-e-vem entre verdades e mentiras. Escrever para compreender um Samuel que desliza confuso, entre original e cópia. Escrever com o intuito de conseguir na ficção tudo o que lhe foi negado. De certa maneira, começar de novo, se permitir conhecer novas experiências e ser visto e apreciado por outras pessoas. Escrever, aqui, quase como senso de justiça: tentar mais uma vez, maneira legítima de se andar por outros caminhos. Escrever para dividir o fardo de não se saber quem ou como é. Uma busca por cúmplices, por autoconhecimento, pela possibilidade de criar ficções.

Como ele confessa, “a esperança minha de autor destas memórias é a de que possa me comunicar pelo sim com a utópica comunidade dos anônimos, do mesmo

modo como me comunico pelo não com a comunidade artística (SANTIAGO, 2004, p.215)”. Mostrar todas as contradições de si sem ser em busca de uma absolvição. Buscar tão somente a possibilidade de deixar suas versões, de mostrar como criava ao fazer suas cópias, como vislumbrava na cópia um meio legítimo de deixar seus traços e sua maneira de lidar com tudo.

Neste sentido, entendemos porque Paula encerrou sua narrativa com o nascimento de Paddon. Com este procedimento, transparece seu desejo de se utilizar da escrita como meio de revisão de sua trajetória. Vemos, nas páginas finais, o renascimento de seu avô, um Paddon-ficção, trabalhado pela caneta “Bic” e pelas inúmeras possibilidades do viés narrativo. Um Paddon que parece ter deixado de lado todos os entraves que o acompanharam para se tornar outro Paddon. Assim, Paula recria Paddon com o mesmo afã que Samuel recria a si mesmo. A narrativa não como um meio de se recomeçar do zero, mas como um instrumento de se preencher de maneira diferente as lacunas do silêncio. A narrativa como meio de percorrer outras ruas e de se olhar de outra maneira para determinados acontecimentos. Uma narrativa como nova chance, nova possibilidade: uma oferta de releitura.

Em seu romance *Heranças*, Walter – seu protagonista- diz: “Não aceito por escrito a vida tal qual eu vivi” (SANTIAGO, 2008, p.110). Acreditamos ser esta a ideia essencial de Paula na realização da missão que lhe foi confiada. Paula consegue suportar o peso de sua herança graças à capacidade criativa de transformar os magros manuscritos que recebe em uma narrativa redentora. Diante da possibilidade de copiar o que foi deixado por Paddon, ela se serve timidamente do que ele lhe legou para seguir seus próprios passos em direção à construção ficcional de seu avô. Diante da folha em branco, não aceita escrever o que ela e ele viveram. Não o faz porque qualquer reprodução é subjetiva e nega veementemente a ideia da exatidão do “tal qual”. Paula

tem consciência desta liberdade na escrita e brinca com suas adivinhações, admitindo jogar com sua memória. A rigor, todos que escrevem já estão se negando a registrar a vida “tal qual” viveram, escrevem pela possibilidade de forjar algo diferente, outro, duplo. Escrevem para exercerem seu papel de protagonista por outra perspectiva.

Entendemos que Paula escreve por não aceitar seu avô do jeito que era, por não aceitar a indiferença e o não-choro de seus familiares diante de sua morte. É desta recusa que nasce o desejo de se agarrar com afinco à missão herdada para pintar Paddon com outras cores, buscar explicações para todas as suas fraquezas e amarguras, permitir-lhe ser visto por todos através do olhar seduzido e encantado de sua neta. Escrever para encerrar o Paddon que acabara de falecer no esquecimento e dar vida a um outro Paddon cuja trajetória seria compreendida por todos. Um Paddon a ser admirado por suas habilidades e sonhos. Um Paddon a ser perdoado por suas individualidades. Um Paddon embelezado pelas lentes do amor sincero e pueril de sua neta. Escrever para mostrar a todos que seu avô poderia ser visto por suas qualidades. Escrever com a inocência infantil de fazer prevalecer sua vontade e de impor a todos sua versão para o inesquecível representante paterno.

Um Paddon que, talvez, não gostaria de ver escrita a vida tal como viveu. Um homem seduzido pela literatura e seu lado edificante. Um homem seduzido pelo tempo, pelos estudos e pela ligação com as artes. Um homem que era intimamente ligado à música e que se deixa acompanhar pelos cânticos reinventados pela neta preferida. Uma pessoa que se desloca do papel de contador de histórias para o de protagonista incansavelmente homenageado por Paula.

### 3.2 . A escrita plural: variantes do romance memorial

“Cada dia que passo incorporo  
mais esta verdade, de que eles não  
vivem senão em nós”<sup>6</sup>

Carlos Drummond de Andrade

O segundo momento de nossas reflexões sobre a reinvenção da memória da obra *Cantique des plaines* privilegia a escrita de Paula enquanto percurso criativo e imaginativo entre o manuscrito e o romance. Em seguida, pretendemos estudar os diferentes gêneros textuais que se entrecruzam na tessitura deste texto. Nós nos interessamos em refletir sobre aspectos da biografia que ela escreve sobre o avô ao mesmo tempo em que cria uma autobiografia para si, quer dizer, como ela articula a hospitalidade que concede ao texto de Paddon à sua trajetória de escritora em um romance com claros contornos de um romance de formação. Neste momento, nossas atenções se voltam para a construção do seu texto a partir da obra inacabada do avô e da maneira íntima e singular que desenvolve seu projeto de escrita estabelecendo diálogo permanente com o avô, o que atribui ao seu texto marcas da escrita epistolar.

É interessante, neste momento, tentarmos retrair a relação de Paddon e Paula com a leitura e com a escrita para compreendermos este fio que os une. Como Paula descreve, o avô passava “la plupart de tes (ses) soirées à la bibliothèque (...) à faire connaissance d’Aristote et d’Augustin et à t’ (s’) énvivrer de leurs énigmes ” (HUSTON, 1993, p.39). Mais uma vez, a relação do patriarca com a leitura e, conseqüentemente, com a escrita passa por grande investimento corporal. Para ele, a leitura é vista como perda dos sentidos e sensação de embriagamento, uma companhia para a solidão que o acompanhava. Paula reconhece a força desta preferência ao escrever que o avô preferia “les livres aux êtres dès que tu appris (qu’il apprit) à lire” (HUSTON, 1993, p.154), os

---

<sup>6</sup> ANDRADE, 1975, p.61.



livros como solução para as imposições dos pais: a mãe incentivava o estudo do piano enquanto o pai pretendia estimular sua virilidade ao apresentar-lhe o mundo dos rodeios e dos cowboys. Para frustração de ambos surge, todavia, sua afinidade pela leitura, grande companheira que o ajudou a superar as peripécias da triste infância e da solitária adolescência.

O primeiro contato com o texto literário se dá através das leituras da mãe que o acalentavam antes de dormir. Do primeiro livro, *Voyage du chrétien*, ficou a imagem do viés religioso e edificante da escrita, os personagens tendo que escolher entre dois caminhos maniqueístas a seguir: o Paraíso ou o Inferno. Na época da faculdade, a descoberta da biblioteca acenou com um mundo de descobertas que fascinou o jovem e o distanciou ainda mais dos outros. É na idade adulta que o gosto pela leitura se vira contra o próprio leitor. Inebriado por um projeto que não consegue realizar, Paddon vê sua companheira se transformar em grande vilã capaz de prostrá-lo durante intermináveis anos. Se Paddon não consegue escrever seu livro, ele escreve para si, com maestria irrepreensível, toda uma vida de desacertos com sua família e de frustrações no trabalho, uma vida marcada incontornavelmente pelo capricho de suas megalômanas ideias que nunca se curvaram às rédeas do papel.

Sobre o ato de escrever, Régine Robin afirma que “escrever é sempre enganar, frustrar a morte, a filiação, o romance familiar, a História” (ROBIN, 1993, p.10). O ato de escrever estaria, também, ligado à tentativa de preencher uma perda, um vazio, uma vez que a escrita é um modo de aprisionar o que escapa, o que se mostra fugaz. Neste sentido, podemos dizer que na parceria promovida entre o avô e a neta, este apostou e perdeu, deixando para Paula a missão de tentar recuperar pontos perdidos para a dupla ou desistir desta parceria que exigiu dela mais do que qualquer um poderia imaginar. Persistente e amorosa, Paula esperou uma nova rodada para mostrar que estaria disposta

a remediar os desacertos do avô, dar-lhe mais fôlego para resistir às partidas futuras, frustrar a queda, aparentemente inadiável, daquele que jogou mais alto do que poderia, pondo em risco sua família e sua história pessoal para vislumbrar uma vida literária cujas portas se mantiveram para ele irremediavelmente fechadas.

Ao sair deste jogo, o avô deixa para a neta manuscritos fragmentados de difícil compreensão, uma obra inacabada que “avança pelo presente e impele para o futuro” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.81). Uma obra marcada pelo provisório, pela descontinuidade e pela profusão de ideias incompreensíveis. No inventário feito por Paula, o manuscrito foi escrito na década de cinquenta e conta com páginas indecifráveis, cinquenta títulos provisórios e folhas mutiladas das quais apenas poucos parágrafos saem ilesos. Não por acaso a desordem da escrita e da herança recebida angustiam a neta, que reconhece a necessidade de tempo, de imaginação e de sorte para transformar a magra documentação deixada pelo avô em um livro.

Desde então, Paula aproxima a escrita da biografia do avô com uma escrita em segunda pessoa na qual insiste em conversar com ele, dividir, e nada parece mais justo, a missão de transformar pequenos flashes da memória em uma narrativa coesa. Muitas são as réplicas ao avô: “Mais tu m’aideras, n’est-ce pas Paddon?” (HUSTON, 1993, p.23), “comment était-ce d’avoir une mère comme ça, Paddon? » (HUSTON, 1993, p.25), «je ne sais pas encore comment ils se sont rencontrés mais je sais que le monde dans lequel leur rencontre a eu lieu était un monde de fous, Paddon» (HUSTON, 1993, p.30) e «c’est bien cela Paddon, je ne me trompe pas?» (HUSTON, 1993, p.186).

Este procedimento curioso colocado em prática por Paula se assemelha à “biografia destinada ao modelo” (LEJEUNE, 1995, p.18) imaginada por Lejeune em situações como discursos acadêmicos, nos quais, durante uma homenagem, a pessoa homenageada presencia sua trajetória ser contada a todos os presentes. Através desta

pista de Lejeune podemos vislumbrar a escrita em segunda pessoa feita pela neta como uma maneira de, solenemente, apresentar o avô para aqueles que o desconheciam, enumerar aspectos importantes capazes de exaltar a trajetória de sua vida, engrandecê-la, fazê-la merecedora deste e de outros tributos.

Se a escrita em segunda pessoa pode estar ligada ao desejo de homenagem, ela pode, igualmente, ser lida como procedimento da escrita epistolar. Ao se dirigir incessantemente ao avô, Paula exige participação, envolvimento e resposta aos seus pedidos ao longo do processo de escrita. Parece convicta da necessidade desta escrita se dar através de quatro mãos, parece, enfim, convencida de que sozinha não terá forças de levar até o fim a missão que recebeu. Ao solicitar esta presença, Paula nos faz pensar em uma premissa essencial da comunicação epistolar, aquela que “permite a abolição das distâncias” (HARANG, 2002, p.40), aquela que se “constitui como único meio de quem escreve de restabelecer o contato com aquele que o abandonou” (HARANG, 2002, p.91). Chegamos, então, ao ponto chave da escrita com contornos epistolares, aquele que evidencia a dificuldade de quem escreve em lidar com a solidão imposta pelo silenciamento do receptor de suas mensagens. Se Paula escreve motivada por uma promessa, ela escreve, sobretudo, porque não aceita a morte do avô, não admite se ver sem aquele que amava e que melhor a compreendia, aquele que lhe contava histórias e que havia se tornado um substituto de seu pai desconhecido. Ao insistir na missão que precisa cumprir, Paula dirige seu olhar para uma vontade que é sua, e somente sua, a vontade de prolongar a existência do avô, transformar Paddon em seu interlocutor e graças ao romance não se furtar de sua constante presença.

A presença da comunicação epistolar se inicia na correspondência que a avó envia a Paula, um envelope com todo o legado deixado pelo avô. Ao fazer uso do envelope, Karen dá início a uma comunicação entre os dois imediatamente após a morte

do marido. Parece convidar a neta a respondê-lo, a manter-se unida a ele, a contrariar sua morte e seu silêncio, enfim, a viver seu luto de um modo menos tradicional e mais criativo. Landowski acredita que a escrita epistolar possa “preencher esse vazio que a motiva” (LANDOWSKI, 2002, p.168), uma vez que, antes mesmo de receber uma resposta – é possível que nunca a recebamos-, o remetente já consegue preencher o vazio e o silêncio que o impulsionaram a escrever. Já se sente mais próximo e acolhido pelo destinatário porque se lançou no restabelecimento de um diálogo restaurador. Isto acontece porque a “carta tem valor de ato” (LANDOWSKI, 2002, p.168), porque, ainda durante sua escrita, nos permite pensar na reação do futuro leitor e nos desdobramentos que poderão ocorrer. E aqui, nos lembramos deste deslocamento criativo da escrita epistolar ao evocarmos o romance *Quase memória* de Carlos Heitor Cony, no qual o envelope leva o protagonista a se lembrar e a se aproximar de seu pai sem que precise ser aberto.

Em seu texto, Paula conversa com o avô ao mesmo tempo em que convida o leitor para esta conversa, aproximando-o da história e implicando-o na narrativa. Ao utilizar a segunda pessoa abole a distância e “presentifica” (LANDOWSKI, 2002, p.167) o avô da mesma maneira em que cativa e acolhe a presença cúmplice dos leitores que a acompanham durante todo seu percurso. Presenças externas que se integram indiscutivelmente à tessitura desta imensa colcha que cria para si, para protegê-la da angústia do desaparecimento definitivo do avô e do abandono no qual esta partida decisiva a encerraria.

Neste momento, parece curioso lembrarmos da fascinação que Paddon tinha pelo telefone. Definida como “admiration incrédule” (HUSTON, 1993, p.155), ele reconhecia no novo invento que chegava à Alberta a capacidade de diminuir distâncias e de aproximar lugares. Paula escreve uma passagem em que ele se mostra surpreso de

poder falar com a neta que morava em Montreal: “pouvoir frôler quelques touches de tes doigts et entendre aussitôt la vraie voix vivante de ta propre petite Paula à Montréal, riant de tes blagues à 3.500 kilomètres de distance – que pouvait-il y avoir de plus miraculeux?» (HUSTON, 1993, p.155) Da mesma forma em que Paula privilegia este momento e o insere na sua narrativa memorial, ela faz uso do mesmo tipo de procedimento ao estabelecer um contato epistolar com o avô. Escreve para solicitar o avô tal como este fazia quando queria contar histórias para a neta. Revive o fascínio do patriarca pelo milagre da comunicação à distância e o convida a restabelecer ficcionalmente um contato que não pode mais ocorrer de outra maneira.

Outra marca relevante da escrita epistolar vem da sua capacidade de ser “a forma mais propícia a falar a verdade, a exprimir a verdade do sentimento” (HARANG, 2002, p.92), uma forma com tom confessional e afetivo ligado às verdadeiras emoções. Neste momento de nossa leitura fica aparente a ambiguidade da escrita de Paula. Se por um lado faz uso de procedimentos ligados intimamente à verdade, por outro nos convida a conhecer uma história marcada pela imaginação e pela criação ficcional. No romance publicado em dois mil e seis por Nancy Huston, *Lignes de faille*, a personagem Kristina defende a ideia de que “on a le droit d’imaginer tout ce qu’on veut” (HUSTON, 2006, p.386), e parece dar continuidade ao elogio da fabulação iniciado pelas mãos de Paula, a quem a Nancy confere a capacidade criativa de narrar uma história não se furtando das inúmeras e enriquecedoras possibilidades oferecidas pela aptidão inventiva.

Frase de abertura do romance *Cantique des plaines*, “Et voici comment j’imagine ton agonie” (HUSTON, 1993, p.9), firma um pacto de liberdade criadora entre Paula e os leitores que participam de sua narrativa. Lembremos, aqui, que o *incipit* é “desencadeador de todo o livro” (COMPAGNON, 2007, p.40), exercendo o decisivo papel de impulsionador e condutor da narrativa. Outras frases do gênero, como “je sais

que j'invente tout" (HUSTON, 1993, p. 209) e «Il me faudra beaucoup de temps et de culot et d'imagination – de la chance, surtout. Ma documentation est bien mince» (HUSTON, 1993, p.23) permeiam a narrativa e reiteram o caráter ficcional do projeto de Paula diante da herança de textos inacabados do avô.

Em um curto capítulo, Paula fala de sua dificuldade de escrita e afirma que, antes de encerrar a narrativa, gostaria de falar com mais calma do tio Johnny. Pensa que ele poderia ter se suicidado e recua afirmando: «Il n'a pas pu se tuer parce que je ne veux pas qu'il y ait eu dans ta vie de véritables aspérités, Paddon. Je veux que tu aies eu une existence parfaitement ordinaire et mérité un amour gigantesque comme celui de Miranda, ou le mien» (HUSTON, 1993, p.272). Paula deixa transparecer, aqui, seu real desejo de controlar a narrativa e de guiá-la pelos caminhos exigentes e atentos de seu desejo em forjar seu avô à sua maneira.

Em outro momento da narrativa – no capítulo mais curto, de apenas duas páginas- , Paula nos conta um pesadelo que teve com Miranda e de seu susto ao vê-la atropelada e jogada ao chão. Ela afirma, muito assustada, que cada vez que olhava Miranda, seu corpo se deteriorava ainda mais e ia desaparecendo, aos poucos. Segundo Paula, este pesadelo sugere que sua escrita está sendo o contrário do que ela desejava fazer e ela se questiona se no lugar de costurar uma mortalha ela estaria, na realidade, profanando cadáveres.

Perrone-Moisés dá importantes pistas sobre a continuidade de uma obra inacabada ao citar Michel Butor, para quem “a obra inacabada é a necessidade, para nós, de uma invenção” (Apud PERRONE-MOISÉS, 2005, p.81). E não poderia ser diferente, pois os textos deixados por Paddon são tão fragmentados que exigem de Paula muito mais do que um trabalho de leitura e organização textual. Faz-se necessário um trabalho de reconstituição, de contínua criação e recriação a partir de rascunhos

grifados, corrigidos, alterados, uma aglomeração desordenada que refletia a dificuldade diante das exigências formais da folha de papel. Assim, reconhecidamente ligados à reconstituição, os manuscritos de Paddon são um desafio à compreensão de Paula, o que a leva a criar, escrever, inventar e imaginar com a liberdade de quem tem diante de si documentos dispersos.

Em seu estudo sobre a origem e a originalidade, Michel Schneider define o ato de escrever como prática de “apagar sempre o que já foi escrito. Compor. Recompor” (SCHNEIDER, 1985, p.106). Neste sentido, escrever é sempre, de alguma forma, romper ou recompor e continuar ao mesmo tempo. Dar continuidade na medida em que nos inserimos em uma tradição e estabelecemos pontos de acordo e de desacordo com ela e recompor na medida em que escrevemos fazendo colagens e citações que já não sabemos se nos pertencem ou não. Escrevemos e jogamos com uma infinidade de textos organizados dentro de nós como peças de uma herança que nos acompanha. Logo, “o trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los, isto é, de lê-los” (COMPAGNON, 2007, p.38). Um trabalho semelhante ao de uma costureira que une peças para compor uma roupa ou a de um *bricoleur* que transforma formas dispersas em um todo coeso.

Ao refletir sobre a construção textual, Ricoeur afirma que “se não podemos nos lembrar de tudo, não podemos contar tudo (...) A narrativa comporta por necessidade uma dimensão seletiva” (RICOEUR, 2000, p.579). E na narrativa de Paula este trabalho de seleção preservou somente doze trechos da escrita original de Paddon. Não porque estes foram os mais interessantes e enriquecedores, mas, porque, segundo Paula, foram os únicos que conseguiram ser recuperados do emaranhado disforme herdado por ela. Das quinze páginas de plano e dos cinquenta títulos provisórios, apenas um: “En temps

normal” (HUSTON, 1993, p.21) não estava riscado. Ao seu lado, porém, pontos de interrogação mostravam as dúvidas durante a escrita. Assim, de tudo o que tentou escrever, Paddon só deixou doze parágrafos, doze fragmentos que falavam do tempo, da história, de Miranda e de sonhos de difícil compreensão. Estes trechos aparecem no corpo da narrativa sempre em itálico e separados da voz de Paula por espaços em branco. Forma visivelmente destacada que sugere na presença de Paddon uma diferença e demonstra visualmente a distância da sua narrativa para a da neta. Tal separação nos é sugerida por um espaço em branco que os afasta ao mesmo tempo em que os convida a se encontrarem, um “ato de citação que desagrega o texto e o destaca do contexto” (COMPAGNON, 2007, p.13).

Fazendo jus à ideia de Compagnon para quem “a citação é contato, fricção, corpo a corpo” (COMPAGNON, 2007, p.36), Paula faz questão de acolher estes fragmentos do avô sem, contudo, conseguir assegurar-lhes autonomia. A impressão que temos é que todas as falas do avô se apresentam como parênteses no grande discurso de Paula sobre ele e sobre si mesma. Parênteses que apontam mais para a hospitalidade que a neta deseja oferecer para a escrita de Paddon do que para o diálogo real entre suas ideias e seu projeto pessoal de escrita. De Paddon pouco ou quase nada sabemos através da leitura de seus fragmentos e os doze trechos retrabalhados por Paula e incluídos na sua narrativa. Curiosamente, ele é definido por sua neta através do número doze: “Toi, tu étais douze hommes différents dont aucun n’était celui que tu aspirais à être” (HUSTON, 1993, p.214). Aqui, Paddon se faz lembrar paradoxalmente pela sua capacidade de ter muitas facetas e pela impossibilidade de assumir a posição e a faceta que deseja.

Outros dois aspectos do comportamento de Paula, leitora de Paddon, merecem nossa atenção: o primeiro nos remete à metáfora do “homem da tesoura” e o segundo



nos leva a pensar na prática de reciclagem. A fábula “o homem da tesoura” nos apresenta a curiosa relação de um guarda-florestal com os livros de sua biblioteca. O guarda confessa que muitas pessoas ficam surpresas ao folhear seus livros, pois muitos deles possuem apenas duas ou três páginas. O guarda explica facilmente o estranho fenômeno: “Eu leio com a tesoura nas mãos, desculpe-me, e eu corto tudo o que me desagrada” (COMPAGNON, 2007, p.31). Corta as partes menos importantes como quem sublinha ou recopia passagens pertinentes, ou seja, se dedica ao que é essencial na leitura: o seu recorte e o seu olhar para o texto. Ao invés de se munir de lápis ou canetas, prefere as tesouras e faz uma leitura definitiva em busca do que considera essencial. Assim, em sua biblioteca, não vivem obras integrais, mas trechos que representam sua leitura e seu modo de se inscrever no texto lido. Fica um pouco de si, de suas escolhas e de sua vontade de imprimir sua subjetividade no seu ato de leitura. De alguma maneira, ele transforma a integralidade da obra lida em uma obra sua e somente sua, retalhos da colcha que pretende fazer para si.

Imediatamente percebemos em Paula nossa “mulher da tesoura” e reconhecemos em sua prática a ousadia e a determinação de quem lê o avô com afiadas tesouras nas mãos, tesouras dispostas a cortar sem hesitação e sem pensar em um passo para trás. Tesouras dispostas que selecionam o que merece sobreviver em meio ao emaranhado de textos. Uma tesoura, ao mesmo tempo, redentora e punitiva, separando o que merece ser colocado à luz e o que deve ser trancado e esquecido no quarto de despejo.

Se, por um lado, Paula lê com a tesoura nas mãos, por outro lado, ela pratica veementemente a reciclagem: ação de reaproveitamento, da transformação, da reconfiguração e do “deslocamento” (COMPAGNON, 2007, p.33). “Citare, em latim, é pôr em movimento, fazer passar do repouso à ação” (COMPAGNON, 2007, p.59-60), o que reitera o deslocamento inerente à prática de conceder hospitalidade em um texto.

Deslocamentos temporais, de gêneros e de discursividade que “manipulam objetos “mortos” e os organizam em um todo” (DIONNE, 1996, p.10). Mudanças que inserem o trecho citado em um novo ciclo, novos caminhos, novas perspectivas.

Afinal, “a citação é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me apropriou dela” (COMPAGNON, 2007, p.37) e, como defende Compagnon, “colar novamente não recupera jamais a autenticidade” (COMPAGNON, 2007, p.10). É relevante pensarmos, contudo, que a citação realiza uma “sobrevivência” (COMPAGNON, 2007, p.12) do ato de recortar e colar, sobrevivência de pensamentos, novo corpo para algo que merece ser revisitado e acolhido em novo espaço. Mesmo que as ideias de Paddon talvez não sejam plenamente aproveitadas e reinventadas, permanecem dentro da narrativa da neta a expectativa de sua presença, de sua voz, de um espaço só seu: um espaço de sobrevivência, pois “a citação põe em circulação um objeto, e esse objeto tem valor” (COMPAGNON, 2007, p.15).

Compagnon nos remete à promessa de Paula na infância ao lembrar que: “a citação é a forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança” (COMPAGNON, 2007, p.29). Logo, ao incluir Paddon em seu texto, Paula joga com papel e tesoura para se reaproximar e reviver os jogos das férias de julho com seu avô. Acolhe o avô, pois “tenta reproduzir na escrita uma paixão de leitura” (COMPAGNON, 2007, p.29), uma paixão dupla: pelo avô e por histórias. Uma paixão que confunde o avô e as histórias e que pode ser lida como uma forma de a neta agradecer ao avô pela proteção que este sempre lhe deu: um jogo de proteção mútuo.

Através deste jogo de proteção e de crescimento reconhecemos em *Cantique des plaines* marcas do romance de formação. Conhecemos um novo Paddon, que se forma pelo viés narrativo de Paula e conhecemos, igualmente, a transformação daquela menininha - que faz uma promessa aos nove anos – em uma escritora que mora sozinha

em Montreal e que divide com seus leitores a angústia solitária do processo de escrita. Não sabemos se a jornalista Paula se considera escritora e se tem outros projetos de escrita. Sabemos, contudo, que o processo de escrita do livro foi um longo processo de autoconhecimento e de amadurecimento para fazer o luto da morte do avô.

Em um dos poucos momentos em que Paula nos confessa suas técnicas de escrita, ela revela ter sido a morte da mãe de Paddon um dos episódios mais difíceis de serem constituídos. “Je ne sais vraiment pas quoi dire à ce sujet, Paddon” (HUSTON, 1993, p.221) e, em seguida, fala de si, de sua descoberta como ficcionista e de seus procedimentos para ter ideias e continuar seu fluxo narrativo:

Je me lève je vais à la cuisine fixer longuement les balcons et les cordes à linge des maisons voisines dont le kaléidoscope familial mais toujours différent m’aide parfois à remettre mes idées en place mais je ne trouve toujours pas d’hypothèse convaincante. (...) Pourquoi m’est-il plus difficile d’imaginer la mort de ta mère que n’importe quel autre événement dans ton existence? (HUSTON, 1993, p.221)

Neste processo de formação, Paula parece quitar suas dívidas do passado para conquistar a autonomia de que precisa para continuar sua trajetória. Precisou se tornar escritora, mesmo que de um único livro, para compreender e superar as ausências familiares e para dar um adeus definitivo à província de Alberta, adeus dado de um apartamento em Montreal, lugar escolhido para iniciar seus passos e escrever sua própria história com a leveza de quem passou a limpo a vida de quatro gerações – e, sobretudo, a sua.

## 4 . Diálogos entre Literatura e História

### 4.1 – Contornos autobiográficos do romance: diálogos e silêncio entre o ficar e o partir

“Ao nos impregnarmos cada vez mais da cultura do país que nos acolhe, mais nós poderemos nos impregnar da nossa cultura”<sup>7</sup>

Amin Maalouf

A última parte da leitura da “reinvenção da memória na obra *Cantique des plaines*” contempla a leitura desta obra de Nancy Huston como reescrita da história do oeste canadense. Neste momento, os contornos autobiográficos do romance ficam patentes ao se observar que ele representa a retomada da escrita de Nancy Huston em língua inglesa e que privilegia a origem e seus desdobramentos identitários como temática a ser desenvolvida.

Encontramos pistas sobre a gênese deste romance na correspondência entre Nancy e Leïla Sebbar entre os anos de mil novecentos e oitenta e três e mil novecentos e oitenta e cinco, publicada no ano seguinte com o título *Lettres parisiennes – histoires d’exil*. Não podemos deixar de nos surpreender com este encontro epistolar por meio de trinta cartas entre escritoras migrantes – uma canadense e outra argelina – que se corresponderam durante três anos apesar de viverem na mesma cidade. A escrita de Paris para Paris demonstra o desejo de se tratar de determinados temas tão somente pela escrita. Como se protegidas pelas folhas de papel – manuscritas ou datilografadas – as escritoras desfrutassem do acolhimento necessário para refletir profundamente sobre a

---

<sup>7</sup> MAALOUF, 1998, p.58.

errância que experimentaram. Escrever como forma de conviver com questões identitárias conflitantes e silenciadas. Escrever, talvez, como forma de jogar com as palavras e transformar os conflitos em ficção para melhor compreendê-los ou aceitá-los. Escrever para examinar a vida como sugere Ricoeur ou para ter coragem de, sob a proteção da profissão, narrar os deslocamentos vividos e as renúncias que tiveram de ser feitas. É durante o relato desse conjunto de lembranças e confissões compartilhadas com os leitores que localizamos questões identitárias que deram origem à escrita de *Cantique des plaines*.

Nessas cartas, Nancy analisa o papel da língua francesa em sua vida e percebe que, se no passado, seu diário era escrito em inglês, sendo as poucas palavras em francês escritas em itálico, na década de oitenta já se observa o caminho inverso: o francês ganhara todos os espaços e o inglês merecia a escrita em itálico. A escritora observa esta mudança e acredita que a supremacia do francês se deu pela necessidade de se exilar da língua materna, de criar para si um território privado e propício para a escrita. Para ela, a língua inglesa estava ligada aos automatismos, aos “tics” universitários, aos exames e à difícil relação familiar com a mãe depois de sua partida.

Escrever em francês era um *duplo* distanciamento: primeiro, escrever, em seguida em francês (ou talvez o inverso: primeiro, em francês, depois escrever. Em outros termos, eu tinha a necessidade de tornar meus pensamentos *duas* vezes estranhos, para estar certa de não cair no imediatismo, na experiência bruta sobre a qual eu não tinha nenhum domínio (HUSTON, 1989a, p.212).

Sem deixar de reconhecer a liberdade assegurada pela língua francesa, Nancy percebe ao longo das trinta cartas trocadas com Leila que não deveria renunciar à sua língua materna, uma vez que negar o inglês era negar sua infância e sua adolescência, enfim, a plenitude da herança do seu passado. Ao falar da emoção ao ver sua filha Léa cantar em inglês, Nancy reaprende a se emocionar com a língua que havia silenciado e decide restabelecer os vínculos cortados após sua partida do Canadá. Não parece

coincidência, desta maneira, o título atribuído ao romance. A importância da música e do repertório musical que ajuda a unir os personagens Paddon e Paula se sobrepõe ao reconhecimento feito por Nancy Huston da importância afetiva e histórica da música como elo com as pessoas e com o espaço ao longo do tempo. Tanto em inglês, intitulado de *Plainson*, quanto em francês, o romance contempla a musicalidade tão importante na vida da escritora, que, aliás, se dedica à música e toca piano e cravo.

Nancy afirma no artigo “Les prairies à Paris” que foi ao escutar uma música country em uma rádio que se lembrou da província de Alberta. Ao mudar a estação do rádio, ouviu, por acaso, músicas como *Alberta Sunrise*, *Rocky mountain music* e *Alberta’s child*. Imediatamente começou a estalar os dedos e a cantarolar as músicas, sob os olhares surpresos do marido para quem ela detestava qualquer expressão artística ligada aos rodeios. Surpreendida pelas observações do marido, percebe que “já que estava vermelha e que meu coração se confessava vencido, estava claro que meu amor tinha uma ligação com este lugar» (HUSTON, 1995, p.228). Naquele dia ela se lançou o desafio «transformar este lugar em matéria bruta de minha escrita” (HUSTON, 1995, p.228), iniciando o projeto para a escrita de *Cantique des plaines*.

A música aparece, igualmente, em vários romances da escritora. Desde *Les Variations Goldberg*, de mil novecentos e oitenta e um, na qual a pianista Liliane convida trinta pessoas para assistirem a uma apresentação em sua casa, passando por *Virevolte*, de noventa e quatro, no qual a dançarina Lin abandona as filhas e o marido pela paixão pela música e pela dança e por *Instruments des ténèbres*, de noventa e seis, onde a narradora escreve uma sonata da ressurreição. Em seguida, *L’empreinte de l’ange*, de noventa e oito, retrata um flautista que descobre as traições de sua esposa e passa a ter dúvidas sobre sua paternidade. *Prodige: polyphonie*, de noventa e nove, nos mostra como a maternidade antecipada transforma a vida da professora de piano Lara. O

romance *Dolce agonia* de dois mil e um retoma os personagens de *Virevolte* e mostra como a ausência da mãe que preferiu a dança às filhas condicionou a vida destas. Finalmente, em *Lignes de Faille*, de dois mil e seis, Nancy dá vida à cantora Erra que descobre na música uma maneira de entender e sobreviver às desventuras que a Segunda Guerra Mundial lhe propiciou.

Se os romances não cessam de retratar artistas que vivem da música, suas epígrafes também revelam a importância deste tema recorrente na obra de Huston. Uma das epígrafes mais assertivas pode ser encontrada no romance *Prodige*, que evoca a ideia de Nietzsche para quem “sem a música, a vida seria um erro.” Em *Cantique des plaines*, os Beatles são lembrados através da epígrafe em inglês “no one you can save that can’t be saved”. Na versão inglesa do mesmo romance, a epígrafe com a citação dos músicos ingleses não foi aceita por problemas jurídicos e foi substituída pela de Flannery O’Connor: “Then you ain’t saved?”

Assim, ao se permitir o reencontro musical com a língua inglesa, reencontro ligado ao desejo de ouvir a filha cantar em inglês apesar da rotina em Paris, Nancy Huston reconhece o prazer evocado pela herança compartilhada e parece querer reatar os laços rompidos abruptamente ainda na adolescência. Neste sentido, a escrita epistolar foi decisiva para a tomada de consciência que aproximou mãe e filha, unidas pelo desejo da mãe escritora de recuperar e de dividir com Léa seu passado nas planícies do território de Alberta. Seguindo, então, um caminho natural, os contornos epistolares da escrita de Paula podem ser lidos como continuidade da escrita epistolar na qual a escritora Nancy Huston se aproxima de suas verdades silenciadas. Tal como sua personagem Paula, é no processo de escrita que ela decide reviver o passado, lembrá-lo e compartilhá-lo, passado ligado incontornavelmente à língua e ao território que deixou aos vinte anos para estudar em Paris.

Parece curiosa a relação estabelecida pela escritora entre a maternidade e o inglês. Enquanto filha, Nancy decidiu deixar seu país e sua língua depois que sua mãe abandonou os filhos e o marido para viver outro relacionamento. O abandono sofrido pela filha, que na época tinha apenas seis anos, a marcou tão profundamente que foi dividido com vários personagens romanescos. Suas personagens femininas muitas vezes não sabem como conciliar a vida profissional e afetiva com os filhos e decidem, sem grande sofrimento, romper os laços familiares. A família desestruturada pela ausência da mãe ou por sua negligência marca essencialmente os romances de Nancy. Marcas de inegável desdobramento autobiográfico, a filha que viveu a despedida e a falta da mãe não consegue criar ficcionalmente famílias com vínculos sólidos e inseparáveis.

Como já foi dito, ao ter a adolescência marcada pela ausência da mãe e pela dificuldade de compreender suas escolhas e sua renúncia aos filhos, Nancy Huston decide estudar na França e deixar para trás as feridas ainda abertas. Se a mãe pode deixar seu lar, a filha seria ainda mais corajosa, abdicando de seu país e, também de sua língua. O processo parecia claro: partir para engendrar para si uma nova identidade e negar o passado a partir da construção de uma outra maneira de estar no mundo. Partir para esquecer e para encerrar no quarto escuro, ou no quarto de despejo, as lembranças que mereciam ser para sempre esquecidas.

Sobre a fuga e o recomeço, Nancy afirma no artigo “Je ne suis pas fière”, de mil novecentos e noventa, que

ao me expatriar eu tive, talvez, a impressão de fazer algo original. Mas, vinte e dois anos depois, eu percebo que este era um gesto eminentemente canadense: atravessar o Atlântico, tudo abandonar, virar a página, aprender uma nova língua, refazer sua vida, inventar para si uma existência a partir do zero – foi exatamente isto que meus ancestrais fizeram! (HUSTON, 1995, p.211)

Aqui, Nancy reconhece que ao tentar forjar para si uma trajetória diferente, acabou fazendo o mesmo percurso (mas, claro, no sentido inverso) dos irlandeses,



ingleses, escoceses e alemães que constituíram seus ancestrais. Só por curiosidade, o nome Huston é originário de irlandeses que imigraram para o oeste do Canadá em busca do enriquecimento prometido pelo ouro. Com o mesmo trajeto e o mesmo sonho, veio o irlandês John Sterling, pai de Paddon. Sua mãe, Mildred, veio da Inglaterra.

Se o inglês estava ligado à presença da mãe e da família, parece compreensível o rompimento com esta família e com esta a língua para negar seu passado. Formaria uma família com bases sólidas marcadas pela união e pelo desejo de se estar sempre junto. Se, enquanto filha, Nancy rejeita a língua inglesa para se esquecer da mãe, é quando se torna mãe que ela descobre a importância de reatar duas pontas de sua vida: seu presente em Paris e seu passado em Calgary.

Como ela confessa em uma entrevista,

eu tinha acabado há pouco *Les Lettres parisiennes* com Leïla Sebbar, e isto tinha me lançado em uma certa desordem porque tinha me feito tomar consciência do meu exílio e isto não era fácil. Eu tinha cortado minhas raízes da infância, da língua da minha infância. Pouco a pouco eu me disse que era necessário recuperar isto, que eu não seria uma escritora “séria” se eu me privasse de todas as emoções ligadas à língua inglesa e, então, um pouco voluntariamente, eu comecei a ler sobre a história da Alberta (HUSTON, <http://www.iniciales.org/chap004/rubr009/doss07.html>).

Ainda sobre as pazes celebradas com o passado, a escritora confia em um artigo escrito por Christine Klein-Lataud que

com este livro [*Plainsong*], minhas origens começaram a me interessar. Eu sempre tinha dito que vinha de um país desinteressante, com uma história inexistente, uma cultura nota zero. E pouco a pouco eu percebi que poderia haver paixão, magia e matéria literária nas minhas origens. E isto me veio em inglês. Eu escutava a música em inglês. Cânticos, canções de cowboy e de trabalhadores das ferrovias. Era necessário que isto fosse em inglês (HUSTON, <http://id.erudit.org/iderudit/037245ar>).

Em outro artigo, «*Déracinement du savoir – un parcours en six étapes*», de dois mil e um, Nancy fala que descobriu durante a correspondência com Leïla Sebbar uma doença neurológica oriunda, segundo ela, de sua tomada de consciência do exílio e das

perdas que ele acarretava: “um romancista sem infância não pode fazer nada que seja válido. Você se perde no caminho. Mas o retorno é difícil de ser retomado» (HUSTON, 2004, p.23). Na tentativa de reaproximar seu presente ao seu passado, ou seja, de resgatar sua infância e sua vida em Calgary, Nancy retoma a escrita em língua inglesa. A primeira tentativa deste retorno é o romance *Trois fois septembre*, de oitenta e nove, que, escrito em inglês, foi recusado pelo editor. Indo contra os desejos da escritora, ao adiar sua descoberta ficcional em inglês, somente a versão em francês foi aceita.

Movida pela frustração, Nancy constata que a reconciliação com a língua inglesa não poderia deixar de aparecer associada à sua infância e às suas lembranças no oeste do Canadá. Logo, ao reatar laços afetivos importantes e permanentes com o passado, Nancy decide, diante do fracasso da primeira tentativa de *Trois fois septembre*, dedicar um romance a esta etapa adormecida de sua trajetória. *Cantique des plaines* surge, assim, pelo desejo de regressar ficcionalmente à origem, revisitá-la através da história de quatro gerações, escrevê-la nos seus detalhes a partir da chegada dos pioneiros e da vida de seus descendentes. A paisagem das planícies albertanas, neste contexto, é muito privilegiada. Além de aparecer na capa da versão em inglês do romance, a paisagem e sua grande extensão figuram no enorme tamanho dos parágrafos escritos por Nancy, parágrafos longos e com pouca pontuação, procedimento formal incomum em suas obras. Segundo a escritora, “a sintaxe dos dois textos [ a versão inglesa e a francesa] é análoga, caracterizada por longas frases com meandros, se conduzindo quase ao infinito, como as Planícies que eles evocam, como a história dos povos e dos indivíduos” (HUSTON, [http:// id.erudit.org/ iderudit / 037245 ar](http://id.erudit.org/iderudit/037245_ar)).

Desta maneira, as planícies evocadas desde o título do livro permanecem como vínculo afetivo importante com o passado. No relato da morte de Paddon, descrita na primeira página do romance, Paula o compara e o confunde à paisagem:

Je vois une route qui traverse la plaine en une courbe infinie et le soleil qui l'écrase, qui t'écrase toi contre l'asphalte, la pierre pulvérisée et le goudron –oui désormais tu fais partie de cette route, Paddon, ce long ruban gris suggérant qu'il serait peut-être possible d'aller quelque part - , tu es aplati enfin sur cette plaine, une cicatrice à peine perceptible à sa surface (HUSTON, 1993, p.9).

A relação de Paddon com a Alberta se mostra tão íntima que uma das primeiras brincadeiras entre avô e neta se passa diante de um mapa desta região. Na época, a menina de apenas oito anos acompanhava o avô em sua leitura das diferentes vozes que compõem seu território.

Ao contrário da neta, que morava em Montreal, Paddon nunca deixou sua província natal e parecia intimamente ligado a esta região. Paula diz que para o avô a Alberta “c'était le pays du Grand Ciel” e acrescenta que “tu n'as jamais pris la route, Paddon. Pas une seule fois tu n'as quitté l'enceinte de ta province. Et maintenant tes propres os reposent dans la terre d'Alberta » (HUSTON, 1993, p.19,20), repousam como uma cicatriz no território: traços de sua presença.

A escritora Monique LaRue acredita que há duas formas de se estar no mundo e que, no espaço do Quebec, estas formas podem ser representadas pelas figuras míticas do Geômetra e do Navegante. Enquanto o Geômetra é aquele ser fixado à sua terra, não reconhecendo a necessidade de partir, o Navegante é aquele que se filia ao nomadismo em busca da possibilidade de romper amarras e reinventar seu lugar no mundo. Segundo LaRue:

Non se trata (...) de abafar a voz do geômetra nem de exigir que os navegantes se fixem em nossos cadastros. O navegante rompe as amarras, larga seu passado, mas transporta com ele sua memória. O navegante não pode dispensar, para navegar o trabalho do geômetra. E um mundo com navegantes apenas seria vazio de marcas (LARUE, 1996, p.26).

O escritor antilhano Emile Ollivier se aproxima de modo expressivo da leitura de LaRue ao considerar que há no mundo duas raças de homem. A primeira se constitui dos homens que se enraízam, que tecem um destino mineral assim como a

pedra, enquanto a outra engloba os que se veem como pólen, atravessando grandes espaços levados pelo vento (OLLIVIER, 1994, p.87). Ollivier defende sua ideia calcado na relação entre exilados que oscilam entre a afinidade com o território onde vivem e o desejo de conhecer a terra natal.

Paddon, filho orgulhoso de sua terra natal, exemplifica, naturalmente, o geômetra vislumbrado por LaRue e os homens que se enraízam como imagina Ollivier. No romance, Paula reconhece esta aptidão de Paddon para a criação de raízes junto ao território, ao defini-lo como: “Paddon le cartographe, l’arpenteur” (HUSTON, 1993, p.83). Durante a infância, Paddon corria nas planícies albertanas e parecia se confundir ou se perder na extensão do território, extensão que nos é demonstrada em longos parágrafos com pouca pontuação que parecem tirar o fôlego tanto do pequeno Paddon quanto de nós leitores que estamos conhecendo e revivendo sua vida. De alguma forma, a sensação de desconforto e de excesso de tais páginas escritas por Nancy - quase sem qualquer espaço em branco - nos leva a tentar reproduzir a profusão de ideias do menino diante de um grande território a descobrir e a aproveitar.

Tu traversais teuf-teuf la plaine infinie dont les hauts blés filaient à gauche à droite- je crois que j’peux, je crois que j’peux, je crois que j’peux- sauf qu’il n’y avait pas la moindre colline à conquérir par ici, rien que droit devant soi, trois mille kilomètres en ligne droite jusqu’à Toronto, les coudes cognant et cognant et cognant l’air derrière toi, tu courais Paddon sans jamais te fatiguer (HUSTON, 1993, p. 149).

Para escrever este romance histórico, contudo, Nancy precisaria enumerar fatos e lugares que mereceriam atenção em sua obra. Nesta etapa do processo pouco adiantou perguntar à família o que significa ser canadense, pois as respostas pareciam apontar para o que ela acredita ser a artificialidade e a impossibilidade de se sentir orgulho deste lugar. Convencida de que saber o que é ser canadense era uma “questão urgente” (HUSTON, 1995, p.238), Nancy enumera perguntas que ficaram sem respostas, perguntas irônicas que revelam o tamanho da lacuna identitária que a afasta do Canadá:

É possível se identificar (e, sobretudo, se identificar positivamente) ao que é enfadonho? Ao que nos associamos quando dizemos com orgulho: “eu sou canadense”? Ao salmão defumado? Ao xarope de bordo? Às paisagens grandiosas? A uma certa ideia de democracia? (HUSTON, 1995, p.238)

Das célebres festas de cow-boy, Nancy afirma que

todas estas culturas, uma vez misturadas e cozidas no vazio canadense (onde, diabos, está o mosaico do oeste?) se reduziram a yahoo! Por mais que eu possa julgá-lo, esta palavra é a única contribuição distintiva da minha cidade para a história da humanidade (HUSTON, 1995, p.255).

De uma conferência em mil novecentos e noventa e dois nasce o texto “Les prairies à Paris”, definido como gênese de *Plainsong*, no qual Nancy fala do desafio de transformar a Alberta em território bruto de sua escrita. Com o escritor Denis Hirson aprende a olhar além do que considerada enfadonho: “Olhe atrás do tédio, olhe para além do tédio. Ele dissimula certamente um tesouro.” Nancy complementa a ideia ao confessar que “certamente ele tinha razão. O estado de sonolência era meu sistema de defesa” (HUSTON, 1995, p.229).

Ao escrever um livro sobre a história da província de Alberta, a historiadora Aritha van Herk faz menção à Nancy Huston ainda no início de seu projeto de escrita. Fazendo uma clara alusão à insistência de Nancy em divulgar que não encontra nada além do tédio na sua província natal, Van Herk fala de uma palestra que tinha assistido no âmbito da Associação Americana de Estudos Canadenses. Em uma palestra sobre Nancy, ela revela suas expectativas:

Eu espero que o comunicador ofereça algum tipo de comparação entre Calgary e Paris. Mas estou errada. Ele [o palestrante] declara que essa é a primeira vez que vem a Calgary, que não sabe quase nada de Alberta, e ainda por cima ele está horrorizado com o que viu a alguns passos do seu hotel. Não está muito claro o que viu exatamente nas ruas do centro da cidade, mas foi o suficiente para ele concluir que não há razão para levar mais em conta o lugar. Para ele está claro que Nancy Huston deixou Calgary porque ela não seria capaz de escrever livros numa terra que ele chama de ‘mono-cultural com menos de cem anos de idade’” (VAN HERK, 2001, p.15).

De fato, ao evocar Nancy, “que, apesar de ser agora uma escritora parisiense, nasceu em Calgary e ainda costuma ser apontada como uma escritora canadense” (VAN

HERK, 2001, p.15), Van Herk parece deixar evidente seu projeto de escrever a história de Alberta para contestar aqueles que insistem em ressaltar a jovialidade da região como fator determinante de sua pouca importância histórica. Não por acaso, o episódio da palestra sobre Nancy Huston é o pano de fundo para falar do desconhecimento dos outros e da revelância desta publicação histórica, que conta com mais de quatrocentas laudas para retrair uma trajetória definida por muitos como curta e sem profundidade.

Ao retomarmos o projeto de *Cantique des plaines*, o investimento físico parece latente quando a escritora fala de sua reação alérgica ao mundo country:

Eu percebi que não sentia somente tédio por tudo o que lembrava minha cultura de origem, eu sentia, mais do que isto, uma alergia. Se meu personagem Paddon tossia e cospia, é porque eu não suporto nem estar perto dos cavalos, da palha e do gado (Huston, 1995, p.229).

Ao levar adiante seu projeto, Nancy reconhece o valor terapêutico da escrita como forma de superar as alergias para criar uma obra sobre o oeste canadense. Não uma narrativa que contemplasse os estereótipos que ela insistia em negar, porém, uma que permitisse que a História fosse reescrita. Ao invés do mundo dos *cowboys*, a escritora falaria do massacre da tribo Blackfoot e da maneira cruel como foram dizimados ou encerrados em reservas.

Durante as pesquisas para a escrita do livro, Nancy pensa na possibilidade de voltar a Calgary e de assistir, após vinte anos, ao *Le Calgary Stampede* para refrescar a memória. De imediato, se apavora com este retorno e parece aliviada ao se convencer da não-necessidade desta viagem. Lembra-se de Mallarmé e da lição de que “a literatura se faz na ausência e que, normalmente, a sensação destrói as palavras » (HUSTON, 1995, p.230) e se determina a não viajar e a recriar o Oeste canadense estando em Paris. Por fim, confessa que “não se trata de reviver estas coisas com o corpo, mas de vivê-las, pela primeira vez, com o espírito” (HUSTON, 1995, p.231). Mais uma vez, a clara alusão à proteção das folhas de papel e à possibilidade de nelas registrar tudo a sua

maneira. Protegida por sua narrativa, a escritora daria seu primeiro passo e retornaria ficcionalmente a sua terra natal um ano antes de fazê-lo com sua família. A escrita do romance como ato de se estender as mãos e de se permitir olhar para trás; como deslocamento simbólico; e, finalmente, como ensaio, encenação.

“Fascinada pelas pessoas que amam seus países” (HUSTON, 1995, p.221), Nancy procura entender a grande distância que se impôs entre si mesma e o Canadá e transforma sua escrita em um “desafio do país natal” (HUSTON, 1995, p.236), desafio que uniria os lados enfadonho e alérgico que sempre a acompanharam e os transformaria pelo viés ficcional. Convencida de que “o Oeste do Canadá é um país sem identidade cultural” (HUSTON, 1995, p.211), ela resolve preencher esta deficiência, esta ausência de identidade, como define, com a presença da história do Haiti. Para isto, transforma a personagem Elizabeth, irmã de Paddon, em uma enfermeira católica que morou seis anos naquele país e participou plenamente das lutas e do fazer identitário de lá. Como analisaremos mais detalhadamente no último capítulo desta dissertação, aquele que se refere à reescrita do Oeste canadense, Elizabeth representa a relação afetiva, orgulhosa e nostálgica com um país e com a construção de sua história.

Pamela Sing, escritora e professora de literatura franco-canadense na Universidade de Alberta, estuda as estratégias de espacialização e os efeitos de identificação ou de distanciamento em *Cantique des plaines*. Destacamos, em seu artigo homônimo, duas passagens que nos pareceram pertinentes neste momento. A primeira diz respeito à relação de *alter ego* entre Paddon e Nancy Huston e a outra trata de certo desconcerto entre Paula e Paddon no que tange à compreensão e à valorização do território. Para Pamela, Paddon se confunde com o território pelo seu espírito extremamente apegado ao seu lugar de nascimento e pela idade avançada que metonimiza, de certa maneira, a província de Alberta. Paddon é “a pessoa que Nancy

Huston imagina que se tornaria se ela vivesse no Canadá” (SING, 2004, p.66), pessoa alérgica aos rodeios e dilacerada entre a vida acadêmica como professora e o desejo de forjar um novo país e uma nova identidade para si.

A segunda passagem mostra como a narrativa de Paula procura exaltar as belezas vistas por Paddon sem, contudo, conseguir entendê-las e admirá-las. A distância criada foi a maneira encontrada por Nancy Huston de falar do Canadá mantendo as restrições que ela mesma possui: restrições que precisam contestar a ingenuidade apaixonada de Paddon, único capaz de encontrar somente perfeições a serem exaltadas na Alberta. Pamela exemplifica o enterro de Paddon mostrando que “o « eu » leva em conta o amor do « tu » pelas coisas albertanas, como o frio impossível e a nudez vazia das planícies, mas é incapaz de compreender este amor” (SING, 2004, p.66). Em *Cantique des plaines*, Paula confessa que “il faut bien dire quelque chose alors qu’il n’y a pas grand chose à dire » (HUSTON, 1993, p.12).

Outro momento do questionamento da relação de Paddon com o território, pode ser identificado na passagem em que Paula insiste em dizer que vê o avô correndo em direção oposta à cidade de Anton – no sudoeste de Calgary, onde ele morava. “Malgré tous mes efforts je n’arrive pas à imaginer les rails s’étendant devant toi en direction d’Anton” (HUSTON, 1993, p.149). Como se a neta dissesse que ele deveria ter partido, ter conhecido novos lugares e mudado sua rotina. Como se o erro do avô tivesse sido a crença sem limites naquela região e no tipo de vida que ela lhe prometia. Não parece à toa a mudança de Paula, muito antes da morte do avô, para Montreal, deixando para trás a herança que nunca a fascinara.

Se a correspondência publicada como *Lettres parisiennes* e o artigo “Les prairies à Paris” apontam para o percurso da escrita de *Cantique des plaines* e para o retorno ficcional à origem, outro texto, chamado, “Pour un patriotisme de l’ambiguïté”



demonstra os desdobramentos do romance, cuja culminância foi o retorno real de Nancy e sua família francesa para o oeste canadense depois de vinte e cinco anos e somente alguns meses após a publicação de *Cantique des plaines*.

Em março de mil novecentos e noventa e quatro Nancy Huston relata em uma conferência na Universidade de Montreal sua viagem em julho do ano anterior à província de Alberta. Esta conferência foi publicada em mil novecentos e noventa e cinco pela editora universitária e está presente na coletânea de ensaios *Désirs et réalités*. Com o subtítulo de “Notes autour d’un voyage aux sources”, o artigo privilegia o reencontro de Nancy com sua terra natal e a apresentação desta última aos dois filhos e ao marido da escritora. Sobre este retorno, Pamela Sing, diz que “voltar para a Alberta não é um retorno ao doce lar, porém uma prova a mais. (...) Empreitada delicada que consiste em uma tomada de consciência de sua dupla particularidade de criança e de traumatizada” (SING, 2004, p.65).

O texto de Nancy Huston se apresenta como um diário de viagem escrito diariamente entre os dias quatro e dezenove de julho, com exceção dos dias onze e quatorze de julho onde nenhum passeio ou impressão são mencionados. As impressões de Nancy começam ainda no avião onde vídeos turísticos procuram apresentar pontos incontornáveis - e, para Nancy, profundamente questionáveis, da cultura de Calgary. Nos seus escritos, várias considerações sobre a arquitetura, a alimentação, a iconografia e a linguagem demonstram a decepção da escritora ao encontrar uma metrópole com marcas identitárias apagadas em prol da modernização, uma metrópole que “apagou seu passado – já demasiadamente magro – e vive na superfície de seu presente” (HUSTON, 1995, p.249). Um país sem passado, tal como a cidade de Leônia vislumbrada por Ítalo Calvino, cidade que se reconstrói dia após dia sem perceber a facilidade e o descomprometimento com que lança ao lixo suas especificidades e sua história.

Ainda sobre a voracidade da cidade em apagar os vestígios do passado, Nancy comenta, com lágrimas aos olhos e muita decepção, o fato do jardim de uma das casas onde morou não mais existir. Segundo ela, “não havia mais nem um pequeno traço do jardim, onde, com meu irmão, nós fazíamos confusas corridas com as tartarugas » (HUSTON, 1995, p. 254). A sensação que temos é que o desaparecimento do jardim e das construções que remetiam ao passado acabará por condená-los ao esquecimento. Do passado, ficaram as lembranças das brincadeiras, das árvores e da paisagem que se foi. E, uma vez eliminadas as paisagens, e até mesmo suas ruínas, parece que nada mais consegue religar o presente ao passado. A frustração da expectativa e o desconcerto com as inúmeras novidades que se apresentam condenam a um distanciamento crescente entre o território e a pessoa que regressou. Permanecem a constatação do vazio, da impossibilidade de comunicação e a sensação de impotência de quem teve negado o direito de rever e reviver momentos que se mantiveram vivos na memória.

Em *Cantique des plaines*, a personagem Elizabeth vivencia a mesma desilusão de Nancy Huston ao retornar ao Canadá e à cidade de Calgary depois de seis anos vivendo no Haiti. Mesmo voltando para seu país uma vez ao ano, durante as férias, Elizabeth é tomada pela desilusão de não reconhecer sua cidade em meio a tantas mudanças:

la ville de Calgary lui paraissait méconnaissable: elle s'enrichissait sans cesse de nouveaux gratte-ciél et derricks et maisons et écoles et églises, proliférant dans tous les sens y compris vers le haut et vers le bas, se vantant d'être d'ores et déjà la ville la plus grande de tout le pays, en superficie bien sûr (HUSTON, 1993, p.277).

É interessante observarmos o caráter irônico desta descrição da cidade que não para de crescer. Se por um lado ela consegue crescer para cima e para baixo, por outro lado, o excesso de adições cria um efeito de acumulação capaz de dar ideia da profusão e da superposição de elementos que descaracterizam e enfeiam uma cidade já desordenada.

Imediatamente aparece em nossa lembrança outro exemplo, menos traumático, contudo, da relação das pessoas com a paisagem e da frustração que qualquer transformação não desejada acaba por acarretar. Pedimos licença, então, para um desvio que nos conduz ao livro *Un taxi la nuit*, de Pierre-Léon Lalonde. Escrito por um taxista e publicado inicialmente como um blog, o livro é composto por pequenas narrativas e por fotos que Pierre-Léon coleciona em seus trajetos noturnos pela cidade de Montreal. A pequena narrativa a qual fizemos menção se chama “Je réclame”, na qual o taxista protesta pelo desligamento das luzes de néon de uma propaganda que, por muitos anos, se tornou farol e marco da noite de Montreal. Depois de questionar as razões para tal apagamento e de vislumbrar um abaixo-assinado para sanar o problema, o taxista esbraveja: “Pour moi, cette publicité d’un autre âge était comme un phare éclairant la ville. Elle me manque et je la réclame” (LALONDE, 2007, p.87). Tal como Nancy Huston diante de um jardim que não existe mais, Lalonde reclama, pois, de alguma maneira, se sentia respeitado e confortável nas suas referências ao ver todos os dias a publicidade acesa. Tudo se passa como se o apagar das luzes e o fechamento do jardim fossem traições feitas às lembranças de quem as via ou as vê em suas rotinas. Se, no caso do taxista, pareceu fácil perceber a mudança e reclamá-la, o caso de Nancy se mostra mais complexo. Primeiro, porque não estava presente e não pode datar a mudança. E, sobretudo, porque ao se exilar acabou por eleger alguns símbolos da cidade que permaneceriam vivos dentro de si mesma. Uma vez eliminados estes laços afetivos, como se reconhecer nesta cidade, como perdoá-la por sua distração ou por sua insensibilidade? Como se sentir de volta ao lar se, apagado o farol, restam abismos e silêncios entre a realidade que a cerca e o que havia, há vinte e cinco anos, guardado em si?

Salman Rushdie, em seu texto *Pátrias imaginárias*, contempla os diálogos e silêncios que se impõem aos escritores exilados no retorno aos seus lugares de origem. Mesmo que haja muitas diferenças entre seu exílio e o de Nancy Huston: ela deixou o Canadá por espontânea vontade e escolheu o francês como língua de trabalho e de vida, enquanto ele se viu obrigado a deixar a Índia e se refugiar na Inglaterra por questões culturais e políticas. Há no texto de Rushdie elementos que marcam a trajetória de Nancy enquanto escritora do deslocamento de países e de línguas. Um ponto incontornável diz respeito ao sentimento dos escritores migrantes ao retornarem ao país natal. Para Rushdie :

Se nós retornamos, nós precisamos saber – o que causa profundas incertezas – que nosso distanciamento físico significa quase inevitavelmente que nós não seremos mais capazes de reconquistar precisamente o que foi perdido; que, em suma, nós criamos ficções, não lugares ou cidades reais, mas pátrias imaginárias, invisíveis (RUSHDIE, 1993, p.20).

Assim, podemos reconhecer que a Alberta de *Cantique des plaines* é uma Alberta imaginária, forjada na ficção e curvada aos desejos caprichosos e inquietos da escritora Nancy Huston. Rushdie confessa ter vivido a mesma frustração de Nancy, a frustração do retorno e da paisagem que não coincide com as expectativas e afirma que:

Olhando pela minha janela uma cidade totalmente diferente da que tinha imaginado no papel, eu estava completamente tocado por este problema até que eu me senti obrigado a afrontá-lo no texto. (...) O que eu escrevia, em realidade, era um romance a partir da memória e sobre a memória e que a minha Índia era exatamente isto: “minha” Índia, uma versão, nada além de uma versão entre centenas de milhões de versões possíveis (RUSHDIE, 1993, p.20,21).

A diferença essencial que encontramos, aqui, entre a escrita de Nancy Huston e a de Salman Rushdie é que Nancy escrevia uma versão possível da Alberta eliminando na narrativa alguns elementos - como os rodeios, a qualidade de alguns líderes, como padre Lacombe – que, na sua opinião, destoavam da região e contribuíam negativamente para a escrita de sua identidade. Deste modo, a versão de Nancy estava, desde o princípio,

condenada a não se aproximar da realidade de Calgary. Não apenas por ser uma escrita baseada em uma memória fragmentada alimentada pela distância e suas possibilidades, mas, sobretudo, por ser um texto no qual pretende reescrever um passado, reinventá-lo, forjar um presente capaz de afastá-lo do que sempre foi. Para Pamela Sing, Nancy Huston, ao escrever *Cantique des plaines*, “tentou o impossível: escrever um retorno para Alberta que fosse ao mesmo tempo um irremediável distanciamento desse espaço” (SING, 2004, p.71).

E, por falar em frustração e desencontros, Nancy acolhe em seu ensaio “Pour un patriotisme de l’ambiguïté” o escritor sueco Göran Tunström, amigo para quem dedicou o romance *Dolce agonia*, publicado logo após seu falecimento. Em seu romance *Le Voleur de Bible*, Tunström dá voz ao narrador Johan, que conta suas decepções ao retornar a Sunne, sua cidade natal. Em uma das passagens citadas, podemos destacar:

Pour moi, Sunne avait perdu son caractère. Une obséquiosité, une servilité dans l’architecture me donnait mal au coeur. Ce fut le cas lorsque la nouvelle pharmacie me dévisagea avec le regard d’un étranger. Elle n’avait pas sa place ici. Elle rompait l’unité de la rue en tant qu’espace. C’était comme si quelqu’un avait fouillé dans les corbeilles à papier des villes et en avait extirpé des esquisses d’idées mises au rancart et les avait achetées pour pas cher (Apud HUSTON, 1995, p.240-241).

Por fim, Johan se sente implicado e cúmplice com tais mudanças e confessa que: «les petites fenêtres en yeux de cochon de la pharmacie me dévisageaient, me disaient que moi aussi j’appartenais à cette manière de penser qui provoquait des monstruosité de ce genre» (Apud HUSTON, 1995, p. 241). Nancy, por sua vez, fala da feiura encontrada na Alberta e se pergunta:

Como pode que no Novo Mundo, e na Alberta, em particular, nós sejamos tão fechados a este aspecto estético da vida, que nós consideremos normal de oferecer às crianças uma cadeia caótica de *fast-food*, de postos de gasolina, de construções infelizes e de centros comerciais? Como fazemos para acreditar que esta feiura não agirá sobre a alma delas? (HUSTON, 1995, p.242).

Um pouco mais adiante, revela ser completamente sem sentido a frase “eu retornei a Calgary” (HUSTON, 1995, p.248). E que esta afirmação não tem sentido por dois motivos: nem o “eu” nem “Calgary” são as mesmas depois de vinte cinco anos de ausência. Nancy ao partir era uma jovem de vinte anos repleta de sonhos e disposta a recomeçar uma vida em outro lugar. Ao voltar, é uma escritora casada, com dois filhos, que procura reconhecer naquele lugar alguns dos vestígios que se mantiveram vivos durante todo este tempo. Uma escritora, principalmente, que ensaiou este retorno ficcionalmente e não consegue, de modo algum, unir a narrativa que escreveu ao que vê diante de si mesma. A cidade de Calgary, por sua vez, se transformou em uma metrópole de grandes arranha-céus comprometida, segundo Nancy, exclusivamente com o progresso.

Ao realizar a viagem ensaiada ficcionalmente em seu romance, Nancy encontrou imensos brancos entre suas lembranças e tudo o que foi encontrado. Estes desencontros revelaram seu desapontamento com a cidade e transformaram seu relato em uma série de enumerações dos defeitos, da feiura e da artificialidade vistos por ela e por seus filhos por toda a parte. Segundo Nancy, seu filho Sasha não hesitava em caracterizar prontamente de nula a cidade de Calgary.

Em suma, a cada dia da viagem a escritora percebe a grande distância entre seus projetos e tudo o que sua província lhe oferece. O aborrecimento e o excesso de decepção chegam a tal clímax que nós leitores ansiamos pelo seu breve retorno ao seu país de adoção como forma de findar a angústia desta difícil volta à origem. Ao acompanharmos a trajetória de Nancy, fica claro que a beleza de seu romance histórico sobre o Oeste canadense foi enriquecido e agraciado pela sua capacidade imaginativa de recriar e de poetizar *flash(s)* de suas lembranças, pois entre a emoção de seu romance e

suas confissões sobre sua real viagem fica a certeza de que a narrativa lhe permitiu retornar de maneira emocionada e saudosa ao seu Canadá natal.

Ficamos com a sensação de que Nancy viajou não para o Canadá que abandonou aos vinte anos, porém, para o Canadá forjado ficcionalmente por ela em seu livro. O Canadá que lhe abriu as portas para o *Prix du Gouverneur Général*, o romance que a tornou conhecida do grande público no Canadá e que a fez reivindicar, diante de um mal-entendido, a importância das duas versões de um mesmo texto.

Não parece sem fundamento, então, a grande expectativa da escritora, envolvida em uma relação de euforia com o país que lhe possibilitou escrever seu mais importante e premiado livro até aquele ano. Entre a expectativa e a realidade encontrada, todavia, se impuseram as decepções que marcaram - e ainda marcam - várias obras de escritores migrantes, para os quais o regresso nunca consegue reviver as lembranças do passado. Neste retorno, a paisagem, que acompanha, naturalmente, o passar do tempo, se mostra como primeiro desconcerto vivenciado. Muitos são os escritores que, seguindo as impressões de suas lembranças, pretendem, incondicionalmente, encontrar a mesma paisagem que deixaram há muitos anos para trás. Não lhes parece sensato que algo tão importante e significativo como a casa onde passaram a infância, a escola onde estudaram ou o parque onde brincaram com os colegas tenham sido completamente transformados no cenário de uma nova cidade.

Para nós leitores fica notável a ideia de que para Nancy, na ausência de Paula e de Paddon, as planícies e toda a província foram cobertas por uma cor cinzenta e monótona capaz de demonstrar o luto da ausência daqueles que recriaram, com beleza singular, os laços de amizade, de orgulho e de relação com a origem. Tanto para nós quanto para a escritora, o Canadá pareceu ficar menos rico e sedutor sem a presença daqueles que o desenharam em seus tecidos de lembranças.

No fim do artigo, Nancy defende que há dois fatores que contribuem para o sentimento nacionalista: o tempo e o sangue. Ao lado do tempo, ela enumera as especificidades culturais e os quatro pilares da cultura, a saber: a língua, a religião, a cozinha e a música. Neste aspecto, Nancy faz questão de dizer que não há originalidade nem construção coletiva de nenhum destes pilares. Ela se espanta com a facilidade com a qual este novo território aceitou as imposições dos colonizadores e foi incapaz de criar – e de fazer perdurar – algo que fosse legitimamente forjado pelos moradores no território. Como exemplo, temos a convivência de duas línguas em um mesmo país cindido, das religiões trazidas pelos europeus, de uma culinária onde nenhum prato se destaca como representante do paladar e da arte de fazer locais e, por fim, músicas e práticas de rodeio que foram trazidas dos Estados Unidos.

De acordo com Nancy, o sangue representa a solidariedade vinda da defesa do território contra agressores externos. Para ela a Alberta e sua cidade, Calgary, são marcadas pela falta absoluta de qualquer elemento capaz de orgulhar seus moradores. Para ela, esses lugares representam a falta de História, de luta, de sentimento de conquista, de preservação e de vitória. Se por um lado faltam, igualmente, marcas culturais verídicas e importantes, por outro lado, salientam-se rodeios fabricados pela publicidade e vivenciados de forma mecânica e consumista. Enfim, como insiste em afirmar, sua ida ao Canadá afirmou seu sentimento ambíguo de pertencimento e de dupla exclusão vivenciados quotidianamente. Contudo, Nancy reivindica para si a ambiguidade do inglês e do francês, a convivência inconfortável destas línguas que a confundem, afirmando que “elas não querem de jeito algum se reunir, elas não aceitam nem se dar as mãos, se falar; elas insistem em se criticar, em ironizar, em fazer piadas uma da outra” (HUSTON, 1995, p. 261).



Em guisa de conclusão, podemos comentar a admiração de Nancy pelo escritor Romain Gary e pela maneira perspicaz como ele se furta a pertencer a um território, seja ele sua terra natal ou sua terra adotiva. Pessoas de múltiplos deslocamentos, Gary responde de maneira contundente e criativa às perguntas que envolvem sua origem e seus pertencimentos e a ideia de que ele é um cidadão do mundo. Contrariando a perspectiva de entrevistadores, ele nega a amplitude de pertencimentos e afirma que “Para mim, a comunidade humana é a menor comunidade humana. Então, eu diria que ‘sou baquista’; eu sou da rua do Bac » (Apud HUSTON, 1995, p.257). Neste sentido, podemos dizer que Nancy Huston também criou um território para si. Assim como Gary, que se identifica com sua rua e deseja vislumbrar sua identidade ligada exclusivamente a ela, Nancy se permitiu escolher um território para si: a região de Berry, na França. Em seus escritos, sua identificação com esta região começa a ser compartilhada com os leitores em suas correspondências com Leïla Sebbar. Nelas, fala de suas viagens ao Berry e se autodenomina “berrichonne”. Na coletânea *Nord Perdu*, ela define a região: “é nesta região cujos habitantes são reconhecidamente supersticiosos, protegidos e reservados que nós escolhemos criar raízes » (HUSTON, 1999b, p. 129). Em seguida, fala que seu filho Sasha nasceu nesta região pelas mãos de uma parteira e que seus vizinhos adotaram esta família multicultural depois de muitas desconfianças. Lugar de férias e de fugas interiores, Nancy acredita que : “é talvez no Berry que nossas relações são atualmente mais serenas e mais certas » (HUSTON, 1999b, p.130). Por fim, declara a importância desta escolha revelando que foi o Berry o lugar afetivo que escolheu para ser a sua “rue de Bac”: “Aqui, enfim, nesta terra francesa de bosques e de lagos, de embocaduras e de árvores, de igrejinhas românicas e de vacas *charolaises*, que nós teríamos vontade de repousar no fim de nossa história » (HUSTON, 1999b, p.130).

Em dois mil e cinco, Nancy Huston produz com Tzvetan Todorov uma obra literária em homenagem ao Berry. Composto por fotos de Jean-Jacques Cournut e por textos dela e do marido, *Le chant du bocage* se apresenta como uma declaração de amor à região, exaltada em poemas, pequenas narrativas e descrições atentas e emocionadas das belezas locais. Com mais de cem páginas, com encadernação primorosa, *Le chant du bocage* pode ser lido como genuíno reconhecimento dos escritores pela região que os acolheu e pôs fim aos seus deslocamentos. Livro que permite uma construção ficcional capaz de assegurar o estatuto e o reconhecimento desta região como um lar. Livro para celebrar um encontro, um lugar de chegada, pouso final para estes seres em trânsito e sua família. Livro para eternizar uma identificação espontânea que não se relaciona com a terra natal e os vestígios da memória. Livro que acena com a confissão de que “a origem existe para que se tenha de onde partir” (SIBONY, 1991, p.20), sugerindo que temos a liberdade de procurar um lugar e de elegê-lo nosso lar e nossa pátria.

#### **4.2 – Do bilinguismo ao duplo analfabetismo: uma travessia entre línguas**

“Fui para a Europa me encontrar, mas eu também não estava lá.»<sup>8</sup>

Provérbio americano

O escritor Salman Rushdie nos dá pistas sobre seus procedimentos de escrita e nos permite observar características e dificuldades que acompanham escritores migrantes. Rushdie nasceu na Índia, mora na Inglaterra e escreve em inglês, situação identitária complexa definida por ele como “être à cheval sur deux cultures” ou “être

---

<sup>8</sup> HUSTON, 1999b, p.199.

assis entre deux chaises” (RUSHDIE, 1993, p.26). Nancy Huston também se encontra nesta situação do entre-dois: além de ter deixado do Canadá, experimenta as dificuldades e dúvidas sobre a tradição literária na qual se insere aos olhos da crítica e dos leitores. Ainda hoje as livrarias se questionam sobre a categoria literária em que devem incluir suas obras. Em Paris, seus livros podem ser encontrados na *Librairie du Québec*, enquanto no Quebec seus livros estão nas estantes dedicadas à literatura francesa. Vale a pena ressaltar, igualmente, que seus textos em francês são publicados com exclusividade pela editora francesa Actes Sud e que os exemplares vendidos no Canadá são divulgados graças a um acordo entre a editora francesa Actes Sud e a quebequense Leméac.

Sobre as publicações, merece destaque o fato de todos os livros de Nancy Huston pertencerem à coleção *Babel*, coleção na qual a maioria dos escritores têm suas obras traduzidas para o francês. Há exceções como os escritores franceses Jean-Jacques Rousseau e Victor-Hugo e os quebequenses Jacques Poulin, Michel Tremblay e Francine Noël. Contudo, grande parte é formada por escritores não francófonos, como por exemplo, o americano Paul Auster, os russos Tchekhov e Doistoïevski, os alemães Franz Kafka e W.G. Sebald, o português Camilo Castelo Branco e o sueco Göran Tunström. Nancy Huston e o argentino Alberto Manguel são exemplos de escritores que adotaram o francês como língua de expressão literária, outro grupo presente na coleção *Babel*. Parece clara a inclusão de Nancy e de seus livros em um trânsito criativo de línguas representado pelo símbolo positivo da Torre de Babel. Pertencente a um grupo de escritores migrantes, Nancy é reconhecida como escritora que produz em uma língua adotiva e parece ser constantemente lembrada e definida por seu deslocamento linguístico.

Uma noção presente em Rushdie parece pertinente ao se estudar a escrita e a vida de Nancy Huston, aquela que fala do “*homme traduit*”. No início deste estudo falamos que Nancy Huston é uma escritora que pode ser definida como pessoa traduzida por sua capacidade de transitar livre e criativamente entre duas línguas. Segundo Rushdie “Etimologicamente, a palavra « traduire » vem do latim *traducere*, « levar para fora». Tendo sido levadas para fora do lugar de nosso nascimento, nós somos homens « traduzidos » (RUSHDIE, 1993, p.28). Logo em seguida, o autor fala que sempre se perde algo na tradução, mas que ele acredita obstinadamente que também podemos ganhar alguma coisa neste processo. Ao se deslocar entre línguas, Nancy confessa sentir vertigem durante o processo de tradução de um texto e afirma que é somente neste processo que se convence de que nunca o teria escrito em outra língua.

Nancy dedica inúmeros artigos a compreender e a tentar explicar sua relação com as línguas. No artigo “*En français dans le texte*”, por exemplo, fala da liberdade prometida pela língua adotiva: “Em francês eu sabia voar. Nenhuma angústia diante da página branca. Eu me suportava melhor em Nancy Huston que em Nancy Huston” (HUSTON, 1996, p.267). A pronúncia de seu nome, aliás, também mereceu comentários da escritora em seus textos. Ela conta em *Lettres Parisiennes* que demorou a reconhecer seu nome falado pelos franceses. Ela comenta que durante muito tempo as pessoas não sabiam se deveriam se dirigir a ela com a pronúncia inglesa ou a francesa, ou seja, se faziam menção a sua origem canadense ou se privilegiavam seu país de adoção. Ao se corresponder com Leïla, declara que

eu mesma hesito dizer meu nome com sonoridades muito inglesas, principalmente quando me apresento a desconhecidos, por medo de ter de repeti-lo quatro ou cinco vezes. Não é fácil ter certeza de sua identidade quando não conseguimos decliná-la sem hesitações (HUSTON, 1989, p.135).

Curiosamente, tenho o hábito de me referir à escritora de maneira ambígua: pronuncio Nancy como se pronuncia a cidade francesa e pronuncio Huston com a

sonoridade da língua inglesa. Só percebi esta forma dupla recentemente ao ser questionada. Acabei me justificando ao dizer que esta forma me parecia a mais natural, pois revelava a dicotomia, a riqueza e a polivalência que a escritora carrega até em seu nome. Eu me convenci de que, de alguma maneira, minha escolha não era totalmente arbitrária e inocente e, que, ao pronunciar seu nome ao mesmo tempo nas duas línguas parecia parafraseá-la e reivindicar toda a ambiguidade de sua situação identitária.

Ainda no artigo “En français dans le texte”, Nancy procura estabelecer diferenças de papel e de espaço entre suas duas línguas e diz que

uso o inglês praticamente somente para ensinar. (...) No restante do tempo, para amar, ler, vagar nos afazeres cotidianos é em francês, língua inocente, língua não contaminada por minhas lembranças, língua que meu inconsciente não conhece (HUSTON, 1996, p.268).

Ao reconhecer a perda de espaço da língua inglesa em suas práticas, ela confessa que «a língua estrangeira se torna materna, e a materna, adotiva” (HUSTON, 1996, p.268). Mais adiante, ao comentar sua autotradução, se aproxima de Rushdie ao se reconhecer como pessoa condenada a ir sempre de uma língua para outra, tal como seu país de origem.

Eu sou tão linguisticamente dividida quanto meu país, com duas metades de personalidade que se observam como cachorros de *faïence*, ou se disputam como cachorro e gato, tanto nos diários quanto nos sonhos. Condenada a partir de então a produzir duas versões de cada um dos meus livros : o último foi escrito metade em Paris, em inglês, e metade em Boston, em francês (HUSTON, 1996, p.269).

Na primeira carta de sua experiência epistolar, em oitenta e seis, Nancy fala do francês como língua madrasta: “aprendi o francês muito tempo depois da minha língua materna; ele não será nunca para mim uma segunda mãe, mas, somente, uma madrasta » (HUSTON, 1986, p.13) e confessa a importância de seu sotaque. Para ela, o sotaque marca sua diferença e revela a pluralidade de seus pertencimentos. Apesar de revelar o conforto da escrita enquanto lugar onde o sotaque não se revela, Nancy afirma que ele

“traduz a fricção entre eu mesma [ela mesma] e minha [sua] sociedade” e prossegue dizendo que “essa fricção é para mim mais do que preciosa, ela é indispensável” (HUSTON, 1986, p.13). Sotaque que marca a diferença e cria o distanciamento crítico que ela tanto procura para aguçá-la a curiosidade e provocar seu desejo de escrita.

Em mil novecentos e oitenta e seis seu procedimento de escrita era um indispensável deslocamento entre as línguas: “Ainda nos dias de hoje, se eu tenho que fazer um artigo em inglês, eu o redijo primeiro em francês para em seguida, traduzi-lo: pode ser perversão, é, sem dúvida, perda de tempo, mas sem isto, eu teria a impressão de me afogar em evidências errôneas.” (HUSTON, 1986, p.14). Parece clara, aqui, a busca de Nancy pela fricção provocada pelo encontro das línguas. Seu desejo parece ser o de preencher as possíveis lacunas deste encontro com um estilo e um fazer literário que são exclusivamente seus. Forjar neste contato uma língua para si mesma, uma língua ambivalente e livre que nasce nos diálogos e nos silêncios entre o inglês e o francês. Sobre esta língua, Nancy fala que “ela está situada agora, acredito, em algum lugar entre o inglês e o francês. (...) Procuo preservar no francês o que eu gosto no inglês (sua abertura, sua economia, sua insolência) e no inglês o que eu gosto do francês (sua precisão, sua sensualidade, sua elegância)” (HUSTON, 2004, p.32).

O que ela almeja não são as influências de uma língua na outra e os possíveis estranhamentos oriundos deste contato. Sua busca é por uma música, um encontro de ritmos. O resultado de escrever em francês é a possibilidade de escrever com “uma tranquilidade e até de uma indiferença sobre coisas que teriam sido impossíveis revelar na língua materna” (HUSTON, 2004, p.22,23). Ou seja, criar para si um escritor-personagem que produziria mais livremente e sem amarras ao se afastar da língua de sua infância e ao forjar para si uma língua que se encontra no cruzamento e na dicotomia do inglês e do francês. Não por acaso, Nancy comenta diversas vezes em seus artigos que o

que a atrai no francês é a possibilidade de escrever em uma língua incompreensível para sua mãe, encontrar no francês a liberdade criadora e a proteção de uma escolha que a afasta da sua ausência. Por fim, abandonar a língua materna e os vestígios da infância para criar um presente novo e promissor.

Ainda em *Lettres parisiennes*, Nancy confessa que a dualidade de seus pertencimentos a faz se sentir falsa. Como se ao querer reivindicar sua pluralidade, conseguisse, apenas, a artificialidade da imitação, da cópia, da estrangeira que fala inglês com sotaque quando retorna ao Canadá e que fala francês com a marca de sua língua materna na França. Contudo, é neste espaço de estranhamento que consegue a liberdade e a distância para realizar seus projetos: “os livros, os filhos, eu só posso fazê-los em uma língua não materna” (HUSTON, 1986, p.139).

Uma das principais conclusões da reflexão sobre seu exílio é a constatação de que “ao final de dez anos de vida no exterior, longe de me tornar ‘perfeitamente bilingue’, eu me sinto duplamente tendo a metade das línguas, o que não está distante do analfabetismo» (HUSTON, 1986, p.77). Constatação que confirma as dificuldades da vida do entre-dois: o sentimento de, na realidade, não estar filiada a nenhuma língua ou lugar. A sensação de que, perdidos em meio a muitas referências, não existimos como seres inteiros.

Ao observarmos o percurso de suas reflexões linguísticas, avançamos dez anos na linha do tempo e encontramos no livro *Nord Perdu*, uma clara tentativa de criar hierarquias e de organizar a confusa atuação das línguas em sua vida. Sobre a relação afetiva e de proteção com as línguas, diz que: “a primeira língua, a ‘materna’, adquirida desde a primeira infância te envolve e te faz sua, enquanto a segunda, a ‘adotiva’, é você quem deve tratá-la como mãe, dominá-la, dela apropriar-se» (HUSTON, 1999b, p.61). Defendendo a ideia de que todo falso bilingue deve criar um mapa específico de

usos e de assimetria lexical para suas línguas, fala de seu caso e afirma: “é em francês que eu me sinto à vontade em uma conversa intelectual, uma entrevista, um colóquio, qualquer situação linguística que necessite dos conceitos e das categorias aprendidas na idade adulta» (HUSTON, 1999b, p.61). Ou seja, ao organizar sua tabela linguística, Nancy reconhece que, por não ter sido a língua da infância, dos sonhos e da espontaneidade, o francês ocupa os espaços mais racionais, ligados ao estudo, à precisão e à escrita. Enfim, uma língua mais pensada, menos natural, ideal para situações em que deseja mostrar seu conhecimento e convencer as pessoas de suas habilidades. Em contrapartida, declara que: “se eu tenho vontade de delirar, xingar, cantar, berrar, me deixar levar pelo simples prazer do discurso, é em inglês que eu faço” (HUSTON, 1999b, p.61). Logo, o inglês é, para ela, a língua das brincadeiras, da perda de controle, das manifestações afetivas e da informalidade. Pensando em um outro tipo de categorização, o inglês estaria mais associado ao privado e o francês ao público. O francês visto como espaço da racionalidade e o inglês espaço da emoção e da experimentação. Neste sentido a escrita em língua francesa é “ menos carregada de afeto e, logo, menos perigosa. Ela era fria e eu a abordava friamente. (...) Ela era indiferente para mim. (...) Ela não me dava medo. Ela não era minha mãe” (HUSTON, 1999b, p.64).

Uma comparação curiosa entre o uso das línguas e os instrumentos musicais nos é apresentada por Nancy Huston neste mesmo artigo. Esta comparação mostra a busca de Nancy por uma musicalidade encontrada no espaço e no contato entre as duas línguas. Esta associação musical nos remete, igualmente, à escrita de *Cantique des plaines* como uma pulsão musical de se reviver a língua, a paisagem e a história da província de Alberta. Em sua comparação, a escritora aproxima a língua francesa do cravo e o inglês do piano. Explica a formação destes pares ao perceber que a



aprendizagem do francês se deu na mesma época da descoberta do cravo, em mil novecentos e setenta e um. E, somente dois anos após esta dupla descoberta, se deu o abandono do inglês e do piano. Ela define a primeira dupla: “instrumentos neutros, intelectuais, ligados ao controle, à moderação, ao domínio delicado, uma forma de expressão mais sutil, discreta e refinada” (HUSTON, 1999b, p.65). A conclusão, « nunca há explosão, tampouco surpresa violenta tanto em francês quanto no cravo » (HUSTON, 1999b, p.65) reitera o projeto de calma, de discrição e de controle possibilitados pela língua adotiva. Neste mesmo caminho, define o francês como língua “cadre” (HUSTON, 1986, p.76) em *Lettres parisiennes*: certa previsibilidade, manejo completo e total de todos os acordes, eis o que a escritora tanto procurava ao viver em francês.

A outra dupla nos é apresentada como: “instrumentos maternos, emotivos, românticos, manipulativos, sentimentais, grosseiros, onde as nuances são realçadas, exageradas, impostas, expressadas de maneiras flagrantes e incontornáveis » (HUSTON, 1999b, p.64,65). Interessante observarmos o excesso de adjetivos ligados ao exagero, ao transbordamento, à dificuldade de concisão e à perda de controle. O inglês parece uma língua mais livre, mais dispersa e mais dificilmente domável. Uma língua caprichosa e impositiva ao mesmo tempo em que se mostra romântica e sentimental. Parece a língua das ambiguidades e da ambivalência de estar ligada ao passado, lido, aqui, como herança positiva mas também como fardo a ser carregado e a ser superado. Nancy revela em *Lettres parisiennes* que escreveu por volta dos anos oitenta uma dissertação de mestrado de mais de duzentas páginas intitulada *Análise marxista da música no século XX*, o que evoca seu estudo e sua observação sobre a hierarquia e o papel exercido pela música nas práticas do cotidiano.

Outro aspecto relevante de sua relação com as línguas são os pesadelos evocados em *Lettres parisiennes* e em *Nord Perdu*. Nestes pesadelos, Nancy se imagina perdendo a habilidade de falar francês. Ela se vê em situações em que frases ficam incompletas porque as palavras insistem em desaparecer de seu pensamento. Marcada por esquecimentos, ela se imagina muda, condenada ao silêncio e ao retorno indesejado à sua língua materna. Imagina que não mais poderá falar com o marido e que estará presa em uma redoma de vidro onde lhe será imposta a língua de que abdicou. Através destes sonhos ruins, Nancy tem medo de ser, em algum momento, cobrada e punida por sua mudança de língua. De alguma forma, parece transparecer nestes pesadelos o seu desconforto, o seu falso bilinguismo e a ideia de que ainda deverá prestar contas sobre as escolhas que fez. Não é à toa que tem a impressão de “viver entre aspas” (HUSTON, 1986, p.168) em francês, aspas que apontam para um lugar previsível, suspenso e delimitado por um lado, e aspas que, por outro lado, falam da proteção e do destaque. Seus pesadelos parecem anunciar que, uma vez fechadas, as aspas exigirão de Nancy uma busca por seu lugar no texto, um recomeço.

“Eu não *sofro* o distanciamento, eu o *procuro*” (HUSTON, 1986, p.210). A afirmação abrange com propriedade o lugar escolhido por Nancy para ser sua residência em Paris. Ela mora no Marais, bairro judeu ligado à pluralidade de culturas e ao trânsito de pessoas e línguas. Ela fala desta escolha à Leïla Sebbar : “ Me agrada que seja em uma das ruas mais antigas de Paris, rua habitada obstinadamente há séculos por desenraizados por excelência, os judeus » (HUSTON. 1986, p.86). Ela transforma o bairro, por sinal, em cenário principal do amor da alemã Saffie e do húngaro András no romance *L’empreinte de l’ange*. Saffie é apresentada ao bairro na festa de *Yom Kippour*, no mesmo dia em que descobre a religião judaica de seu amante. A profusão de imagens do bairro é descrita nesta lista sem fôlego:

Devantures bleues et rouges et vertes de la rue des Rosiers. Calligraphies insolites, candélabres, étoiles, symboles-épines ... et, oui, les calottes brodées sur la tête des jeunes garçons... et les femmes portant peruque... et les papillotes sur les tempes des hommes adultes... leurs barbes, leurs caftans, leur chapeaux à large bord... (HUSTON, 1998, p.172).

Outra passagem do romance, mais imagens do bairro: «Flottant près du sol: des milliers de plumes blanches. Coulant par terre: des rigoles de sang. Résonnant dans l'air, absurde, angoissant: l'innombrable piaillage des poulets...» (HUSTON, 1998, p.170).

Em *Nord Perdu*, Nancy explica sua atração pelo bairro: “esta intensidade pela qual tenho sede desde sempre, eu a encontrei, incontestavelmente, nestas ruas do Marais: as ruas mais atípicas desta cidade que já é para mim tão estrangeira» (HUSTON, 1995, p.206, 207). Neste artigo, retoma a ideia da dispersão e do fazer e refazer identitários e fala de seu conforto neste lugar marginal. Conclui o texto dizendo que “É possível que ao instalar meu «eu» voluntariamente no meio de seu *Unheimlich*, eu o tenha condenado a ser eternamente marginal. Mas, por agora, é a única margem que lhe parece... confortável» (HUSTON, 1995, p.208).

Sobre o período de quinze anos de afastamento do inglês, definido por ela mesma como hibernação no francês, Nancy diz que foi uma necessidade vital de dormir e se sentir protegida em uma nova língua. Depois destes anos, faz as pazes com o inglês e assume seu desdobramento identitário, tal como já havia feito Romain Gary, escritor incluído diversas vezes nas reflexões de Nancy por sua ambivalência e coragem de responder ao abandono materno através de auto-engendramentos.

Atenta à riqueza identitária de novas línguas, Nancy retorna ao inglês trabalhando ficcionalmente suas origens. Segundo Christine Klein-Lataud, no artigo “Língua e lugar de escrita”, ao escrever o ensaio *Nord Perdu*, Nancy inaugura uma nova fase linguística e literária na qual “marca explicitamente o abandono do mito do auto-

engendramento e da presença em si mesma do passado e da linhagem” (KLEIN-LATAUD, 2004, p.46).

Ao retomarmos o provérbio americano acolhido por Nancy no ensaio “La rassurante étrangété” e presente no início deste capítulo, podemos lê-lo como síntese do ficar e do partir inerentes à prática identitária, um ficar e partir entre lugares e línguas no qual o percurso se apresenta como prática mais rica e promissora do que a chegada. A aposta de que talvez não estejamos em um ponto ou no outro e não ocupemos lugares estanques e permanentes. A defesa da noção de que estamos em um caminho, em uma escrita que se dá pouco a pouco no espaço que criamos, na nossa disponibilidade para conhecer novos lugares e maneiras de falar: o espaço da fricção.

Neste sentido, os estudos de Michael Oustinoff e de Anne-Rosine Delbart sobre o bilinguismo de escrita e as línguas em transparência, respectivamente, nos dão mais pistas para analisar a fricção entre as línguas literárias de Nancy Huston. Michael Oustinoff afirma que o escritor bilíngue pode querer separar suas línguas na hora da escrita, ou, ao contrário, misturá-las. Neste último caso, “ele mesmo forja sua língua, a língua. Ele reescreve, de alguma maneira, a língua” (OUSTINOF, 1992, p.73). Tudo se passa como se a fricção de línguas permitisse a criação de uma língua outra, literária, híbrida tal como observamos anteriormente. A rigor, escritores bilíngues se encontram em uma interseção de línguas, em um espaço criativo plural. Oustinoff conclui seu texto dizendo que a interferência está no plano central da escrita dos escritores bilíngues ou plurilíngues. Ou seja, a partir de suas observações, percebemos a impossibilidade de se pensar a escrita em escritores bilíngues como ato estanque no qual cada língua assume uma autonomia exclusiva. Mesmo que opte por escrever somente em uma de suas línguas, o escritor está tão fortemente ligado afetivo e criativamente à outra língua que mesmo que não perceba, acabará por compor um texto híbrido. Parece, então,

condenado a escrever dentro da dicotomia e do caminho “entre-deois” que reconhecemos entre as línguas.

Delbart, por sua vez, analisa a maneira como Nancy Huston faz dialogar em permanência suas duas línguas. Ela nos dá exemplos de como o inglês se faz presente, sem qualquer tipo de tradução ou nota explicativa, em textos escritos em francês. Como ela afirma, em muitas obras de Nancy, “ocorre que nomes comuns e adjetivos da língua inglesa sejam integrados a frases em francês” (DELBART, 2002, p.45). Dentre os romances analisados no artigo, ela cita *Les variations Goldbert*, *Instrument des ténèbres*, *Trois fois septembre* e *Cantique des plaines*. Sobre este último, fala de canções inglesas não traduzidas e incorporadas ao texto, bem como a epígrafe dos Beatles em inglês. Em *Trois fois septembre*, Delbart analisa o nome dos personagens, as cidades e a discussão acerca da dificuldade de tradução, o que explica a presença de termos em inglês convivendo harmonicamente com o texto em francês, como no exemplo “les crottes de chiens et les épiluchures d’orange et les canettes de bière par terre font une impression encore plus sinistre quand on est défoncé que quand on est straight” (HUSTON, 1989 p.38), no qual a palavra inglesa não recebe nenhuma distinção tipográfica.

Podemos observar, contudo, que estes dois romances marcam o retorno ficcional da escritora ao inglês e que a profusão de nomes ingleses se encontra ligada ao projeto de reaproximação com o passado canadense e americano (A família Huston morava em Boston na época da separação dos pais de Nancy). Delbart defende, em contrapartida, que em romances escritos em outras épocas, Nancy também aproxima suas duas línguas.

Em *Les variations Goldbert*, livro de estreia de Nancy, há longas sequências em inglês sem tradução e uma parte em que se permite brincar com a pronúncia inglesa dos

nomes franceses, como vemos na escrita “burjoys” que procura ser o mais fiel possível à fala dos personagens, para os quais a palavra “bourgeois” parece difícil de ser pronunciada. Em *Instrument des ténèbres*, há menções a lugares como Lake house, Perry Street, Long Island, San Francisco, West Side (Upper West Side) e R. Center. Personagens como Ann Driscoll, Jack, Ronald, Edmund Welch, Paul Robeson contribuem, igualmente, para o leque linguístico.

Delbart defende a teoria de que “nas produções de Huston, o inglês não deixa de fazer ouvir sua voz em transparência sob o francês, pelo intermédio, notadamente, de diversas referências culturais” (DELBART, 2002, p.45). Logo, podemos concluir que mesmo que escreva em francês, Nancy reivindica a ambiguidade e a polivalência de sua situação linguística, concedendo ao inglês um lugar em seus textos. A impressão que temos é que a escritora brinca com seus leitores e acolhe o inglês como quem dá uma piscadela para o bilinguismo de sua escrita. Ela oferece esta hospitalidade para nos mostrar uma língua sua e apenas sua, a língua dos limítrofes, do diálogo e do silêncio entre o inglês e o francês. Uma língua que precisa desta interferência para alimentar a curiosidade e para revelar sua complexa e a rica natureza linguística. Uma língua que reflete a travessia de línguas e revela que seu lugar de conforto não pode ser outro senão o encontro de línguas.

Por fim, podemos mencionar o provocante título de uma obra coletiva sobre Nancy Huston publicada pela *Universidade de Ottawa* em dois mil e quatro, após um seminário dedicado ao estudo de suas produções. Intitulado *Vision/Division*, o livro busca privilegiar o espaço, a convivência e a divisão existentes na relação entre as línguas de Nancy Huston. Artigos tanto em inglês quanto em francês se dedicam a analisar seu caminho entre as línguas, caminho que permite defini-la, ainda na página de introdução, como uma pessoa “dividida entre duas línguas” (DVORÁK, 2004).

Como resposta a todas as perguntas sobre seus múltiplos pertencimentos, Nancy Huston define identidade de maneira irônica e provocativa ao afirmar que “a identidade é sempre uma ilusão” (HUSTON, p.1999b, p.44). Uma ilusão, uma construção fabulatória, vai-e-vem entre heranças, contínuo e incansável tecer de experiências e deslocamentos. Nossa língua de expressão, neste sentido, seria apenas um componente a mais do mosaico de ficções e de pertencimentos aos quais somos submetidos. Uma construção a mais em busca de nossa orientação ou de nosso norte perdido.

### 4.3 – A reescrita da História do Oeste canadense

“Não somos menos leitores de história do que de romances”.<sup>9</sup>

Paul Ricoeur

Nesta parte final de nossa dissertação, pretendemos analisar *Cantique des plaines* como romance de caráter histórico através do qual Nancy Huston oferece uma nova versão para a história do oeste canadense. Ao partirmos do pressuposto de que “é a literatura que está na origem de uma primeira tomada de consciência” (ROBIN, 1989, p.65), encontramos neste romance elementos capazes de promover uma revisão da história oficial da província de Alberta. Graças ao espaço privilegiado concedido a Miranda, cujo nome em latim que significa “a admirar”, “admirável”, os ameríndios de Alberta, e mais especificamente, a tribo Blackfoot, são convidados a dar sua versão para fatos abrandados ou esquecidos na história oficial do Canadá.

---

<sup>9</sup> RICOEUR, 1997, p.316.

Neste sentido, o trabalho de Nancy Huston em *Cantique des plaines* poderia ser comparado ao trabalho de um “chiffonnier”. Régine Robin cita, através de Benjamin, Charles Baudelaire, que definiu a figura do andarilho tão recorrente no século XIX: “Eis aqui o homem encarregado de recolher os dejetos produzidos em um dia da capital. Tudo o que a grande cidade rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que ela desprezou, tudo o que ela quebrou, ele cataloga e coleciona.(...) Ele faz uma triagem, uma escolha inteligente » (Apud ROBIN, 2003, p.54). Robin afirma, ainda, que « nosso catador remexe nas lixeiras, recolhe os detritos, o lixo. O que ele fará com isto tudo ? » (ROBIN, 2003, p.54) Ao construir um romance com pedaços de lembranças e de personagens esquecidos ao longo do curso da História, Nancy demonstra ser capaz de, tal como um “chiffonnier”, buscar no esquecimento e nos dejetos, elementos que contribuem de forma positiva para a reescrita da História. À guisa de resposta à indagação de Robin, que pergunta o que será feito com os objetos destruídos que foram coletados e selecionados no lixo, diríamos que ainda há muito a ser desvendado nas fissuras da escrita oficial de acontecimentos históricos, que ainda há muito a se descobrir por todos os que se dedicam a reler nas entrelinhas novas versões sobre fatos conhecidos ou sobre fatos que permanecem, ainda, obscuros.

Em *Cantique des plaines* Nancy se permite trabalhar as lacunas da História ao contestar, por exemplo, a versão dos colonizadores do Oeste canadense, para os quais a ida dos ameríndios para as reservas foi um modo humanista de preservar a cultura indígena em meio ao inevitável processo de colonização. Ao reler a lei “dos indígenas”, lançada em mil oitocentos e noventa e seis, Nancy lança novas luzes sobre a História e permite ao seu protagonista Paddon, professor de história em um liceu de Calgary, reler criticamente alguns heróis da colonização, como o padre Albert Lacombe.



Podemos reconhecer em outros textos ficcionais de Nancy Huston o desempenho de seu trabalho como «chiffonnière» da História. Em dois mil e seis, no romance *Lignes de faille*, ela relata o sequestro de crianças estrangeiras (sobretudo, da Polônia e da Ucrânia) que foram arbitrariamente transformadas em alemãs durante a Segunda Guerra Mundial para assegurar a formação de novas gerações de cidadãos brancos e saudáveis na Alemanha. Em um retorno ao início de sua vida literária, encontramos em seu segundo romance, *Histoire D'Omayya*, de mil novecentos e oitenta e cinco, a versão romanceada de um crime de estupro que teria acontecido nos Estados Unidos. Na época, a vítima foi acusada de ter problemas mentais e de sofrer constantes delírios, indícios de instabilidade que acabaram por inocentar os supostos criminosos. Ao trabalhar ficcionalmente este episódio, Nancy Huston afirma que as muitas idas e vindas entre realidade e imaginação mostram a fragilidade das versões e a necessidade de um olhar apurado sobre os fatos.

A novela *Les braconniers d'histoires*, escrita por Nancy Huston e ilustrada por Chloé Poizat brinca com a escrita em palimpsesto de uma história e nos permite analisar as diferentes ficções acerca de um mesmo fato. Na novela, um escritor A escuta em um café uma narrativa sobre um senhor que, por não ter dinheiro para pagar suas contas e suas dívidas de jogo, é obrigado a deixar sua dentadura no bar como garantia de pagamento. O escritor A inclui, rapidamente, o episódio em um romance que está escrevendo. Ao mesmo tempo, conta com muito interesse esta anedota a todos os seus colegas. Não demora para que um dos seus colegas, o escritor B, insira o mesmo episódio em uma coletânea de histórias de humor que estava prestes a publicar. Um pouco antes do lançamento de seu livro, o escritor B se sente culpado por ter usado a história do escritor A e resolve procurá-lo para preveni-lo. Neste momento, o escritor A diz que a história já foi publicada por ele e insiste que o amigo a abandone. Seis meses

mais tarde, o escritor B envia seu livro para o escritor A, que se surpreende ao descobrir a história do senhor das dentaduras totalmente reescrita. Na versão do escritor B, o senhor precisa deixar os óculos no bar como garantia de pagamento. O dono do bar, arrependido dos transtornos causados ao senhor, resolve perdoá-lo da dívida. Contudo, o senhor confessa estar adorando a experiência de viver sem os óculos, pois se permite estar distante da realidade e vê-la um tanto mirabolante e fosca, o que alimenta sua imaginação. Imediatamente, o escritor A tem uma crise de ciúmes, pois acredita que seu amigo soube explorar com mais criatividade a anedota descoberta por ele. Em seguida, o escritor C entra na história e decide juntar as duas versões para contá-las ao público. Depois, o escritor D decide transformar o best-seller criado pelo escritor C em uma adaptação para o cinema. Por fim, ao se reconhecer no filme, o senhor protagonista das histórias consegue seus direitos de autor e salda sua dívida no bar.

Através desta curta narrativa, Nancy estimula debates sobre o plágio, a escrita, a citação e brinca ao defender a teoria de que escritores são aves que roubam ideias e que, por isso, um escritor não deve anunciar sobre o que está escrevendo para não estimular outro escritor a também fazê-lo. Contudo, a lição que tiramos desta novela é a constatação de que uma história pode ser contada por diferentes versões e que, quem sabe, uma se destaque diante das demais, sem, talvez, ocupar o lugar mais fidedigno junto ao fato ocorrido. Enfim, todos que estiveram ligados, de uma maneira, ao fato interpretam o que viram e o registram com suas perspectivas e palavras. Não à toa, que em *Les braconniers d'histoires*, Nancy dá voz ao escritor A quando de seu processo de escrita e lhe permitem falar sobre a história que tinha entre as mãos: “ela começou como um fragmento de realidade, mas não posso colocar a realidade na página, somente palavras” (Apud HANCIAU, 2008, p.174). Embora a escritora esteja privilegiando a escrita romanesca, podemos tirar lições desta anedota para estudarmos a maneira como

fatos históricos, como a relação dos pioneiros no Canadá com os ameríndios, foram registrados pela história oficial. E, em seguida, observarmos como a interpretação dos acontecimentos e sua transformação em uma narrativa podem estar ligados a interesses que pintam com outras cores e criam novas nuances para um determinado fato. O cerne da questão, aqui, é a certeza de que a narrativa de um fato passa pelo filtro pessoal e pelo caráter fabulatório de quem a registrou.

Neste momento, chegamos à constatação de que “é impossível para nós apreender e relatar acontecimentos sem interpretá-los” (HUSTON, 2008, p.89) e que

cada país conta, de sua História como de outras, a versão que lhe interessa e a mostra sob a luz mais adulatora. Alguns fatos marcantes serão encerrados para sempre no silêncio; Outros, ao contrário, se tornarão ficções oficiais e serão incansavelmente sublinhados, comemorados, ensinados (HUSTON, 2008, p.88).

Por conseguinte, a versão oficial de um fato histórico nada mais é do que uma ficção escolhida em meio a tantas outras por melhor atender às expectativas e aos interesses dos que desempenharam o papel de registro daquele fato. Estamos, portanto, no campo da ficção tal como os escritores que se sucederam na escrita de uma mesma história e que, todavia, souberam interpretá-la e modificá-la de acordo com seus desejos.

O projeto de Nancy Huston ao contemplar a história da província de Alberta sob o ponto de vista do encontro de duas culturas, não é o de substituir a ficção oficial por sua própria ficção, pois isto seria um ato tão arbitrário quanto os que escolheram uma versão sem ao mesmo escutar as outras existentes. O que se mostra relevante em *Cantique des plaines* é a possibilidade de nos confrontarmos com o olhar dos ameríndios para a História, olhar que nos convida a conhecer a versão dos vencidos e dos silenciados nos escritos oficiais.

Em uma conversa entre Paddon e Miranda, Nancy reitera seu ideal de colocar à disposição e não em hierarquia as duas versões da história, pois quanto mais versões

houver, quanto mais ficções forem reveladas, quanto mais peças houver no mosaico, estaremos, talvez, mais perto de compreender os fatos passados. A conversa se inicia quando Paddon, ao ouvir as histórias de Miranda, diz que gostaria de ter nascido na tribo Blackfoot. A reação explosiva de Miranda merece ser revista: “ce que t’es con Paddon, c’est incroyable comme tu peux être con quand tu t’y mets. Qu’est-ce que j’ai dit? Que tu aurais dû naître blackfoot, ce que t’es con, j’en reviens pas!” (HUSTON, 1993, p.181). Para ela é inadmissível a facilidade com a qual os homens brancos transformam seu discurso quando lhes convém. Como, ao se retomar a História, os índios que anteriormente eram vistos como bárbaros, violentos e alcoolizados, ganhassem contornos angélicos e perfeitos. Miranda insiste no fato de que os brancos têm uma maneira peculiar e questionável de lidar com as pessoas e exemplifica seu pensamento ao falar dos católicos e de Jesus Cristo. Diz que os mesmos homens que crucificaram Jesus e o submeteram aos piores sofrimentos, hoje o consideram um salvador, o pai que morreu por amor a eles. A grande oscilação de crenças dos brancos incomoda e confunde Miranda, e a faz reivindicar que os blackfeet são tão bons ou tão maus como qualquer branco e de que não se trata de abafar seus defeitos para relê-los apenas sob o prisma de suas qualidades. Logo, não se trata de substituir uma ficção por outra, mas de buscar uma fricção entre elas.

No artigo “Gênese de Plainsong”, Nancy Huston explica a aproximação entre a província de Alberta e o protagonista Paddon e revela que, antes mesmo de delinear seu romance, tinha apenas uma convicção e uma vontade em mente: “Seria necessário que Paddon tivesse vivido quase inteiramente o século XX, que sua vida tivesse coincido, de alguma maneira, com a história de sua província. Eu queria mostrar como esta história era curta, e densa” (HUSTON, 1995, p.231).

Sobre os ameríndios, a escritora confessa que, em seus estudos sobre a Alberta, a história dos índios seria matéria incontornável para seu romance. Imediatamente, ela se lembra de que desde o primário não tinha retomado seus estudos sobre as tribos e sua relação com os brancos e decide se lançar em um projeto de pesquisa. De imediato, surge a frustração por não encontrar nenhum episódio célebre que pudesse estimulá-la a escrever. Ao mesmo tempo em que prossegue em seus estudos, Nancy recebe, como ela mesma afirma, uma ajuda inesperada: convidada para preparar uma série de programas de rádio sobre os haitianos no exílio, ela descobre no Haiti um país fascinante cuja história de sangue, corrupção, fome, escravidão, revolução dos negros, vodu e assassinatos lhe mostra muitas possibilidades de escrita.

Conhece, então, o livro *Beyond Geography* de Frederic W. Turner, que se torna divisor de águas e grande impulsionador da escrita de *Cantique des plaines (Plainsong)*. Ela define o livro de Turner como: “uma descrição brilhante da maneira como a concepção europeia e cristã da terra, da selvageria, do progresso, da conquista e do paraíso desencadearam a destruição das populações indígenas americanas” (HUSTON, 1995, p.234). Neste momento, imaginamos que se descortinou para Nancy o mundo da tribo *Blackfoot* e de Miranda, viés rico, sedutor e dinâmico que lhe acenou com a possibilidade de ver além do enfadonho e da aparente falta de história para mostrar uma nova concepção para o Oeste canadense.

De fato, pouco a pouco, a personagem mestiça arrebatava todos os leitores através de sua sedutora capacidade de contar histórias e lendas e de delas tirar lições para a vida cotidiana. É Miranda quem humaniza o melancólico Paddon, é ela que o ensina a ver além das faces que se mostram. É ela que o ensina de maneira espontânea a compreender a pluralidade das artes e sua importância através de sua pintura. “Elle est peintre, apprends-tu, mais menuisier aussi, quelqu’un qui travaille de ses mains comme

toi tu n'as jamais su ni rêvé le faire” (HUSTON, 1993, p.68). Assim, no Oeste canadense contemplado por Nancy Huston poucas são as virtudes dos pioneiros diante da beleza silenciada na cultura ameríndia representada pela amante de Paddon. Através de Miranda, igualmente, Paddon descobre a fragilidade da memória e se convence do poder da escrita como forma de perpetuar histórias.

Ao retomarmos as possibilidades ficcionais reconhecidas por Nancy entre os brancos e os índios em *Beyond Geography*, não podemos deixar de reiterar que foi neste momento que a história do Haiti e da Alberta se encontraram em um mesmo caminho: o Haiti era o ponto de partida para a conquista da América enquanto a Alberta era o ponto de chegada para os trabalhadores. Ao lado do Haiti, a violência e o sangue, e ao lado de Alberta, a aparente calma, a religião, o álcool e as promessas de grandes realizações. Ambos os lugares como pontas de um mesmo fio condutor, o fio da ambição da conquista do Oeste.

Em *Cantique des plaines*, Elizabeth, irmã de Paddon, inclui na narrativa a visão católica acerca das práticas e da história do Haiti. Ainda jovem, a fervorosa enfermeira descobre em um folheto da igreja as dificuldades enfrentadas pela população de Port-au-Prince com as inúmeras doenças, a pobreza e a agitação política. Decide viajar para o país levando uma máquina fotográfica com a qual compartilharia seu trabalho como enfermeira e suas descobertas com os parentes da Alberta. Excêntrica, Elizabeth desde pequena recitava de cor trechos da Bíblia e convertia toda a família aos dogmas católicos. De certo, foi a única a chorar no enterro de Paddon e Paula se questiona se o choro foi o reconhecimento de seu insucesso frente ao paganismo de seu próprio irmão.

Elizabeth escrevia longas cartas à família ao longo de seis anos morando em Port-au-Prince. A cada carta, um convite ao encontro de senhoras em torno das práticas católicas e da descoberta do novo. A cada carta, uma novidade capaz de quebrar a

monotonia e a rigidez da rotina e uma ótima oportunidade para a hospitalidade. Sobre estes encontros mensais, Paula afirma que eles aconteciam na casa de Mildred e após sua morte, na casa de Karen, sua nora. Paddon se recusava a participar destas cerimônias, mas confessava sua curiosidade pelas fotos que acompanhavam as cartas. Reconhecia, às vezes, com certa melancolia, que sua irmã se dedicava a ajudar as pessoas enquanto ele nem ao menos ajudava a si mesmo e a sua família. Falava de sua passividade diante da irmã destemida que trabalhava incessantemente pela saúde e pela salvação de almas descrentes. Percebia que, mesmo que ela impusesse aos haitinianos um modo de vida que eles rejeitavam, Elizabeth era determinada e realizava seus sonhos, merecendo o reconhecimento de toda a família. De algum modo, Elizabeth acenava com uma história rica e em transformação enquanto Paddon vivia uma história branda e pouco palpitante como professor de história em uma cidade da província de Alberta. Enquanto Elizabeth reconhece que ainda há muito o que fazer, seu irmão assume o desconcerto que quem já vê tudo pronto diante de si e não consegue intervir de maneira plena e criativa na engrenagem dos acontecimentos.

Dos muitos episódios contados por Elizabeth, aquele que se dedica aos porcos merece nossa atenção por contemplar claramente a conturbada relação entre os haitinianos e os colonizadores. Em mil novecentos e quinze os colonizadores resolvem transformar a criação de porcos nas fazendas, substituindo os magros porcos pretos por porcos rosas e robustos. Aos olhos dos que viam a situação de fora, os novos porcos pareciam mais saudáveis e melhor indicados para a alimentação. Contudo, ao contrário dos porcos pretos que se alimentavam do lixo e promoviam a limpeza dos ambientes, os porcos rosas se recusavam a comer dejetos e exigiam uma alimentação equilibrada de seus proprietários que nunca anteriormente tiveram de se preocupar com a alimentação dos suínos. As consequências foram catastróficas: perda de parte da plantação para

alimentar os novos porcos – conhecidos como esnobes –, proliferação de sujeira e de doenças provocadas pelo acúmulo de lixo e morte de inúmeras crianças que passaram a conviver e a brincar com os detritos. Enfim, através desta parábola contada por Elizabeth, permanece a certeza de que uma aparente boa ação desencadeou problemas sanitários e financeiros, levando à morte dezenas de crianças. Fica a lição de que o olhar de fora interpreta a sua maneira e à revelia dos nativos seu modo de vida.

Outro aspecto relevante das cartas de Elizabeth é sua luta pela salvação religiosa dos haitianos. Apresentados ao catolicismo e pressionados a exercê-lo, os haitianos começam a promover o convívio das práticas católicas com as práticas do vodu, o que confundia Elizabeth. Segundo ela, as pessoas eram capazes de sair da missa e voltarem para casa para dançarem e fazerem oferendas aos seus deuses. Contrariada, Elizabeth afirma que no Haiti, o diabo se revestia de Deus e que era impossível se ter certeza do sucesso das empreitadas missionárias por causa da facilidade dos haitianos em aproximar e em misturar práticas de religiões diferentes. É interessante, aqui, percebermos como Nancy Huston dá vida a uma missionária que, tal como os brancos diante dos ameríndios, insiste em impor práticas desconhecidas e a punir aqueles que se recusam a praticá-las. Tal como padre Lacombe, que estudaremos mais adiante, Elizabeth aprendeu o crioulo para se aproximar dos nativos e melhor convencê-los das práticas católicas. Ela insistiu na necessidade de leis que proibissem o vodu e se assustou com a insistência do povo em realizar festas ao ritmo de danças e tambores em meio às epidemias de malária, de escorbuto e de tuberculose. O que surpreendia Elizabeth era a alegria, a crença religiosa e o empenho em se fazer festas em meio ao sofrimento, às doenças e ao abandono ao qual o povo foi submetido. Ao se aposentar e retornar ao Canadá, Elizabeth levou consigo a certeza de que ao menos tentou batizar aquelas almas perdidas, garantindo-lhes a vida eterna.



Por fim, a história protagonizada por Elizabeth em *Cantique des plaines* ilustra a resistência dos haitianos e sua vontade de manter sua língua, suas tradições e práticas religiosas. Ilustra a determinação dos nativos diante das imposições dos colonizadores. Mostra um viés de luta não reconhecido por Nancy Huston no Oeste canadense. Logo, o Haiti se faz presente na narrativa menos como o ponto de partida dos trabalhadores do que como exemplo do que Nancy considera a luta identitária indispensável aos que tiveram suas vidas marcadas pela presença do outro.

Em seu texto “Entrecruzamento da história e da ficção”, Paul Ricoeur estuda a relação da escrita histórica com a escrita ficcional e nos permite analisar a maneira como estas duas vertentes se encontram nas narrativas. Uma de suas primeiras afirmações privilegia o fato que “a história e a ficção só concretizam cada uma sua respectiva intencionalidade tomando empréstimos na intencionalidade da outra” (RICOEUR, 1997, p.316). De certo “toda inteligência histórica se enraíza na capacidade que um sujeito tem de se transportar para uma vida psíquica alheia” (RICOEUR, 1997, p.321), ou seja, somos leitores da História e da ficção, pois esta última nos ensinou como interagir com uma intriga buscando na verossimilhança pontos de contato entre nós e os outros. Neste sentido, é a ficção que nos apresenta, desde a infância, o mundo do outro e nos convida, a partir desta descoberta, a melhor nos conhecer. Está, desta maneira, na ficção a chave para se ler e entender a História, de compreender o interesse e os procedimentos para a reinscrição dos acontecimentos ao longo do tempo e de deixá-los como herança às novas gerações.

Para Ricoeur, a compreensão do tempo exemplifica essencialmente o entrecruzamento da história e da ficção na medida em que “a história se serve, de algum modo, da ficção para refigurar o tempo e, por outro lado, a ficção se vale da história com o mesmo objetivo” (RICOEUR, 1997, p.317). Basta nos lembrarmos de que a

contagem do tempo, objeto de estudo de Ricoeur em várias obras, é uma construção ficcional que nasceu da vontade de se entender e de controlar as transformações sucessivas que ocorrem. E este tempo, embora ficcional, está presente nos textos como meio de ligá-lo ao que entendemos por realidade. É a ficção temporal que organiza a trajetória dos personagens e o inserem em determinada geração ou série de acontecimentos.

Ao estudar a ficcionalização da história, Ricoeur contempla a ideia de que a história se apropria do caráter fabulativo dos leitores. Para ele, “o lugar do imaginário é assinalado, em filigrana, pelo próprio caráter do ter-sido como não observável” (RICOEUR, 1997, p.317). Partindo-se do pressuposto de que o historiador registra um fato muito tempo depois de seu acontecimento, ele, na maioria das vezes, escreve sobre algo que não vivenciou e se utiliza de documentos para criar uma tese realista. A diferença entre seu trabalho e a do ficcionista é a necessidade do primeiro se ater às comprovações do fato enquanto o outro se permite imaginar e recriar se assegurando da liberdade de quem não viu e de quem preenche lacunas guiado pelas lembranças. Em ambos os casos, contudo, os que registram os acontecimentos estão submetidos aos caprichos de se retrair um momento. E o ato de retrair, como define Ricoeur, engloba as atividades “de preservação, de seleção, de agrupamento, de consulta, que mediatizam o rastro, para transformá-lo na última pressuposição da reinscrição do tempo vivido no tempo puramente sucessivo” (RICOEUR, 1997, p.320).

Para explicar o ato de retrair e a representação a qual ele alude, Ricoeur fala da imaginação na leitura do passado: “o passado é o que eu teria visto, do que eu teria sido testemunha ocular, se houvesse estado ali, assim como o outro lado das coisas é o que veria se o percebesse daí de onde você o considera” (RICOEUR, 1997, p.322) e conclui dizendo que “a história *imita* em sua escrita os tipos de armação da intriga herdados da

tradição literária” (RICOEUR, 1997, p.323). Assim, muitos livros históricos são lidos como ficção, pacto que assegura ao texto uma melhor recepção, pois, conforme Ricoeur, o leitor “baixa a guarda e de bom grado suspende sua desconfiança” (RICOEUR, 1997, p.323) diante de um romance. Os historiadores que recorrem ao gênero romanesco não se proibem de “ ‘pintar’ uma situação, ‘restituir’ uma cadeia de pensamento e dar a esta a ‘vivacidade’ de um discurso interior” (RICOEUR, 1997, p.323), o que demonstra as particularidades inerentes ao ato de representar.

Em *Cantique des plaines*, Nancy Huston percorre o mesmo caminho, porém, no sentido contrário. É graças à proteção e à liberdade asseguradas pelo viés ficcional que se permite tratar de acontecimentos históricos e reler à sua maneira personagens e fatos registrados pela História oficial. Não é à toa que *Cantique des plaines* é definido por críticos, entre os quais, Corinne Larochelle como um romance histórico. Em seu pequeno guia de leitura, Larochelle nos dá pistas sobre a geografia e a história do Oeste, analisando o tempo, os índios e os colonizadores. Como exemplo, podemos citar algumas perguntas que sugere aos leitores para a interpretação do romance: “Em quais regiões da Alberta se passa a ação de *Cantique des plaines*?”, “Faça o inventário dos elementos que se relacionam ao Oeste e ao imaginário western”, “Quais acontecimentos citados em *Cantiques de plaines* permitem afirmar que a história da América, e particularmente do Canadá é indissociável da história dos índios? Por quê?» e, por fim, «Quais representações o romance atribui a Crowfoot e ao padre Lacombe ? Faça um retrato dos dois personagens históricos a partir de elementos concretos” (LAROCHELLE, 2001, p.71 e 72).

Max Roy, professor da *Université de Québec à Montreal*, mesma instituição de Corinne Larochelle, publicou um guia de animação de leitura de romances francófonos. Na parte dedicada à Nancy Huston, sugere uma leitura histórica de *Cantique des plaines*

através de atividades em sala de aula. A primeira atividade privilegia a dimensão histórica do romance e estimula os alunos a observarem os seguintes temas históricos: “Caminho do ouro (no Oeste canadense), guerra dos Boers, teoria da relatividade, Crise de 1929, Ocupação do Haiti pelos americanos, Primeira Guerra Mundial, evangelização dos índios do Oeste canadense e passagem dos territórios e Segunda Guerra Mundial” (ROY 2003, p.14).

Retomando Ricoeur, a história se serve da ficção, pois “a ficção se põe a serviço do inesquecível. Ela permite que a historiografia se iguale à memória, pois uma historiografia pode ser sem memória, quando só a curiosidade a anima” (RICOEUR, 1997, p.327). Por estar a serviço do inesquecível, a ficção traz à tona elementos que não merecem ser esquecidos, já que, ao serem narrados, haverá menos chances de que ocorram novamente.

Ricoeur conclui sua análise afirmando que

se é verdade que uma das funções da ficção, misturada à história, é libertar retrospectivamente certas possibilidades não efetuadas do passado histórico, é graças a seu caráter quase histórico que a própria ficção pode exercer *retrospectivamente* a sua função liberadora. O *quase-passado* da ficção torna-se assim o detector dos *possíveis ocultos no passado efetivo*. O que “teria podido acontecer” recobre ao mesmo tempo as potencialidades do passado “real” e os possíveis “irreais” da pura ficção (RICOEUR, 1997, p.331).

A perspectiva da história vista de baixo se apresenta como tendência da Nova História e de ficcionistas que procuram investigar algumas lacunas de acontecimentos históricos. Definido por Jim Sharpe, o projeto da história vista de baixo se tornou conhecido a partir de mil novecentos e sessenta e seis por “explorar as experiências históricas daqueles homens e mulheres, cuja existência é tão frequentemente ignorada, tacitamente aceita ou mencionada apenas de passagem na principal corrente da história” (SHARPE, 1992, p.41). É neste momento que história e literatura se encontram mais essencialmente, quando se utilizam do mesmo tipo de fonte para a realização de suas

práticas. A história vista de baixo se dedica a descobrir e a retratar a história de pessoas comuns que foram, de algum modo, testemunhas de fatos relevantes. Todo o tipo de documento que produziram, como cartas, diários, bilhetes e fotos se tornaram fontes privilegiadas de acesso às suas particularidades dentro de um contexto histórico. Ao lado desta documentação escrita, a história oral tem se destacado como possibilidade de se entender um acontecimento pela experiência e pela lembrança dos que os viveram. Nestes últimos anos, podemos reconhecer o grande número de publicações que se definem como memórias ou depoimentos de testemunhas que se silenciaram durante muito tempo. Muitos livros se anunciam como releituras ou como novas luzes acerca de determinado fato. De certo, a presença de romances históricos ou de biografias e autobiografias com caráter histórico se multiplicam nas prateleiras das livrarias e se tornam relevantes por vasculharem nas fissuras da história novos personagens e acontecimentos capazes de permitir novas interpretações.

Sharpe afirma que

a história vista de baixo preenche comprovadamente duas funções importantes: a primeira é servir como corretivo à história da elite (...) e a segunda é que, oferecendo esta abordagem alternativa, a história vista de baixo abre a possibilidade de uma síntese mais rica da compreensão histórica, de uma fusão da história da experiência do cotidiano das pessoas com a temática dos tipos mais tradicionais da história (SHARPE, 1992, p.53,54).

Chegamos, aqui, ao ponto essencial da escrita histórica em *Cantique des plaines*, aquele que busca dar voz à versão dos vencidos e enriquecer o mosaico de interpretações de um acontecimento histórico. Assim como Nancy Huston, que defende a necessidade de uma fricção de versões e não de uma hierarquia entre elas, Sharpe analisa a história vista de baixo como uma vertente que precisa se relacionar com a história oficial, comumente conhecida como história vista de cima. Sharpe comenta que a história vista de baixo possui caráter bastante atrativo, pois permite uma revisitação e uma reescrita do passado. De alguma forma, privilegiar a história vista de baixo é abrir

o “quarto de despejos” e iluminar com a lembrança tudo o que tinha sido esquecido. Não à toa que isto ocorre, Sharpe diz que este viés da história poderia ser chamado de “visão ‘porão-sótão’ da sociedade do passado” (SHARPE, 1992, p.56), pois desvenda o que tinha sido renegado e colocado às escuras.

Este viés proporciona, igualmente, “um meio para reintegrar sua história aos grupos sociais que podem ter pensado tê-la perdido, ou que nem tinham conhecimento da existência de sua história” (SHARPE, 1992, p.59). Assim, ele preconiza uma democratização da história e a reintegração da história de povos que tinham sido, até então, vistos apenas superficialmente, como é o caso dos ameríndios presentes no Oeste canadense. A história vista de baixo, por conseguinte, se coloca no centro de discussões identitárias por retrazar a origem de muitas civilizações, origem anteriormente descrita por monarcas e chefes que registraram apenas sua maneira de entender e vivenciar os fatos.

Como defende Sharpe, “os membros das classes inferiores foram agentes, cujas ações afetaram o mundo em que viviam, (...), foram *atores* históricos, *criaram* história, muito mais do que foram apenas um “problema” que contribuiu para envolver políticos e soldados brancos” (SHARPE, 1992, p.60). Reconhecidos como protagonistas de uma história coletiva, os vencidos, os esquecidos ou os silenciados não devem se contentar em ocupar um lugar de menor prestígio no registro oficial e devem escrever uma história a ser usada para “criticar, redefinir e consolidar a corrente principal da história” (SHARPE, 1992, p.62). Não devem se limitar a escrever uma história destinada apenas a um pequeno grupo devido ao seu caráter um tanto subversivo, devem, ao contrário disto, se aproveitar da condição de protagonistas para encontrar na escrita da história um meio de auto-identificação e de retomada identitária.

No intuito de responder à Paula, que se pergunta “Parviendrais-je à insuffler, à cette Histoire qui si rapidement se fane, assez de vie pour qu’elle devienne une histoire?» (HUSTON, 1993, p.79), retornaremos ao imaginário do mundo dos rodeios e da festa de *Stampede*. Realizada durante dez dias do mês de julho, *Stampede* é a maior festa de rodeio do mundo e um importante evento cultural e econômico para a cidade de Calgary. Só por curiosidade, a bandeira de Calgary é composta por uma grande letra C e por um chapéu country, imagem em conformidade com o título atribuído a *Stampede* de maior festa do Canadá. Em guias turísticos, a província de Alberta é sempre representada por fotos de rodeios ou dos desfiles culturais que aproximam personagens fantasiados de índios e de pioneiros em torno do mundo country.

Em seu livro *Mavericks, an incorrigible history of Alberta*, a historiadora canadense Aritha van Herk fala da relação de sua cidade natal com o imaginário e as festas western:

Calgary chama a si mesma orgulhosamente de grande cidade do interior, e todo ano durante o Stampede, cavalos correm pelas ruas, gerentes de banco e contadores vestem suas calças jeans e suas bandanas e se tornam o que qualquer "sulista albertano" sempre quis ser, um caipira, um cowboy, um maverick (VAN HERK, 2001, p.180).

Van Herk reconhece a festa de *Stampede* como um retorno às origens identitárias dos albertanos e faz alusão ao orgulho dos moradores de Calgary em participar deste grande evento que reaproxima o presente ao passado e aponta para a simplicidade dos que construíram uma grande e rica metrópole.

Por sua vez, a narradora Paula retrança a criação da festa de *Stampede* ao comentar o aniversário de doze anos de Paddon. John resolve festejar a data de modo diferente e leva o filho à inauguração da festa criada por Guy Weadick em mil novecentos e doze. O *Stampede* de Calgary contava com rodeios, carros alegóricos, desfiles e uma autêntica aldeia indígena com o intuito de comemorar a opulência da

cidade de Calgary, a mais desenvolvida da região. Paula não se furta, todavia, de enumerar alguns – muitos - aspectos negativos da festa. Fala que seu sucesso instantâneo se deve ao “potenciel de cette ville pour la nostalgie instantannée” (HUSTON, 1993, p.197) e critica o transtorno da viagem e dos engarrafamentos apenas “pour voir défiler, tout au long de la matinée, l’histoire famarimeuse de cette province qui, à peine sept ans plus tôt, n’était pas une province du tout mais encore um simple territoire du Nord-Ouest” (HUSTON, 1993, p.199). Em seguida, define o espetáculo como «seulement du faire-semblant» (HUSTON, 1993, p.199), por uma falsa ligação e admiração do passado dos pioneiros e dos índios. No desfile, artistas representavam personagens desconhecidos e exacerbaravam todos os estereótipos acerca dos índios. Na realidade, o fabuloso folclore do Oeste era representado por brancos vestidos de índios, com direito a roupas coloridas, a bandeiras e a gritos de *Youpi*. Uma pretensa valorização dos índios que tinham sido dizimados e encerrados em reservas para o bem do desenvolvimento da região e da construção das estradas de ferro. Paddon lembra do interminável desfile de índios, missionários, intendentess e negociantes da *Compagnie de la baie d’Hudson*, contrabandistas e comerciantes, membros da polícia, pioneiros, proprietários de ranchos, domadores de touros e *schooners* das planícies levando os imigrantes e suas famílias. Paula se sensibiliza com o menino e diz: “Ah c’était terrible Paddon, le cortège s’étendait à perte de vue dans les deux sens et tu étais certain qu’il allait défiler devant tes yeux jusqu’à la fin de ta vie» (HUSTON, 1993, p.201).

Os maus momentos de Paddon no meio da confusão se intensificaram a partir da indiferença do pai que, envolto com as bebida e a paquera, deixou o filho se perder. Em seguida as reações físicas de Paddon se apresentam: a alergia à poeira, a tosse, o catarro, a dificuldade de se movimentar, a sensação de ser espremido por todos, o choro e, finalmente, o vômito. Diante das atrocidades do rodeio e do sofrimento dos cavalos, o



menino esconde os olhos para não mais ver, atônito em meio ao barulho, ao empurra-empurra e ao odor do suor, da comida e do estrume dos animais. Paula afirma que no final da festa “tout ce que tu t’efforçais de retenir fut dégorgé, tu dégoillais en te tordant, envoyant un jet de vomi jusque sur le bord de la piste” (HUSTON, 1993, p.205). O pai se viu obrigado a deixar a amante e a festa, não sem acusar o filho de estragar sua diversão e de não aproveitar a festa especial de aniversário que ele lhe tinha oferecido. E, sobretudo, não sem agredi-lo com um tapa na cabeça. Como Paula descreve, “tout le chemin du retour, tu fus secoué par les éternuements; ils s’arrêtèrent à l’instant où tu franchis le seuil de la maison» (HUSTON, 1993, p.206). Nos dias seguintes, Paddon retoma a rotina das aulas de montaria impostas pelo pai e aos inúmeros tombos. Por fim, a declaração furiosa do pai: “Va faire ton putain de piano” (HUSTON, 1993, p.206) e o desfecho previsível da renúncia do pai ao projeto de transformar o filho em peão.

Paula retoma no fim do romance suas considerações sobre o *Stampede*, e, pela primeira vez, reconhece na festa algum aspecto positivo. Ela se lembra que depois da aposentadoria do avô, em mil novecentos e sessenta e cinco, eles passavam as férias de julho juntos e visitavam a festa.

Pour nous le Stampede à cette époque n’était pas le défilé, pas le rodéo ni le stetsons blancs ni les chevaux sauvages ni les chars indiens – tout cela nous paraissait aussi ringard et assommant que les westerns à la télé – pour nous, le Stampede était la fête foraine (HUSTON, 1993, p.278,279).

Contudo, as boas lembranças que Paula compartilha com seus leitores aludem, mais à cumplicidade e aos jogos entre avô e neta do que ao *Stampede* e a seu valor cultural. A coincidência entre os dias da festa e o reencontro com o avô permite a Paula se lembrar da ansiedade, dos projetos e da economia que fazia para aproveitar ao máximo as brincadeiras e a culinária dividida com Paddon de maneira saborosa e engraçada. Paula afirma que :

J'économisais mon argent de poche à partir de Noël et dès le mois de juin mes rêves étaient un mélange voluptueux de grandes roues et de barbes à papa et de montagnes russes et de pommes d'amour – oh c'était une semaine drôlement sucrée et rapide qu'on passait à tes côtés Paddon (HUSTON, 1993, p.279).

Para enfatizar a preferência do avô por ela, Paula não deixa de confessar a intimidade dos dois: “Dans nos jeux c'était toujours Paddon et Paula contre Pearl et Amber, et quand tu nous accompagnais au Stampede tu trouvais toujours une merveille secrète à ne partager qu'avec moi» (HUSTON, 1993, p.278). Assim, Paula promove uma inversão de valores acerca da festa: ao invés de seu reencontro com o avô ser abrilhantado pelas festividades, ela nos dá a impressão de que é o reencontro que agrega algum valor à festa. Como se *Stampede* fosse apenas um cenário, como outro qualquer, para as demonstrações de afinidade e de cumplicidade entre os dois. Ao contrário de se programarem para as atrações reconhecidas, como os desfiles e os rodeios, avô e neta tinham suas próprias preferências para comemorar a reaproximação.

Como já mostramos no início desta unidade, Nancy Huston dedica parte de seu texto “Pour un patriotisme de l'ambiguïté” às experiências de seu retorno ao Canadá. Sua reação à festa de *Stampede* e a necessidade de superar pela escrita sua “alergia” não serão retomadas agora, mas estão intimamente ligadas à releitura da festa e à necessidade de se contemplar somente os aspectos negativos deste evento. Em *Cantique des plaines*, Nancy procura questionar conhecidos traços culturais albertanos e dedica um capítulo inteiro à festa de *Stampede* sem, contudo, encontrar qualquer beleza que a justifique. Segundo Jimmy Thibeault, da *Universidade de Alberta*, Paula põe em prática “um questionamento que se fará pela marca da denúncia” (THIBEAULT, [http://confluence.athabascau.ca/content/vol1.1/thibeault paper.html](http://confluence.athabascau.ca/content/vol1.1/thibeault%20paper.html)). Além de realçar a dificuldade de transporte, a violência dos rodeios e a confusão, sua narradora ainda transforma a festa em cenário para a descoberta do adultério do pai por Paddon e para

explicitar a indiferença e a desarmonia entre os dois. Assim, a festa não se realiza nem no plano cultural nem no afetivo e representa os desencontros de culturas e gerações.

Thibeault analisa em seu artigo “Du mythe à la désillusion: la démythification de l’Alberta dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston” a relação de Paddon e de Paula com o universo albertano. Ele afirma que “longe de apresentar ao leitor um herói ideal que glorifique o universo albertano, a narradora Paula se diverte em desconstruir este herói, seu avô Paddon, e, através dele, todo o mito que se liga ao espaço albertano e à sua origem” (THIBEAULT, <http://confluence.athabascau.ca/content/vol1.1/thibeaultpaper.html>). No fim deste artigo, ele procura mostrar o percurso entre as crenças dos Sterling, irlandeses que se tornaram pioneiros no Oeste canadense e as crenças de Paula, membro da quarta geração dos Sterling.

Entre John Sterling e Paula, foram necessárias quatro gerações para passar de uma aceitação relativa do mito do Oeste a uma negação completa do mundo *western*. A evolução é bem clara, bem definida: primeiro a tomada do território e sua mistificação, em seguida, o início de uma recusa do mito através do ódio para chegar, finalmente, ao discurso de Paula, um discurso marcado pela rejeição e pela repugnância do mito. Quatro gerações para dessacralizar a terra, para colocar em prática uma origem muito menos gloriosa do que a origem que o mito deixa transparecer. Todavia, esta dessacralização guarda um gosto amargo: para que o gesto realizado por Paddon aconteça, foi necessária a chegada de uma criança do Leste, filha ilegítima, marginal, vivendo à margem do mundo familiar. (THIBEAULT, <http://confluence.athabascau.ca/content/vol1.1/thibeaultpaper.html>)

O papel dos ameríndios e de Miranda na reescrita da história do oeste canadense em *Cantique des plaines* merece, neste momento, ser estudado. Um primeiro ponto norteador de nossas análises é a compreensão de que a narradora Paula não conheceu Miranda e que retoma alguns episódios e “causos” da tribo Blackfoot a partir das lembranças das histórias contadas por Paddon. Contudo, Paula e Miranda se aproximam graças a Ruthie, mãe de Paula e única filha de Paddon a conhecer sua amante e a construir uma ponte entre suas duas vidas. O encontro entre Ruthie e Miranda se dá na casa desta última graças ao desejo da adolescente de quinze anos de se tornar artista.

Paddon encontra nos projetos da filha uma maneira de apresentá-la a uma amiga pintora. O principal conselho ensinado por Miranda neste dia foi a necessidade da partida: “Il faut partir loin. Toujours les artistes doivent partir loin. Parfois dedans, parfois dehors” (HUSTON, 1993, p.90), conselho seguido à risca por Paula em Montreal.

A partir deste encontro, Paddon aproximou a neta e a amante e, de alguma maneira, contribui para que Paula escrevesse sobre Miranda com a admiração de quem reconheceu sua importância na vida do avô. A rigor, Paula e Miranda são faces de uma mesma moeda na vida de Paddon: os amores sinceros que o compreendiam e que o impulsionaram a seguir seus projetos. Não parece coincidência o fato de ambas serem pessoas do deslocamento que observam a vida dos Sterling - das quatro gerações - de maneiras particulares e críticas. Miranda é uma mestiça, filha de um chefe da tribo Blackfoot e de uma mãe mestiça, fruto de um estupro praticado por um branco. Por sua vez, Paula é uma filha ilegítima de um pai quebequense do qual quase nada sabemos. São as duas que conseguem observar uma história vista de baixo e de promover a desmistificação do Oeste canadense, desmistificação, aliás, iniciada pelo próprio Paddon ainda na infância, como no episódio de *Stampede*, que já apresentamos.

A participação de Miranda no romance e na releitura da História se torna possível graças a um viés duplo: a história vista de baixo e a história oral. Gwyn Prins procura explicar as críticas existentes contra a história oral, reconhecendo que “os historiadores são pessoas alfabetizadas *par excellence*, e para eles a palavra escrita é soberana. Estabelece seus padrões e métodos. Rebaixa as palavras faladas, que se tornam utilitárias e sem interesse, em comparação com o significado concentrado do texto.” (PRINS, 1992, p.169). De fato, “quando forem disponíveis fontes oficiais,

escritas, elas devem ser as preferidas” (PRINS, 1992, p.164), pois as fontes escritas aparentam ser mais sérias e melhor revestidas de credibilidade.

Prins declara que a queixa mais comum dos historiadores é o fato de que “os dados orais não podem explicar a mudança, e que a mudança é o que mais os historiadores estudam” (PRINS, 1992, p.171). Ele, contudo, observa que nas sociedades não-alfabetizadas ou quase alfabetizadas, a continuidade tem maior interesse em ser explicada do que a mudança. Em suma, as ideias norteadoras da escrita histórica preconizam que “a história oral está autoindulgentemente preocupada com questões tangenciais” (PRINS, 1992, p.171), que ela “jamais edifica hipóteses importantes” (PRINS, 1992, p.163). De certo, as fontes orais não se oferecem como fontes de prestígio dentro das sociedades onde o valor da alfabetização e da fonte escrita se mostra como inquestionável.

Prins enumera as fragilidades da história oral a partir do fato de que “a evidência oral sem comprovação é considerada pobre. A forma não é fixa; a cronologia frequentemente é imprecisa; a comunicação muitas vezes não pode ser comprovada” (PRINS, 1992, p.171), características que explicam o fato do pouco uso da história oral como fonte incontornável do fazer histórico. Uma das grandes dificuldades dos historiadores ao trabalharem com fontes orais é a premissa de que “o que se reconstrói a partir de fontes orais pode bem ter um baixo grau de confiabilidade, na medida em que não existem fontes independentes para uma verificação cruzada” (Apud PRINS, 1992, p.165), como afirma Vansina, citado por Prins.

Em seu texto, Prins diferencia a tradição oral da reminiscência pessoal, afirmando que a primeira é “o testemunho oral transmitido verbalmente de uma geração para a seguinte, ou mais” (Apud PRINS, 1992, p.172), enquanto a outra “é uma evidência oral específica de vida do informante” (PRINS, 1992, p.172,173), como, por

exemplo, as narrativas familiares privadas. Todas são submetidas, por sua vez, às fragmentações da memória: “uma amnésia estrutural aflige as culturas orais, que são, por isso, forçadas a ser seletivas, devido às limitações da memória, e assim as tradições não podem ser bons dados históricos” (PRINS, 1992, p.178). Prins ressalta a fragmentação e a fragilidade da memória ao defini-la como “sabidamente indigna de confiança e um teto inseguro quando comparada aos registros inanimados e imutáveis dos documentos, através dos anos em questão” (PRINS, 1992, p.188).

Voltamos, assim, mais uma vez, às implicações inerentes ao ato de se retrair o passado, tal como foi definido por Paul Ricoeur. Sabemos que a fonte oral deve ser lida a partir de sua fricção com a fonte escrita no intuito de se confrontar diferentes hipóteses e versões de um mesmo fato. Chegamos, deste modo, ao caráter fabulatório dos registros tanto orais quanto escritos. Prins reconhece que “ambos têm em comum o fato de poderem estar sujeitos à invenção da tradição” (PRINS, 1992, p.190). Ele fala da influência inconsciente da forma literária sobre o testemunho oral:

isto ocorre inevitavelmente em culturas compostas. Há a reinserção da hermenêutica de um ponto de vista escrito em um testemunho oral de uma pessoa analfabeta. Isso é mais comum em contextos altamente saturados, como aquele de um encontro colonial (...) Há também um segundo aspecto de tal influência, (...) quando a predominância da forma literária corrói e finalmente destrói os modos orais da memória. (PRINS, 1992, p.190,191).

Uma das mais importantes particularidades da história oral é a sua capacidade de dar voz à história vista de baixo, a protagonistas comuns que não tiveram suas versões registradas pela história oficial, aquela que habitualmente só observa a história vista de cima. Para Prins, as investigações de Paul Thompson, um dos mais reconhecidos historiadores da história oral, se destacam pela possibilidade “de darem voz àqueles que não se expressam no registro documental” (PRINS, 1992, p.192). E, ao se privilegiar a tradição oral e a reminiscência pessoal, o que se constata “é uma atualidade e uma riqueza de detalhes que de outra maneira não podem ser encontradas” (PRINS, 1992,

p.192). Assim, as fontes orais se caracterizam pela possibilidade de ilustrarem com minúcias e histórias desconhecidas as histórias que conhecemos. Se, por um lado, a precisão e a veracidade são postas em dúvida, por outro, a riqueza dos pormenores aponta para a importância destas fontes visando uma compreensão mais refinada e sofisticada dos fatos.

Por fim, Prins cita Vansina, para quem,

os dados orais servem para confirmar outras fontes, assim como as outras fontes servem para confirmá-los. Eles também podem proporcionar detalhes insignificantes que de outra forma são inacessíveis e, por isso, estimular o historiador a reanalisar outros dados de maneiras novas (Apud PRINS, 1992, p.194,195).

Podemos, então, retomar o romance *Cantique des plaines* para estudar a maneira como os índios são descritos e o papel de Miranda na retomada identitária de sua tribo, e, por extensão, de toda a comunidade ameríndia. A primeira menção aos índios aparece na terceira página do romance, quando, durante o enterro, Paula diz que as roupas de Paddon serão doadas para o exército da salvação. Ela imagina a possibilidade de Karen, sua avó, reencontrar as roupas do marido: “l’an prochain peut-être, les reconnaissant sur le corps d’un Indien ivre recroquevillé en un tas puant sur la Huitième Avenue, elle sera réchauffée par une petite flamme de bonté tout au fond de son cœur...” (HUSTON, 1993, p.10,11).

O episódio, apesar de bastante curto, nos oferece várias pistas de leitura. Inicialmente, ele apresenta uma descrição bastante cruel da vida dos ameríndios após a colonização do Oeste canadense. O que vemos é um índio que perdeu seu lugar no território e que perambula na grande cidade que substituiu abruptamente suas aldeias. De maneira clara, os primeiros habitantes do Oeste contribuíram para a degradação das cidades por se mostrarem à margem, sem perspectivas, vítimas da falta de higiene e do consumo excessivo de bebidas. Bebidas, aliás, que foram oferecidas pelos próprios

pioneiros brancos, uma vez que, antes de sua chegada, não havia consumo de bebidas alcoólicas nas comunidades indígenas. De fato, o que se vê, é o fracasso da colonização e a certeza da indiferença e da falta de reconhecimento do valor cultural dos ameríndios enquanto primeiros moradores do território de Alberta. Contudo, o ameríndio não se mostra tão facilmente transparente como poderiam desejar os colonizadores, ele insiste em mostrar sua diferença e, de algum modo, reatualizar as discussões acerca do processo de desenvolvimento do território. Ele se oferece, mesmo que por falta de possibilidades, ao cenário desolador das grandes cidades que se formam.

Outro aspecto relevante é o tipo de relação estabelecida entre brancos e índios. Colocando em prática uma pretensa solidariedade, presenteiam os índios com roupas velhas que seriam, caso contrário, descartadas do uso. Decidem, então, protegê-los do frio para dar a ver uma frágil preocupação com os semelhantes disseminada pela prática religiosa. Praticam esta compaixão para acalmarem suas consciências e para remediar, a sua maneira, o sofrimento de alguém que se viu desprovido de seu lar e de seu estar no mundo.

O terceiro aspecto traz consigo um episódio contado nas cartas de *Lettres parisiennes*, no qual Leïla Sebbar e Nancy Huston observam o gosto desta última pelas roupas usadas compradas em brechós.

Eu me visto quase que exclusivamente com roupas de segunda mão (...) Preciso vestir sobre o meu corpo um pouco de História – mesmo que, desta história, eu ignore tudo. Adoro sentir que meus vestidos, minhas camisolas e meus chapéus acompanharam outras mulheres durante outras peripécias” (HUSTON, 1986, p.88).

Leïla comenta a atitude e o gosto da amiga:

você fala do brechó e do teu gosto por roupas já usadas por outras mulheres. Roupas pesadas, em suma, que foram trabalhadas por outras e você não terá que “fazê-las”. Você se esconde em uma forma, um estilo já existentes. Você quer uma história já pronta? (SEBBAR, 1986, p.93).



A atitude de Nancy Huston em se apropriar e se proteger na história escrita por outro pode ser vista como procedimento comum nos seres do exílio. De fato, ao usar roupas de segunda mão, você se torna cúmplice de uma história e se insere mais facilmente em uma nova sociedade. Tudo se passa como se a roupa usada contribuísse para a composição do personagem necessário à inclusão e à sobrevivência no lugar novo. Ao vestir a roupa, a inserção em determinada tradição se dá mais naturalmente, o que fortalece a vivência da prática do deslocamento. No caso de Nancy, há a escolha consciente da roupa de brechó como previsibilidade restauradora. Muitos são os textos críticos sobre ela que sugerem que a adoção da língua francesa estaria ligada ao projeto de se inserir em uma tradição literária promissora. Assim, tanto a escolha das roupas quanto a da língua parecem apontar para a necessidade de se andar por caminhos já previstos, pisar em pegadas já existentes para poder, em seguida, criar seu próprio caminho e suas próprias pegadas.

O caso dos ameríndios, contudo, precisa ser avaliado pela perspectiva das imposições que acompanharam o processo de colonização. A roupa de Paddon poderia ser usada por um índio porque suas vestimentas deixaram de fazer sentido no momento em que sua cultura e seu modo de vida foram encerrados em reservas e, rapidamente, invalidados. A roupa de Paddon em um ameríndio se oferece como marca explícita da dominação e da conquista não somente de um espaço, mas da continuidade da cultura das primeiras nações. Com a roupa, o ameríndio estaria aparentemente pronto para se inserir nas cidades que se modernizavam. De alguma maneira, ele estaria a caráter para aceitar os novos rumos da vida em sociedade na província de Alberta. Carregaria junto a si a presença do outro, presença impositiva e inquietante que acena para sua fragilidade na relação com os outros e com a terra. Parece pertinente observarmos que Paddon, apesar de ter falecido aos noventa anos, pertence somente à segunda geração dos

pioneiros europeus, o que enfatiza a velocidade como a cultura dos conquistadores ocupou o lugar anteriormente destinado aos ameríndios.

Pensar neste índio pouco humanizado que se desloca sem destino na Oitava Avenida nos remete a um texto contemporâneo de Monique Proulx sobre a cidade de Montreal, analisado por Bernadette Porto no texto *Montreal: a cidade-texto e o texto-cidade em Les aurores montréalaises*, que nos conduziu na leitura que agora fazemos.

Atenta à paisagem e aos movimentos cotidianos desta metrópole, Proulx se mostra sensível à presença de seres quase invisíveis que vivem excluídos de qualquer reconhecimento social na cidade em que procuram sobreviver. O título de seu conto, “Ça”, faz alusão à dificuldade em se nomear uma pessoa que já nem sabemos se está viva, se tem sentimentos, se é um ser humano. Dificuldade de nomear muito representativa da impossibilidade de se observar, de querer conhecer e de se aproximar. Não nomeio para afastar de mim, para criar empecilhos e barreiras entre o que desejo e o que nego, não reconheço, rechaço.

O texto de Proulx não permite ser resumido: a beleza, a concisão, o fôlego e a dramaticidade nos conduzem a reproduzi-lo integralmente:

C'est couché sur le trottoir. On dirait une sculpture. Off-off-ex-post-moderne. On s'approche. Ça pue quand on s'approche, ça pue et ça remue, diable! Ça a des yeux. Ça tient un grand sac vert qui déborde de choses. On veut voir ce qu'il y a dans le sac. Ça jappe un peu quand on arrache le sac, heureusement ça ne mord pas. On ouvre le sac.

Déboulent silencieusement jusqu'à la rue une bouteille de caribou vide, de l'argent Canadian Tire, un chandail de hockey troué, une carte périmé de la STCUM, un morceau de Stade olympique, un lambeau de société distincte, et une vieille photo, une photo de ça quand c'était humain et petit et que ça rêvait de devenir astronaute (PROULX, 1997, p.197).

“O bicho, meu Deus, era um homem” (BANDEIRA, 1989, p.179), este verso de Manuel Bandeira representa a surpresa e a constatação de que as descrições de Nancy Huston e Monique Proulx não refletem animais, e sim homens que, por terem sido esquecidos, acabaram por se esquecer de suas condições. De certo, Bandeira se mostra

inconformado e mais agitado em suas constatações, enquanto Nancy e Monique compõem um cenário mais desolador, frio e, de alguma maneira, intransponível. O ameríndio retratado em *Cantique des plaines* nos parece, contudo, ainda mais demunido do que os homens demonstrados pelos outros dois escritores. Se os três compartilham a fome, o frio e a falta de lugar na comunidade, o ameríndio, por sua vez, pode ser visto como uma vítima da sociedade de maneira mais atroz, pois muito além de ter usurpadas sua dignidade e sua possibilidade de inserção, foram-lhe negados os direitos de viver com sua tribo, de falar sua língua, de professar suas práticas religiosas, de usar suas vestimentas típicas, de seguir seus costumes e de dar continuidade à história de seus ancestrais. Assim, ele não pode ser visto como fruto da deteriorização de um sistema, como os demais, pois ele representa o insucesso do processo de se transplantar pessoas, procedimento natural nas práticas de colonização na América.

Ao compararmos o texto “Ça” e a pequena citação referente aos ameríndios em *Cantique des plaines*, podemos vislumbrar, ainda, que, no primeiro texto, o homem traz junto a si pequenas recordações de um passado aparentemente feliz, objetos que o incluem em uma sociedade e que privilegiam sua trajetória. De alguma forma, ele carrega junto de si alguns objetos pessoais, como um saco e uma foto, que testemunham momentos de integração e se oferecem como companhia para sua vida solitária. No caso dos ameríndios, que não possuem o costume de colecionar objetos tal como fazem os brancos, a perda do território, da paisagem e da convivência com seus pares se mostra irreparável e impossibilitada de qualquer tipo de atenuação. Ele se encontra inteiramente demunido, à espera de alguma pretensa pessoa bondosa capaz de lhe doar as roupas do falecido marido.

Através do registro que Paula faz de Miranda, podemos compreender as etapas do processo que levaram este ameríndio ao estado de abandono e de embriaguez na

Oitava Avenida. Das muitas histórias contadas a Paddon e retraçadas por sua neta, algumas serão contempladas. O primeiro episódio que estudaremos se refere ao momento em que Miranda conta para Paddon algumas facetas da relação entre os brancos e sua tribo, o que envolve o rodeio, as festas e a igreja.

Sobre a organização de um rodeio na Austrália, Miranda diz que: “Ils ont choisi – huit champions – indigènes – pour aller – faire le clown devant les Blancs – à l’autre bout du monde” (HUSTON, 1993, p.231), o que mostra como os brancos souberam explorar o exotismo dos ameríndios, levando-os para se apresentar em vários países. Se, por um lado, os brancos reconheciam o talento ameríndio para o rodeio, por outro lado, a igreja procurava restringir o gosto pelas festas. Miranda procura reconstruir a contradição da proibição dos espetáculos e da descoberta dos mesmos como fonte de renda e de desenvolvimento da região:

D’abord l’homme blanc arrive et dit OK les mecs, arrêtez de danser comme des dingues et de pousser vos cris de guerre et tout le bataclan, notre Dieu n’aime pas du tout ce genre de spectacle satanique et même nous ça nous rend un peu nerveux, vous comprenez, surtout la partie guerrière. Mais ensuite la vie est devenue rapidement ennuyeuse et l’homme blanc s’est dit Hmmm, en fin de compte elles avaient quelque chose de pittoresque, ces traditions, alors voyons, on va vous donner la permission de les ressortir une fois par an pour faire semblant, dans nos défilés et nos foires, comme ça nous on vendra des billets d’entrée et tout le monde sera content (HUSTON, 1993, p.231,232).

Mais uma vez, retornamos às críticas a festa de *Stampede*, vista, aqui, como oportunismo dos brancos em ganhar dinheiro a partir de práticas ameríndias que foram proibidas e depois, toleradas somente em julho por sua capacidade de atrair pessoas e assegurar lucro.

O destino dos Blackfeet diante da colonização foi contado por Miranda com riqueza dos detalhes. O frio, as doenças, a descoberta da bebida e a solidão são recontados como herança na vida em reservas.

En 1910, les Blackfeet ont renoncé au tiers de leurs terres en échange de vivre permanents mais mes frères et sœurs crevaient quand même. Certains

sont morts de faim et d'autres de la grippe, un des petits garçons est même mort de froid. (...) Personne n'avait eu froid ou faim dans les vieilles maisons en peau mais on avait froid à la réserve et la seule chose qui pouvait réchauffer mon père jusqu'à l'os c'était le whisky. (HUSTON, 1993, p.172).

Mais adiante, a constatação da fome: “On n'avait plus rien, moins que rien, on mangeait des ordures et de l'herbe (...)» (HUSTON, 1993, p.173). Miranda se lembra do pai, de sua dificuldade para comprar álcool e da perda da dignidade indígena: “C'était un homme très fier (...), um beau guerrier blackfoot qu'on avait dépouillé de toutes ses armes” (HUSTON, 1993, p.173).

Segundo Prins, “testes sobre diferentes tipos de memória tendem a concordar que a memória de longo prazo, especialmente em indivíduos que entraram naquela fase que os psicólogos chamam de “revisão da vida”, podem ser notavelmente precisos” (PRINS, 1992, p.191). De fato, Miranda, ao relembrar sua infância e propor sua versão dos fatos promove a valorização da tradição oral e da história vista de baixo com riqueza de detalhes que sua maturidade e sua vontade de rever a vida lhe propiciaram. Quando resolve dividir com Paddon histórias de seu passado, Miranda já está a caminho de sua doença e de seu esquecimento. Inúmeras vezes tenta contar alguma história e não tem forças para continuar ou repete a mesma história tendo a impressão de que é a primeira vez que resolve compartilhá-la. Parecia convencida da necessidade de dar continuidade à versão de sua tribo e de seus familiares sobre a traumática experiência do contato com os brancos e com a colonização. Parecia compreender que sua filha, uma mestiça adolescente que nunca morou nas reservas, não estaria pronta para falar e manter vivo o passado de sua tribo. Ciente de que “a revisão da vida é o produto final de uma vida de reminiscências” (PRINS, 1992, p.192), Miranda se permitiu reviver, retrair, reconstituir histórias e lendas.

Dentre as lendas contadas por Miranda, aquela que conta o sacrifício de uma ameríndia em busca de comida merece nossa atenção. Segundo Miranda, sua tribo não

estava tendo sucesso na caça dos bisões, pois eles insistiam em não cair nas armadilhas e nas táticas dos índios. Preocupada com a fome que se abatia sobre a tribo, uma jovem propõe um acordo com os bisões, no qual ela se oferecia em casamento a um deles caso eles aceitassem ser pegos, se lançando do alto da montanha. O acordo foi aceito e, enquanto a tribo se dedicava aos bisões mortos, um touro aparece e leva consigo a jovem. Percebendo seu desaparecimento, a pai da moça, que nada sabia, resolve partir em sua procura e conta com a ajuda de um pássaro para localizar e se comunicar com a filha. O pássaro encontra a jovem dormindo ao lado do marido e lhe dá a notícia de que seu pai está por perto. Aflita, a filha explica ao pai que ele deve partir, mas o aviso chega tarde demais. O marido sente o cheiro de um homem e comanda sua tropa para atacá-lo. De fato, após o violento ataque, à filha só resta o reconforto de chorar pela morte do pai. Seu corpo foi mutilado e suas partes espalhadas por todo o território. O marido se comove com o sofrimento da esposa e lhe oferece uma oportunidade: caso ela conseguisse reunir as partes do corpo e reanimar seu pai, ela estaria livre para voltar com ele para a aldeia. O pássaro retorna à história para, desta vez, encontrar alguma parte do pai e trazê-la para a filha. Ele volta com uma pequena vértebra que a filha coloca no chão, cobrindo-a com um vestido. Depois, ela “se met à chanter. Quand elle ôte la robe, le corps de son père est allongé là, sans mouvement. Elle le recouvre et chante à nouveau. Cette fois-ci, quand elle ôte la robe, son père respire » (HUSTON, 1993, p.177) e eles conseguem, então, voltar para casa.

Esta lenda nos mostra a disponibilidade dos ameríndios para o sacrifício em prol do bem de sua comunidade. Mostra, igualmente, a relação mística entre ameríndios e os animais, que podem ouvir e são ouvidos. Revela, também, a fome e o desespero que passaram a acompanhar as tribos. Destaca a força do canto, da persistência e da coragem como qualidades essenciais das primeiras nações. Reflete a força das tradições

orais e das histórias que passam de gerações em gerações ressaltando características positivas e estimulando a união para um futuro de conquistas. Permanece a lição do amor entre pai e filha, da luta recíproca para se proteger e se salvar, lição que nos remete espontaneamente à relação entre Paddon e Paula. Graças à escrita, Paula salvou o avô da morte e seu texto conseguiu ser produzido a partir de pequenos trechos escritos pelo avô – pequenas partes de si mesmo. A música, componente fantástico da lenda, acompanha Paula durante sua missão, o que lhe permitiu nomear o romance de cânticos das planícies.

Em suma, os quatro personagens se aproximam por suas maneiras de burlar o destino e de realizarem seus projetos graças à cumplicidade, ao companheirismo e à determinação de seus sentimentos.

As lembranças de Miranda nos apresentam outra lenda, desta vez de um senhor conhecido como *Enfant-qui-tousse* ou *Enfant-Secousse*. Paula diz que Miranda “*était toute petite à l’époque, mais elle se souvenait encore du frisson d’excitation qui avait traversé la reserve, et aussi du ressentiment boudeur de son papa*” (HUSTON, 1993, p.85) por causa desta lenda. *Enfant-qui-tousse* era um senhor bastante idoso que um dia teve uma visão na qual um espírito lhe disse para passar quatro dias no alto das montanhas. Durante este período, a cada vez que ele ouvisse um trovão, ele deveria se pintar de tinta branca e voltar para a aldeia para curar os doentes e ensiná-los a rezar e a fumar cachimbo. Uma sugestão de *Enfant-qui-tousse* aos doentes era que eles pintassem as bochechas de branco para prosseguirem o tratamento e evitarem recaídas. A fama do curandeiro se espalhou por toda a região e ele chegou a curar vários ameríndios. Algum tempo depois, ele morreu devido a uma ferida na cabeça, ferida provocada por uma vaca, quando ele tentava protegê-la do ataque de uma matilha de cães. Diante da pergunta de Paddon que queria entender o porquê da desconfiança e da raiva do pai de

Miranda, ela declara: “Tu ne vois pas? (...) Il disait que si on voulait survivre, il fallait se peindre en blanc” (HUSTON, 1993, p.87).

Esta história carrega junto de si outra vertente das lendas e dos ensinamentos transmitidos às diversas gerações de ameríndios, pois privilegia o contra-exemplo e a ideia de que muitas são as tentações impostas pelo branco para questionar ou fragilizar as certezas dos ameríndios. De certo, todo contato com o outro e com o novo se apresenta como momento de questionamento e de observação das práticas tanto de um lado quanto de outro, período de descobertas e de acomodação de ideais e de costumes.

Em outro momento da narrativa, Miranda divide com Paddon sua experiência nas escolas católicas. Se para ele a escola representava a liberdade intelectual, a possibilidade de escapar da disciplina, das rígidas regras de higiene da mãe e de suas crenças católicas, para Miranda, e para todos os ameríndios, sobretudo os mais jovens, a escola era um veículo incontornável da tentativa dos brancos de impor sua língua, sua religião e seus hábitos. Antes da implantação de uma escola católica para os ameríndios de Alberta, as tentativas de conquista privilegiaram os ensinamentos através de cantos e orações, tática adotada tanto por católicos quanto por metodistas que procuravam converter os autóctones. Paula reconstitui as lembranças de Miranda para estas disputas religiosas:

tantôt on chantait les matines avec les catholiques et les vêpres avec les méthodistes, tantôt c'était l'inverse. Mais, au lieu de les réconcilier, ça n'a fait que les fâcher encore plus. Au bout d'un moment les méthodistes se mettent à nous offrir du tabac si on vient chez eux et on dit Ouah, fantastique, du tabac *et* des chansons ! On demande aux catholiques ce qu'ils ont à nous offrir et ils disent Nous, on vous offre le Royaume du Ciel – et qui plus est, gratis ! Alors on va à leur église aussi. (HUSTON, 1993, p.128)



Apesar da pretensa abertura oferecida pelos índios, nenhum deles quis, de fato, renunciar aos casamentos múltiplos e às práticas religiosas de seus ancestrais, o que provocou a desistência de ambas as religiões.

A retomada do projeto de catequização se deu por volta de mil oitocentos e oitenta e três, quando a primeira escola foi fundada. Convencidos de que somente os jovens responderiam positivamente aos apelos cristãos, os missionários ofereciam ensino aos jovens ameríndios. O projeto, contudo, não obteve êxito, pois todas as lições ensinadas às crianças e aos jovens eram negadas pelos pais quando eles chegavam em casa, à noite. Diante do impasse, criam-se os internatos, de modo a afastar de maneira definitiva os maus exemplos que os pais insistiam em compartilhar com os filhos. Como os internatos eram subvencionados pelo governo, os missionários conseguiram muitos alunos, a maioria deles tirados à força de suas famílias. Contudo, as crianças não aceitaram as imposições destas escolas e muitas faleceram, o que poderia provocar o fim do acordo com o governo. Por fim, os externatos são reabertos, para, desta vez, acolherem a jovem Miranda.

Foi na escola que as freiras impuseram à Miranda um novo nome. Convencidas de que o nome em algonquim que queria dizer *Etoile-Filante* era muito difícil de ser pronunciado, as freiras a rebatizaram de Miranda. A sequência de imposições se mostra extensa: além do nome, a jovem de treze anos se vê proibida de falar sua língua nativa, o algonquim, sob pena de castigos físicos. Outros castigos, como decorar versículos bíblicos e recopiar dez vezes os dez mandamentos lhe foram, igualmente, prescritos. Forçada a jurar que não mais repetiria as obras do diabo, Miranda decide fugir da escola para onde retorna algemada e permanece até os dezesseis anos. Ao acabar o ensino elementar pouco sabe da leitura e da escrita. Ao fim da escolaridade, as ameríndias deveriam passar por uma iniciação cruel e praticamente inevitável à civilização dos

brancos: todas perdiam a virgindade ao serem estupradas por intendentes da *Compagnie de la baie d'Hudson*. A mãe de Miranda, por exemplo, foi fruto de uma destas cerimônias que foi imposta à sua avó. Havia uma organização minuciosa nos filhos mestiços gerados nestas iniciações: as meninas ficavam nas aldeias com as mães enquanto os meninos eram levados pelos pais para trabalharem como intérpretes ou diplomatas.

Paula homenageia Miranda e sua língua materna ao incluir o algonquim em seu romance. Ao retratar o início da colonização do Oeste, ela promove uma espécie de jogo teatral onde Miranda fala em inglês e Paddon em algonquim. Paula se lembra de precisar ao avô que

tu balbutiais les syllabes grutturales de l'algonquim: Regarde! Les wagons arrivent. (Satsit! Itsi-enakas epoxapoyaw.) Ils arrivent très vite (Ixka-ekkami-poxapoyaw.) Ils arrivent de Winnipeg. (Mikutsitartay omortsipoxapoyam). Les wagons sont remplis de gens. (Mlatapix itortoyitsiyaw enakasix.) (HUSTON, 1993, p.76).

A partir da chegada dos pioneiros, suas religiões e suas línguas acabaram por andar livremente por todos os espaços. Os parênteses sugeridos por Paula no trecho acima passaram a ser o lugar de sobrevivência ocupada por esta e outras línguas ameríndias, línguas proibidas, silenciadas, confinadas em pequenos lugares. Ao passo que Miranda domina o inglês, Paddon consegue apenas balbuciar uma língua desconhecida por ele e por todos os brancos.

Sobre a chegada dos pioneiros e o início da fundação de Alberta, Paula reproduz uma sucessão de enumerações de Miranda, um enorme trecho de um único parágrafo repleto de exclamações que nos leva a compreender que a nossa dificuldade de leitura e de fôlego representa a mesma velocidade com que as mudanças se impuseram, e com elas, as perdas sofridas pelos primeiros povos. Algumas frases nos demonstram a trajetória:

va donc dans l'Ouest – et, ce disant, nous nous précipitons vers l'avant, poussant et bousculant les indigènes devant nous – dans l'Ouest, vous dit-on – leur plaquant le dos contre les Rocheuses. (...) vous vous tenez biens tranquilles dans vortre réserve. Bon, étant donné que vos récoltes sont nulles et que vous crevez de faim, on va vous nourrir, et en échange on vous reprendra juste une toute petite moitié de la réserve » (HUSTON, 1993, p.77)

Ao longo destas enumerações aparece três vezes a irônica frase “ne nous inquiétez pas”, espécie de lema dos pioneiros, apelo à calma e à cordialidade dos ameríndios que assistiam atônitos à revolução praticada pelos brancos em nome do desenvolvimento da região. Junto a este lema, as ameaças, a exploração dos índios, suas participações na Primeira Guerra Mundial e as sucessivas perdas que não cessavam de acontecer. E por falar em devisa, Paula conclui o capítulo dedicado às lembranças de Miranda sobre a chegada dos europeus com o lema da província de Alberta “*Fortis et Liber*” (HUSTON, 1993, p.78), palavras de ordem que exerciam uma duplicidade contraditória: se por um lado, ressaltavam a força e a liberdade dos pioneiros, por outro lado impunham aos nativos o fim de suas liberdades e o esgotamento de suas forças.

Em um dos doze trechos que Paula consegue recuperar dos manuscritos de Paddon, ele escreve sobre a ironia da relação de brancos e índios com a terra e parece convencido da versão dada por Miranda: “les chrétiens disaient que cette terre était sans importance, que seul comptait l'au-delà, tandis que les Indiens disaient que cette terre comptait, qu'elle était même sacrée, et les chrétiens ont privé les Indiens de leurs terres” (HUSTON, 1993, p.239). Esta passagem se insere na mudança de perspectivas que o encontro com Miranda promove na vida de Paddon. Graças a este relacionamento e ao amor incondicional dos dois, ele se permite questionar a veracidade de suas certezas, principalmente as que se referem à história que lecionava em um liceu de Calgary. Neste sentido, a releitura do papel e das conquistas realizadas por père Lacombe se apresenta como símbolo maior da importância da fricção de versões e da riqueza oferecidas pela tradição oral e pela história vista de baixo. Se antes da versão de

Miranda, Paddon o tinha como grande herói e protetor dos ameríndios por seu trabalho como catequizador, após seu depoimento, ele decide dar um curso somente sobre este personagem. Paula imagina este momento ao escrever:

tu décidas de te concentrer sur le personnage du père Lacombe. Une fois prise la décision, tu te sentis à la fois excité et un peu mal à l'aise, comme si tu allais toucher à quelque chose de tabou, profaner un objet sacré dont la puissance pouvait se retourner contre toi. Aucun personnage historique plus que cet oblat errant aux boucles argentées et au visage doux et au grand chapeau noir n'avait été vénéré par Elizabeth ni sacralisé par ta propre formation scolaire.(...) Tant pis, te dis-tu en te frottant les mains mentalement, tant pis pour eux. Il est temps que la vérité soit dite (HUSTON, 1993, p.304).

Alguns livros e entidades reconhecidas descrevem Albert Lacombe e nos revelam como a história oficial relatou as ações e a importância deste missionário. O historiador canadense Desmond Morton o define como “grande missionário do noroeste”

(MORTON, 1989, p.122) em seu livro *Breve História do Canadá*. Aritha van Herk define Lacombe como “missionário acreditado por todos” (VAN HERK, 2001, p.99) e o considera “uma das mais importantes figuras religiosas da Alberta” (VAN HERK, 2001, p.290).

O site da Alberta Online Encyclopedia ressalta suas características de “missionário zeloso”, “não somente missionário e padre, mas, igualmente, um chefe que influencia o curso da história do Oeste canadense” e “amigo e chefe espiritual para grande parte da população indígena da Alberta” ([http://www.albertasource.ca/treaty8/fr/Les\\_peuples\\_et\\_leur\\_territoire\\_/les\\_participants\\_aux\\_traites/Peuples/lacombe.html](http://www.albertasource.ca/treaty8/fr/Les_peuples_et_leur_territoire_/les_participants_aux_traites/Peuples/lacombe.html)). Dentre suas maiores contribuições, esta enciclopédia enumera: “construção do primeiro moinho e (...) e da primeira ponte de Alberta”, “tentar evangelizar os povos nômades (...) se dedicando aos doentes e aconselhando as tribos das planícies” ([http://www.albertasource.ca/treaty8/fr/Les\\_peuplesetleur\\_territoire/Les\\_participantsauxtraites/Peuples/lacombe.html](http://www.albertasource.ca/treaty8/fr/Les_peuplesetleur_territoire/Les_participantsauxtraites/Peuples/lacombe.html)).

A enciclopédia Wikipedia publica que “segundo o historiador Elie Auclair, é a ele que uma das províncias do Canadá, a Alberta, onde foi um dos missionários-pioneiros, deve seu nome” ([http://fr.wikipedia.org/wiki/Albert\\_Lacombe](http://fr.wikipedia.org/wiki/Albert_Lacombe)), informação, contudo, contestada por vários outros historiadores para os quais Albert Lacombe foi o nome dado à cidade de St. Albert e não à província. O nome desta última seria uma homenagem à princesa Louise Caroline Alberta. O Wikipedia se refere a Lacombe como dono de uma “longa e bela vida de missionário”, “um atleta” e ressalta a publicação feita por ele de uma gramática e de um dicionário da língua dos Cree, fruto de seu trabalho como evangelizador cuidadoso que aprendeu esta língua ameríndia para se aproximar mais intimamente deles. Segundo o site, Albert Lacombe tinha “espírito fino e perspicaz, conseqüentemente inteligente, coração delicado e amante, o que quer dizer muito sensível, ele nasceu com o gosto pela beleza (...) Contudo, frequentou durante quase toda a sua existência os homens mais simples e mais rudes” ([http://fr.wikipedia.org/wiki/Albert\\_Lacombe](http://fr.wikipedia.org/wiki/Albert_Lacombe)). Sobre sua sensibilidade e seu carisma, o site relata que “normalmente, ele tinha apenas começado seu discurso que as lágrimas jorravam de seus olhos. Rapidamente, muitos espectadores choravam com ele” ([http://fr.wikipedia.org/wiki/Albert\\_Lacombe](http://fr.wikipedia.org/wiki/Albert_Lacombe)). A respeito de sua preciosa intervenção para a passagem da ferrovia das terras dos povos ameríndios, o site afirma que

as autoridades do *Pacifique Canadien* reconheceram inúmeras vezes seus bons serviços. Daí em diante ele ganhou um passe para viajar nos vagões de luxo. Conta-se até que durante um dia do mês de agosto de 1884, Lord Stephen lhe cedeu por algumas horas a presidência da companhia.” ([http://fr.wikipedia.org/wiki/Albert\\_Lacombe](http://fr.wikipedia.org/wiki/Albert_Lacombe)).

No site oficial das ferrovias do Canadá, Lacombe é definido como “figura legendária do setor ferroviário canadense” ([http://www.railfame.ca/sec\\_ind/leaders\\_fr/2006Lacombe\\_A.asp](http://www.railfame.ca/sec_ind/leaders_fr/2006Lacombe_A.asp)) e lembrado como líder disputado mesmo após sua morte. O site afirma que “em respeito ao padre Lacombe, enterraram seu corpo na cripta da igreja paroquial de St. Albert, no território dos Cree, enquanto seu coração foi levado a

Midnapore, no sul de Calgary, no território dos *Pieds-Noirs*” ([http://www.railfame.ca/sec\\_ind/leaders/fr\\_2006Lacombe A. asp](http://www.railfame.ca/sec_ind/leaders/fr_2006Lacombe A. asp)). Ambos os lugares se tornaram importantes pontos turísticos ligados à história do Canadá e da província de Alberta.

Albert Lacombe foi homenageado por inúmeras escolas canadenses que adotaram seu nome. Em uma destas escolas, localizada em Edmonton, Albert Lacombe é apresentado como “diplomata, negociador e conselheiro de todos. Ele contribui muito para a colonização pacífica do Oeste canadense” (<http://www.csrcn.ab.ca/perelacombe/ecole/historique.htm>). No site da escola há uma rubrica intitulada Histórico do Padre Lacombe, no qual podemos ler que “Padre Lacombe se dedicou ao bem estar físico e espiritual dos mestiços e dos indígenas das planícies por sessenta anos” (<http://www.csrcn.ab.ca/perelacombe/ecole/historique.htm>), além de ter construído a primeira escola e a primeira capela na cidade de St. Albert. Segundo o site da escola “os ameríndios o nomearam de o homem do grande coração” (<http://www.csrcn.ab.ca/perelacombe/ecole/historique.htm>). No site Wikipedia, contudo, esta definição de Lacombe foi levemente alterada para “o homem do bom coração” ([http://fr.wikipedia.org/wiki/Albert\\_Lacombe](http://fr.wikipedia.org/wiki/Albert_Lacombe)). Seja de bom ou de grande coração, Lacombe é reconhecidamente visto como um homem carismático cujas ações bondosas foram suas grandes qualidades.

No dicionário dos artistas e autores do Oeste canadense, Lacombe é lembrado como “missionário-colonizador, linguista e gramático” ([books.google.com.br/books?isbn=2763775667](https://books.google.com.br/books?isbn=2763775667), p.163). Algumas de suas mais de trinta obras são citadas, como o livro *Le Père Lacombe – l’homme au bon coeur*, de mil novecentos e dezesseis. Por fim, um pequeno resumo de suas principais ações : “edificador, pacificador da guerra entre os Cree e os *Pieds-Noirs*, mediador quando estes últimos se opuseram à

construção da ferroria *Canadien Pacifique*” ([books.google.com.br/books?isbn=2763775667](https://books.google.com.br/books?isbn=2763775667), p.163).

Aos olhos de Miranda e de sua tribo, contudo, Lacombe não era reconhecido por suas qualidades. Miranda fala dele pela primeira vez ao contar no episódio das ferrovias. Segundo ela, a aceitação das ferrovias foi ainda mais difícil para seu povo do que a aceitação da ida para as reservas e os intendentess da empresa não tardaram a pedir ajuda ao padre na tentativa de convencimento da tribo: “Et si on envoyait le bon père Lacombe leur expliquer la situation? – toi Paddon, tu ne connaissais que trop bien le père Lacombe, idole et modèle de ta sœur depuis toujours, et à entendre Miranda le traiter de missionnaire à la con, tu t’es pâmé de joie” (HUSTON, 1993, p.75). Ela enumera as etapas da conquista do padre:

ce missionnaire à la con avait déjà passé trente ans de sa vie à nous améliorer, il parlait notre langue, il avait le doigt sur notre pouls mourant, il est venu discuter avec nous en apportant deux cents livres de thé et de sucre et de farine et de tabac et, bien sûr, Crowfoot a de nouveau baissé la tête (HUSTON, 1993, p.75).

Como gratidão por sua vitória, «le CPR était tellement reconnaissant qu’ils ont donné à Lacombe une carte d’abonnement à vie » (HUSTON, 1993, p.75), prêmio oferecido, igualmente, ao chefe Crowfoot.

Convencido por Miranda de que conhecia, até então, apenas uma versão para a colonização do Oeste, Paddon concede a si mesmo a ousadia de questionar tudo o que tinha aprendido na escola. E, como professor, decide que a única ação que lhe resta a fazer é compartilhar com os alunos suas descobertas, o que representava uma decisão contraditória de acordo com sua formação profissional e os manuais escolares dos quais se servia. Ciente de que não poderia continuar a ensinar a versão dos vencedores, ele se lança o desafio de incentivar Miranda e sua tribo, revendo suas aulas sobre o padre Lacombe. Neste momento a narrativa de Paula revela plenamente seu intuito de se oferecer como versão dos vencidos e de promover um questionamento nos que

escreveram e compartilharam a história oficial. As críticas mais contundentes ao missionário se dão na voz de Paddon diante de seus alunos e não nas conversas de Miranda com ele. De alguma forma, ao se lançar o desafio de dar aulas inovadoras e polêmicas, ele reaprende a se envolver com o papel do professor e reconquista o orgulho de exercer sua profissão, fazendo uso da influência intelectual que possui para mudar o curso tradicional das aulas de história. Iria oferecer aos alunos algo que considerava mais rico e verdadeiro do que a versão que atendia aos desejos políticos da província. Seu entusiasmo nestas aulas se apresenta como quase o único momento no qual ele se torna verdadeiramente protagonista de sua vida, onde decide fazer suas escolhas sem hesitações e sem medo da opinião dos outros. As aulas sobre Lacombe representam o rompimento da melancolia e da passividade, provas do amadurecimento e da coragem vindas através de seu relacionamento com Miranda.

Paula confessa que “*hormis cette journée, Paddon, je ne vois presque rien de ta vie à l'école. Tu n'en parlais pas (...) Mais cette journée-là je la vois bien: une journée chaude et chatoyante de début juin 1942*» (HUSTON, 1993, p.304), o dia da tomada de consciência e do movimento apressado de substituir uma versão por outra, sem se preocupar com a importância do encontro e do atrito entre elas. Paula resume a fala de Paddon diante seus alunos, destacando os aspectos contemplados por ele ao longo de três laudas dedicadas exclusivamente à apresentação de uma nova história do Oeste canadense e da colonização, a história recontada pela visão e pela experiência vivida pelos autóctones:

Comment il était venu ici avec l'unique et ferme et inébranlable intention de changer les croyances des Indiens en ses croyances à lui. Comment il était prêt à mettre tous ses dons et toute sa ruse au service de cette intention. Comment il avait appris les langues des indigènes pour les forcer à dire des choses qu'ils n'avaient jamais voulu dire. Comment, profitant cyniquement de leur crédulité et leur superstition, leur fascination pour les images et les portraits, il leur avait appris la version chrétienne de l'histoire (...) Comment les Indiens avaient été forts et sains jusqu'à l'arrivée de l'homme blanc, et comment ils avaient reçu de lui le cadeau de la civilisation sous forme de petite



vérole et de rougeole et de tuberculose et de scarlatine et de grippe, et comment le père Lacombe et d'autres hommes du même tonneau s'étaient servis de leur fragilité physique pour les convertir (HUSTON, 1993, p.305,306).

Além de falar da violência religiosa, das doenças e da astúcia do missionário, Paula prossegue sua enorme lista de denúncias feitas por Paddon, destacando o papel de Lacombe na aceitação de leis que tiraram de maneira acertiva os direitos dos ameríndios. “Comment Albert Lacombe avait encouragé les Indiens à signer les traités n<sup>os</sup>. 6 et 7, (...), permettant à Sa Majesté de reprendre toutes les terres qu'Elle avait cédées à Ses Indiens, chaque fois que cela Lui chantait» (HUSTON, 1993, p.306). Se, por um lado, Lacombe os convencia a assinar acordos desvantajosos, por outro lado, ele descumpria e fingia desconhecer o descumprimento de direitos dos índios: “ Comment Lacombe était resté là à regarder les Blackfeet dépérir de faim puisque le gouvernement, convaincu qu'ils ne se mettraient à l'agriculture que contraints et forcés, leur envoyait cinq dollars par personne par mois au lieu des douze stipulés dans les traités » (HUSTON, 1993, p.306) e mais adiante, como ele não percebia que os alimentos chegavam cada vez em menor quantidade,

jusqu'à ce que les adultes n'aient plus que des écureuils et des souris à mettre sous la dent, puis des chiens et des chevaux, puis les carcasses des bêtes qu'ils trouvaient pourrissant sur la prairie, tandis que les enfants se tordaient par terre après avoir avalé des panais sauvages toxiques (HUSTON, 1993, p.307).

As aulas de Paddon mostram um discurso inflamado que descortina detalhes do egoísmo, da passividade e da indiferença de Lacombe diante dos numerosos problemas dos índios. Através do discurso, a revelação de que ele exercia uma cumplicidade inquestionável com os que queriam eliminar as primeiras nações das terras do Oeste canadense. Ao reproduzir o que aprendeu com Miranda, Paddon não recua em nenhum momento sequer e denuncia atos ilegais e as demonstrações de indiferença daquele que se tornou o maior missionário da história da província da Alberta.

Ainda em sua lista de denúncias, Paddon fala do envolvimento de Lacombe com as escolas, relatando o momento em que ele propõe uma solução para a enorme evasão que ocorria:

quand les étudiants blackfeet, ne supportant plus de voir souffrir et mourir leurs familles, se mirent à désertir l'Ecole catholique industrielle à High River em 1885, ce fut encore le père Lacombe qui recommanda au gouvernement de menacer de couper leurs rations aux parents non coopératifs” (HUSTON, 1993, p.307).

Isto quer dizer que o Lacombe estava disposto a qualquer tipo de chantagem para manter as escolas e assegurar a renda enviada pelo governo à sua manutenção. Era preverível que os índios passassem fome e se mantivessem sob controle e tementes a Deus a vê-los saudáveis e independentes.

Como fim emblemático para suas aulas dedicadas ao padre Lacombe, Paddon oferece aos seus alunos algumas afirmações que serviriam de provocação para a reflexão. Frases que retomam o discurso cordial e irônico dos pioneiros diante do projeto de apropriação das terras indígenas: “Laissez les hommes blancs traverser vos terres, et laissez-les construire leurs chemins. Ils ne sont pas venus là pour voler vos terres” (HUSTON, 1993, p.308).

Assim, ele conclui uma semana de trabalho sem desconfiar de que já na segunda-feira pela manhã, o diretor da escola receberia numerosas críticas à imprudência e à falta de profissionalismo do professor. De fato, Paddon é acusado de não respeitar o programa oficial das séries, de “saboter le patriotisme canadien (...) une calomnie haineuse d'un des personnages les plus admirables de l'histoire de l'Ouest – um scandale” (HUSTON, 1993, p.308). Furiosos, os pais praticamente exigem que Paddon seja ameaçado com uma demissão, o que foi feito ainda neste mesmo dia. Diante da fúria do diretor, para quem Paddon significava uma mancha na excelente reputação da escola, ele se esforça para manter seu posicionamento heroico, convencido de que tinha feito um grande ato contra a injustiça.

Contudo, perante os argumentos do diretor e de suas ameaças, Paddon se questiona e começa a ter um início de arrependimento por ter sido tão voluntarioso. Faz duas sérias descobertas: a primeira, que poderia novamente ficar desempregado, o que provocaria o sofrimento de sua família e exigiria de Karen a retomada de esforços e de muitas jornadas de trabalho. Depois, surpreso com a veemência das reclamações, perde sua confiança e começa a ponderar melhor a nova versão que adotara para a colonização e para os atos de Lacombe. Uma série de dúvidas lhe vem em mente:

peut-être t'étais-tu trompé et serieusement trompé. Peut-être la défaite des Indiens était-elle inévitable, et les missionnaires n'avaient-ils fait qu'amortir le choc. Peut-être sans leurs efforts infatigables comme médiateur, le destin des Indiens eût-il été plus brutal encore (...) Et on ne pouvait nier qu'Albert Lacombe, surnommé Bon-Cœur par les Blackfeet, avait risqué sa vie pour faire passer son message de paix, (...) s'adressant à chacune des tribus dans sa propre langue, transcrivant méticuleusement leurs légendes et leur folklore, faisant l'impossible pour préserver leur passé (HUSTON, 1993, p.309).

Dúvidas capazes de prostrá-lo, confundi-lo, cerceá-lo de todas as antigas convicções. Daquela segunda-feira em diante não tocaria mais no nome de Lacombe e voltaria às aulas tradicionais guiadas pelos manuais escolares. Levaria para sempre a culpa do “fiasco” (HUSTON, 1993, p.310) que foram aquelas aulas e o projeto de se retraçar o papel e a relevância de Lacombe. Seria prudente para manter seu emprego. Decidiria se curvar às verdades contundentes, consolidadas e impenetráveis da história oficial. Compreenderia a dificuldade de se sugerir qualquer mudança no cânone, de instabilizar as noções de origem e seus heróis. Saberria que as pessoas se identificam de tal maneira aos acontecimentos registrados que qualquer desvio em suas certezas provoca instabilidade e indesejáveis dúvidas identitárias. Se, por um lado, volta a seguir os paradigmas da história oficial, por outro, deve contornar a fúria de Miranda para quem ele sempre se deixa convencer por quem fala mais alto ou dá a última palavra. Ela reage agressivamente: “Comment peux-tu changer d'avis alors qu'on en a parlé tant de fois Paddon? Va te faire foudre. (...) Comment tu oses penser comme ça et puis venir

ici et être avec moi? Comment tu oses me rendre heureuse en pensant secrètement à une chose qui me rend furieuse?» (HUSTON, 1993, p.313).

Inconformada, Miranda o expulsa pela primeira vez de sua casa, sem conseguir, contudo, que ele se justificasse, que confessasse seu arrependimento, que confirmasse ter retomado as convicção de Miranda e de seu povo.

No fim, Paula reproduz um importante episódio em torno da correspondência entre Paddon e sua filha Ruthie. Inconformado pela filha ter preferido levar a neta à festa da Confederação no Leste ao invés de levá-la para passar as férias em sua casa, ele escreve à Ruthie, ressaltando na carta a fragilidade das conquistas dos brancos diante dos ameríndios. Ele escreve “se demandant s’il n’était pas un peu prématuré pour les Canadiens de se réjouir de leur victoire sur les indigènes d’ici » (HUSTON, 1993, p.280), teoria desenvolvida a partir da tumultuada relação entre franceses e argelinos. Valer lembrar que a data deste episódio coincide com a guerra da Argélia e o conturbado e violento processo de independência perante a França. Este fato, lembrado por Paula, deixa transparecer o lado frágil das conquistas históricas e a possibilidade de haver grandes mudanças em panoramas aparentemente sólidos. Para Paddon, a festa da vitória canadense representada pela Confederação poderia se desfazer no percurso histórico. Assim, tanto quanto uma colônia que se afastou de sua metrópole, a conquista dos ameríndios poderia ser revista e desfeita, eliminando a firmeza das convicções e os motivos para a celebração. Ao reclamar a presença da neta nesta festa e sua ausência em sua casa, Paddon parecia apontar para a certeza de que a manutenção desta vitória canadense seria difícil e necessitaria de investimento constante, caso contrário os ameríndios poderiam erguer suas vozes e reassumir, à luz dos argelinos, seu papel original no cenário da História. Por fim, mesmo que se mostre facilmente influenciável e mude abruptamente de opinião acerca dos fatos históricos, ele deixa a

mensagem da dúvida, da possibilidade de outras versões, da abertura para que os fatos possam ser revistos, transformados, o que torna mais viva e fluida a escrita histórica.

De alguma forma, Paddon conseguiu escolher a versão que mais lhe convencia para o Oeste canadense e, na impossibilidade de demonstrar esta escolha, delega para a neta Paula a missão de publicá-la, de oferecer à Miranda e a seu povo um livro de cânticos capaz de contemplar suas maneiras de viver e de contar a História.

## Conclusão

À guisa de conclusão, somos convidados a retomar o pensamento de Paulo Emílio Sales Gomes que serviu de mote para nossas reflexões. Cabe dizermos que esta epígrafe foi tomada de empréstimo do livro de contos *Invenção e memória* de Lygia Fagundes Telles, viúva do cineasta em questão. Assim como Lygia, entendemos que a ideia de invenção acompanha inegavelmente todo debate sobre as narrativas escritas a partir das lacunas da memória. Se a vida é, segundo Ricoeur, um tecido de histórias narradas, a narração, por sua vez, se apresenta como um deslocamento criativo entre o lembrar e o esquecer, um alimentando as potencialidades do outro.

E como não pensar em Paula diante de seu confuso e provocador manuscrito? Como não nos lembrarmos dos diálogos existentes entre a profecia, a promessa e a missão de escrita que lhe foi confiada? Paula se mostrou, caprichosamente, uma escritora de reconhecida aptidão fabulatória e confessou estar preenchendo os vazios da memória com imaginação. Acreditamos que tinha dentro de si a “secreta esperança de estar inventando certo” (Apud TELLES, 2009, p.5), o desejo de se utilizar da escrita no presente para recriar o passado e modificar a seu gosto a vida do avô – e, conseqüentemente, a de toda a sua família e de si mesma. Ao se lembrar de um episódio em que o avô manifesta sua raiva, ela deduz que “peut-être que ce qui te [le] rendait si amer, c’était en fait mon absence?” (HUSTON, 1993, p.280) De fato, o romance escrito com contornos epistolares por Paula pode ser lido como vontade de trazer o avô à vida, não somente de transformá-lo em personagem e representá-lo ficcionalmente, como sugere Chalanset, mas, igualmente, de assegurar uma companhia para si e de prolongar o amor e o reconforto que a companhia e a atenção do avô sempre lhe proporcionaram.

Neste sentido, Paula declara: “je ne me souviens pas des mots que tu as prononcés mais j’entends encore la musique derrière» (HUSTON, 1993, p.284) e seu esquecimento assegura o sucesso de seu projeto, pois, ciente de que não se lembra e feliz por poder imaginar, ela faz de seu texto uma procura pela música de sua infância, pelos sons da voz e das histórias de Paddon. Um desafio de se reconstituir os bons momentos do passado e de encontrar desculpas para explicar os problemas que se impuseram. Um desafio de compreender e lidar com a escrita de modo menos rígido e megalômano do que fizera seu avô. Caminharia pelo mesmo caminho que ele, mas não se deixaria seduzir pelos atalhos nem exigiria de si mais do que estava pronta para oferecer. Compreenderia o tempo como duração da vida de quatro gerações e, por delimitá-lo, estaria mais perto de reproduzi-lo na escrita e de curvá-lo às imposições do papel. Estaria ciente de que “raconter des histoires autour d’un feu de camp et écrire des livres, ce n’est pas la même chose » (HUSTON, 1993, p.144), o que lhe tornaria a mais apta a registrar as histórias do avô, da família e da tribo de Miranda.

Assim, a memória e a morte foram fios condutores da missão – e do desejo – de escrita, binômio propulsor do fazer literário como maneira criativa de se viver o luto e de se trabalhar os caprichos da memória. As inseguranças geradas pelo desaparecimento de Paddon e as dificuldades de se retrair a vida de várias gerações dos Sterling podem ser lidos como pulsão para a prática literária, como incentivos permanentes que a possibilitaram se afastar da inércia e da confusão que impediram a realização dos sonhos do avô.

O caminho entre a herança recebida e à escrita do romance se mostrou longo, cansativo e exigiu da neta a habilidade de oferecer acolhimento ao avô e, ao mesmo tempo, realizar uma escrita somente sua. Não por acaso as falas de Paddon, quase sempre demasiadamente fragmentadas, se mostraram mais como desejo de sua presença

e de homenagem do que como fio condutor que disciplinou e orientou a neta. Por isso, como defende Compagnon, a presença do avô é uma fricção, uma tentativa de diálogo, de aproximação. Todavia, esta citação se mostra um corpo estranho no texto e sua diferença, seu deslocamento, se fazem sentir pelas marcas tipográficas que convidam a um encontro ao mesmo tempo em que criam espaços em branco e distâncias entre uma voz narrativa e outra.

Capaz de dar sentido e continuidade à obra inacabada que herdou, Paula se vê diante das delimitações impostas pela narração: se por um lado, cria uma versão para o avô, por outro, acaba por condenar ao esquecimento outros lados, outras versões, outros Paddons que não poderemos conhecer. Sua capacidade seletiva mostra a completa falta de imparcialidade do seu projeto – e de todos os projetos ficcionais – e revela que ela leu os manuscritos do avô com tesoura nas mãos, tal como o guarda florestal na história contada por Compagnon. A herança de Paula foi percorrida por ela com tesouras que selecionaram o que deveria ser esquecido e colocado às escuras e o que precisaria ser iluminado, recriado, registrado. A rigor, Paula escolheu e definiu o legado que recebeu, compôs com ele uma história à sua maneira, uma biblioteca exclusivamente sua. Reverteu a ideia presente no romance *Trois fois septembre*, romance imediatamente anterior a *Cantiques des plaines*, segundo o qual uma herança pode ser muito dura. Paula transforma a dureza que se impõe em um jogo a quatro mãos em que a parceria do avô é exigida e assegura o sucesso das empreitadas dos dois.

O processo de escrita de Paula, além de percorrer acontecimentos de sua família, se inscreve no âmbito da história das colonizações na América, mais especificamente do Oeste canadense. A presença dos pioneiros no Haiti bem como as imposições oriundas desta presença são reveladas através da personagem Elizabeth, enfermeira voluntária que mostra as condições precárias de vida e os costumes religiosos do povo deste país.



O Haiti se inscreve na mesma cena história do Oeste canadense enquanto lugar de onde saíram os trabalhadores que se instalaram no Canadá. Mais do que isto, sua inserção no romance reflete a admiração da escritora Nancy Huston pelo comportamento combativo e ligado às tradições que o povo soube manter face às determinações dos colonizadores. A colonização do Oeste canadense é revista graças à versão contada pela ameríndia Miranda, que passa a limpo acontecimentos e personagens registrados na História oficial. Ao dar seu testemunho, Miranda promove uma discussão sobre as diferentes versões e ficções que podem ser recontadas a partir de um mesmo fato. Pertencendo ao grupo dos vencidos, sua tribo se silenciou durante muito tempo até encontrar em Paddon e em sua neta um veículo para o registro de seus olhares sobre as experiências vividas período colonial. Assim, Miranda deixa ver uma versão, como explica Sharpe, de uma ‘história vista de baixo’, história que deve ser analisada em seus diálogos e silêncios com a história oficial, pois não se trata, aqui, de substituir uma versão por outra, mas, sobretudo, de se promover uma discussão mais ampla e rica sobre fatos da convivência entre os autóctones e os pioneiros europeus. Neste contexto, a oralidade é privilegiada como meio de se obter depoimentos e detalhes que, de outra maneira, permaneceriam desconhecidos. Contudo, Prins enumera algumas fragilidades desta fonte histórica, como a falta de precisão cronológica, a falta de comprovação do que é dito e a flutuação da forma, fragilidades que fazem os historiadores privilegiarem os fatos escritos e mais facilmente comprovados.

Ao observarmos a trajetória do romance *Cantique des plaines* no percurso literário de Nancy Huston fomos apresentados às especificidades das soluções formais e das técnicas de trabalho da escritora. Escrito em inglês e depois traduzido para o francês, o romance se insere no debate sobre o exílio e sobre a importância do fazer literário enquanto espaço de elaboração dos deslocamentos no mundo contemporâneo.

De fato, Nancy Huston pode ser incluída, como sugere Salman Rushdie, no grupo de ‘pessoas traduzidas’, que transitam livre e criativamente entre línguas, lugares e paisagens. Nancy, contudo, analisa sua especificidade em vários artigos, cria uma hierarquia de usos das suas duas línguas e confessa, ao final de décadas morando em Paris, se sentir duplamente analfabeta ao invés de perfeitamente bilíngue.

Um viés produtivo, mas que não pode ser analisado na dimensão seletiva deste projeto, seria percorrer, por um lado, o modo como o trânsito de línguas e seu imaginário são registrados nas obras ficcionais de Nancy. Por outro lado, uma análise mais atenta aos escritores que vivenciaram o exílio, e que são repetidas vezes acolhidos por Nancy em seus textos, pode se mostrar pertinente por revelar pontos de contato entre suas reflexões e suas obras ficcionais. Pensamos, como exemplo, em Beckett – para quem Nancy dedicou *Limbes*, em Romain Gary – presente em *Tombeau de Romain Gary* e em Göran Tunström, amigo pessoal presente em *Pour un partriotisme de l’ambigüité*. Futuros desdobramentos desta dissertação podem ser vislumbrados a partir do estudo de um grupo de escritores para os quais a escrita em língua estrangeira e a procura da margem se revelam necessidades para o estranhamento buscado na hora da escrita. Neste contexto, outros escritores e pensadores, como Julia Kristeva, podem contribuir para um aprofundamento das análises envolvendo múltiplos deslocamentos, tais como o espacial e o linguístico.

Ao compreendermos *Cantique des plaines* como retorno ficcional à origem canadense de Nancy Huston, foi pertinente observarmos que este romance se apresenta como exercício do luto e preparação ao retorno ao país natal. Convencida de que o retorno ficcional asseguraria proteção e estimularia o desejo de rever o Canadá após vinte anos de ausência, o projeto a religou à música, à paisagem e às aulas de história da época da escola. A frustração com o retorno e as inúmeras transformações da paisagem

foram privilegiados pela escritora por revelar a incontornável distância de se opor entre as lembranças e a cidade encontrada. Manifestando um sentimento muito comum em escritores do exílio, Nancy se sente traída pelas transformações que impedem o reconhecimento das paisagens da infância, como, por exemplo, o jardim onde ela brincava com o irmão.

A partir de então, Nancy vislumbra a escrita como lugar de proteção e de acolhimento e elege a região de Berry na França como lugar onde gostaria de ver os filhos crescendo e por fim, descansar. Capaz de se autoengendrar, ela se inspira em escritores da movência que criam ficcionalmente seus lugares identitários. Não por acaso o romance contempla a relação com o território, lida neste estudo através de metáforas de Monique LaRue e Emille Ollivier para os quais toda pessoa precisa encontrar dentro de si a vocação de estreitar laços e de se enraizar em um território ou, ao contrário, de assumir partidas e chegadas como meio profícuo de vida e de aprendizado. Paddon se mostra intimamente ligado ao território de Alberta e, se recusou a deixá-lo. Ao morrer, se transformou em “une cicatrice à peine perceptible à la surface, (...) aplati enfin sur cette plaine” (HUSTON, 1993, p.90). Paula escolhe o caminho oposto e adota a cidade de Montreal como distância necessária para a criação literária e para o progresso de sua vida profissional. Miranda, por sua vez, era nômade, foi obrigada a se fixar nas reservas e se mudou para a cidade sem, contudo, se deixar assimilar pela cultura branca.

Nosso estudo procurou observar as especificidades de um romance de pouco mais de dez anos que transita entre a literatura francófona e a francesa. Procurou privilegiar uma escritora reconhecida internacionalmente com diversos prêmios, mas ainda pouco estudada nas academias. Seu primeiro livro traduzido para o português, *Marcas de nascença*, figurou na lista dos mais vendidos e alcançou em poucos meses

sua quinta edição. Graças a sua grande repercussão, um segundo livro de Nancy já foi traduzido: *Dolce agonia*.

Um das contribuições da dissertação parece ser o encontro – talvez inesperado – da escritora com escritores brasileiros igualmente reconhecidos. Neste sentido, a leitura de *Quase memória* se mostrou muito pertinente por ilustrar, de maneira detalhada, a relação entre pais que legam a seus filhos preferidos uma herança que os leva a fazer da escrita um veículo de demonstração de suas lembranças e de suas saudades. A partir das aproximações entre estes dois livros foi possível, igualmente, enriquecermos nossas leituras sobre a fragmentação da memória e seu caráter fabulativo. Mais adiante, a hospitalidade que concedemos a dois livros de Silviano Santiago, *O falso mentiroso* e *Heranças*, se mostrou relevante por dar pistas de leitura sobre a flutuação da nomenclatura em torno de narrativas memoriais. Para o escritor, que escreve um livro de memórias, mas confessa tudo inventar, as histórias se justificam por si mesmas e não precisam pertencer a este ou àquele grupo para terem seu valor reconhecido. A Santiago devemos, também, a constatação de que a escrita não deve ser o registro da vida tal qual vivemos, mas a possibilidade de criarmos realidades outras que engrandecem as possibilidades do fazer literário. Por fim, Carolina Maria de Jesus contribui, através de seu livro *Quarto de despejo* com a ideia de que o esquecimento pode ser lido como um quarto de despejos onde colocamos o que não mais lembramos ou o que queremos condenar à morte. Ela muito ilustrou a associação entre vida e morte e lembrança e esquecimento.

Ao termos privilegiado a leitura da – quase - integridade das obras ficcionais e ensaísticas de Nancy Huston, pudemos reconhecer como suas reflexões teóricas iluminam a leitura de seus romances, de modo a enriquecer as análises e permitir uma compreensão mais refinada de suas produções ao longo do tempo.

Em suma, buscamos contribuir para os estudos canadenses e procuramos enriquecer as reflexões em torno da memória, da escrita – memorial e epistolar - , da herança e da História em narrativas contemporâneas, através da leitura de teóricos incontornáveis que conduziram nossas análises e da presença de escritores franceses, canadenses e brasileiros cujas obras contemplam os temas em questão.

## Referências bibliográficas

1 . De Nancy Huston:

HUSTON, Nancy . *Variations Golberg*. Paris: Seuil, 1981.

\_\_\_\_\_ . *Histoire d'Omayya*. Paris: Seuil, 1985.

\_\_\_\_\_ . & SEBBAR, Leïla. *Lettres parisiennes- autopsie de l'exil*. Paris : Bernard Barrault, 1986.

\_\_\_\_\_ . *Trois fois septembre*. Paris: Seuil, 1989.

\_\_\_\_\_ & HUSTON, Léa. *Véra veut la vérité*. Paris: Mouche de poche, École des loisirs, 1992.

\_\_\_\_\_ . *Cantique des plaines*. Paris: Actes Sud; Montréal: Lèmeac, 1993.

\_\_\_\_\_ . *La virevolte*. Paris: Actes Sud; Montréal: Lèmeac, 1994.

\_\_\_\_\_ . *Désirs et réalités: textes choisis (1978-1994)*. Montréal: Lèmeac, 1995.

\_\_\_\_\_ . *Instruments de ténèbres*. Paris: Actes Sud; Montréal: Lèmeac, 1996.

\_\_\_\_\_ . *L'empreinte de l'ange*. Paris: Actes Sud; Montréal: Lèmeac, 1998.

\_\_\_\_\_ . *Prodige: polyphonie*. Montréal: Lèmeac, 1999a.

\_\_\_\_\_ . *Nord perdu, suivi de Douze France*. Montréal: Lèmeac, 1999b.

\_\_\_\_\_ . *Dolce Agonia*. Montréal: Lèmeac, 2001.

\_\_\_\_\_ . *Une adoration*. Montréal: Lèmeac, 2003.

\_\_\_\_\_ . *Âmes et corps*. Montréal: Leméac, 2004a.

\_\_\_\_\_ . *Les braconniers d'histoires*. Paris: Thierry Magnier, 2004b.

\_\_\_\_\_ . & TODOROV, Tzvetan. *Le chant du bocage*. Paris: Actes Sud, 2005.

- \_\_\_\_\_ . *Lignes de Faille*. Paris: Actes Sud, 2006.
- \_\_\_\_\_ . *Marcas de nascença*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- \_\_\_\_\_ . *L'espèce fabulatrice*. Montréal: L'émeac, 2008.
- \_\_\_\_\_ . *Dolce Agonia*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

## 2 . Outros:

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Resíduo” In *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

ARGAND, Catherine. “Nancy Huston” In *Lire* de março de 2001, no site [www.lire.fr/entretien.asp/idC=36870&idTC=4&idR=201&idG](http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=36870&idTC=4&idR=201&idG) visitado em janeiro de 2008.

AUGÉ, Marc. *Les formes de l'oubli*. Paris: Rivage Poche, 2001.

BACKES, Marcelo. *Maisquememória: caderno europeu de viagens*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira – poesias reunidas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989

BERLINK, Deborah. *Marcas do tempo* In *Prosa & verso*. O Globo. Rio de Janeiro, 22 de março de 2008.

BOLTON, Lesley. *O livro completo da mitologia clássica*. São Paulo: Madras, 2004.

BORGES, Jorge Luís. “Funes, o memorioso”. In: *Ficções*. São Paulo: Abril, 1992, p.539-546.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória – ensaios de Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: companhia das letras, 1990.

CAMUS, Albert .*L'étranger*. Paris: Folio, 1990.

CHALANSET, Annie. «Du cri à la parole» In CZECHOWSKI, Nicole e DANZIGER, Claudie (org.). *Deuils*, *Vivre c'est perdre* no. 128. Paris: Editions Autrement, 1992.

CHOLLET, Mona. *L'entremêeuse* Nancy Huston, romancière et essayiste In [www.peripheries.net/article171.htm](http://www.peripheries.net/article171.htm) visitado em agosto de 2007.

COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristan, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

CONY, Carlos Heitor. *Quase memória*. Rio de Janeiro: O GLOBO, 2003.

DELBART, Anne-Rosine. Changement de langue et polyphonie romanesque – Le cas de Nancy Huston In DION Robert, LÜSEBRINK, Hans-Jürgen et RIESZ, János (org). *Ecrire en langue étrangère- Interférences de langues e cultures dans le monde francophone*. Québec: Editions Nota bene, 2002.

DIONE, Claude et alii.(org.) *Recyclages*. Economies de l'appropriation culturelle. Montréal: Les Editions Balzac, 1996.

DVORAC, Marta e KOUSTAS, Jane. *Vision, division – l'oeuvre de Nancy Huston*. Ottawa: Presses université Ottawa, 2004.

FIGUEIREDO, Eurídice & PORTO, Maria Bernadette (org.) *Figurações da alteridade*. EdUFF/ ABECAN, 2007.

GAMBOA, Santiago. *A síndrome de Ulisses*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.

HANCIAU, Núbia Jacques. Nancy Huston, uma francesa adotiva, que volta ao Canadá, aceita sua história e suas origens e canta as planícies albertanas. In PORTO, Maria Bernadette (org.) *Fronteiras, passagens, paisagens na literatura canadense*. Niterói: EdUFF/ABECAN, 2000.

\_\_\_\_\_. Nancy Huston, des Variations Goldberg à Professeurs de Désespoir: La vérité de l'extrême n'est pas la vérité de la vie. In *CANADART XIII*. Bahia: UNEB, 2005.

\_\_\_\_\_. Braconagens, noções e histórias. In OLIVEIRA, Humerto e SEIDEL, Roberto (org), *Pós-colonialismo e globalização: culturas e desenvolvimento em questão*. Feira de Santana: Universidade de Feira de Santana/ Núcleo de estudos canadenses, 2008.

HARANG, Julien. *L'épistolaire – Profil Histoire littéraire*. Paris: Hatier, 2002.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo – diário de uma favelada*. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1960.

KLEIN-LATAUD, Christine. Les voix parallèles de Nancy Huston TTR, vol. 9, n° 1, 1er semestre 1996, p. 211-231 In <http://id.erudit.org/iderudit/037245ar>, visitada em dezembro de 2007.

LACOURSIÈRE, Jacques. *Une épopée en Amérique - Histoire populaire du Québec*. Vol I, II, III e IV (DVD)



- LALONDE, Pierre-Léon. *Un taxi la nuit*. Québec: Hamac-carnets, 2007.
- LANDOWISKI, Eric. *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LAROCHELLE, Corinne. *Cantique des plaines de Nancy Huston*. Collection Parallèle. Montréal: Lèmeac, 2001.
- LARUE, Monique. *L'arpenteur et le navigateur*. Montréal: Fides/CËTUQ, 1996.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo: UNICAMP, 2003.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1995.
- MAALOUF, Amin. *Les identités meurtrières*. Paris: bernard Grasset, 1998.
- MACRON, Emmanuel. La lumière blanche du passé – Lecture de La Mémoire, l'histoire et l'oubli, de Paul Ricoeur In *ESPRIT- Les historiens et le travail de la mémoire* no. 266-267 Paris: août / septembre 2000.
- MORTON, Desmond. *Breve história do Canadá*. São Paulo: editora Alfa-Mega, 1989.
- MOULAISON, Glen. *La «problématique» de l'altérité dans l'ouest francophone: la «culture mère» dans La Forêt de Georges Bugnet et la «culture sœur» dans Cantique des Plaines de Nancy Huston*. In [muse.jhu.edu/demo/francophonies\\_damerique/v017/17.1moulaison.html](http://muse.jhu.edu/demo/francophonies_damerique/v017/17.1moulaison.html) visitado em fevereiro de 2008.
- OLLIVIER, Emile. *Passages*. Paris : Le serpent à Plumes, 1994.
- OUELLET, Pierre. *Le sens de l'autre*. Ethique et esthétique. Montréal: Liber, 2003.
- OUSTINOFF, Michael. Le bilinguisme d'écriture In LACROIX, Jean-Michel e CACCIA, Fulvio (org.). *Métamorphoses d'une utopie*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle/ Éditions Triptyque, 1992.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PESSOA, Fernando. *Poemas escolhidos*. São Paulo: KLICK, 1997.
- PORTO, Maria Bernadette (org). *Fronteiras, passagens, paisagens na literatura canadense*. Niterói: EdUFF/ ABECAN, 2000.
- \_\_\_\_\_ (org). *Identidades em trânsito*. Niterói/ ABECAN, 2004.
- \_\_\_\_\_. Montreal: a cidade-texto e o texto-cidade em *Les aurores montréalaises*, de Monique Proulx In OLIVEIRA, Humerto e SEIDEL, Roberto

(org), *Pós-colonialismo e globalização: culturas e desenvolvimento em questão*. Feira de Santana: Universidade de Feira de Santana/ Núcleo de estudos canadenses, 2008.

PRINS, Gwyn. História oral. In BURKE, Peter (org.) *A escrita da história – novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

PROULX, Monique. *Les aurores montréalaises*. Québec: Boréal, 1997.

PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris: Folio classique, 2004.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris: Seuil, 1985.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa* Tomo III. São Paulo: Papyrus, 1997.

\_\_\_\_\_. *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

RINIE, Marie Noelle. *La tierce langue de Nancy Huston* in [crisolenguas.uprrp.edu/Articles/La%20tierce%20langue%20de%20Nancy%20Huston.pdf](http://crisolenguas.uprrp.edu/Articles/La%20tierce%20langue%20de%20Nancy%20Huston.pdf) , visitado em maio de 2008.

\_\_\_\_\_. *Les points cardinaux chez Nancy Huston* In [www.brocku.ca/cgi-bin/htsearch?words=karen](http://www.brocku.ca/cgi-bin/htsearch?words=karen), visitado em fevereiro de 2008.

ROBIN, Régine. *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*. Montréal: Editions du Préambule, 1989.

\_\_\_\_\_. *Le deuil de l'origine*. Une langue en trop, la langue en moins. Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes, 1993.

\_\_\_\_\_. *L'immense fatigue des pierres*. Montréal.:XYZ, 1996.

\_\_\_\_\_. *La mémoire saturée*. Paris: stock, 2003.

ROY, Max. *Lecture active du récit littéraire*. Québec: Editions du Renouveau Pédagogique, 2001.

RUSHDIE, Salman. *Patries imaginaires*. Paris: Christian Bourgois, 1993.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso: memórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

\_\_\_\_\_. *Heranças*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SCHNEIDER, Michel. *Voleurs de mots*. Essai sur le plagiat. Paris : Gallimard, 1985.

SHARPE, Jim. “A história vista de baixo”. In BURKE, Peter (org.) *A escrita da história – novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

SIBONY, Daniel. *Entre-deux: l'origine en partage*. Paris: Seuil, 1991

SING, Pamela. Stratégies de spatialisation et effets d'identification ou de distanciation dans *Cantique des plaines* in Dvorac M. & Koustas J. *Vision, division – l'oeuvre de Nancy Huston*. Ottawa: Presses université Ottawa, 2004.

TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e memória*. São paulo: Companhia das Letras, 2009.

THIBEAULT, Jimmy. *Du mythe à la désillusion: la démythification de l'Alberta dans Cantique des Plaines de Nancy Huston* In [confluence.athabascau.ca/content/vol1.1/thibeaultpaper.html](http://confluence.athabascau.ca/content/vol1.1/thibeaultpaper.html), visitado em dezembro de 2007.

VAN HERK, Aritha. *Mavericks – An incorrigible history of Alberta*. Toronto: Penguin Canada, 2001.

<http://www.iniciales.org/chap004/rubr009/doss07.html>, visitada em dezembro de 2007.

<http://www.carlosheitorcony.com.br>), site oficial do escritor carlos Heitor Cony, visitado em fevereiro de 2009.

[http://www.albertasource.ca/treaty8/fr/Les\\_peuples\\_et\\_leur\\_territoire/Les\\_participants\\_aux\\_traites/Peuples/lacombe.html](http://www.albertasource.ca/treaty8/fr/Les_peuples_et_leur_territoire/Les_participants_aux_traites/Peuples/lacombe.html), site da Alberta Online Encyclopedia visitado em abril de 2009.

<http://books.google.com.br/books>, p. 163, site do Dictionnaire des artistes et auteurs de l'Ouest canadien, visitado em abril de 2009.

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Albert\\_Lacombe](http://fr.wikipedia.org/wiki/Albert_Lacombe), site da enciclopédia Wikipedia, visitado em maio de 2009.

[http://www.railfame.ca/sec\\_ind/leaders/fr\\_2006Lacombe\\_A.asp](http://www.railfame.ca/sec_ind/leaders/fr_2006Lacombe_A.asp), site das ferrovias canadenses, visitado em maio de 2009.

<http://www.csrcn.ab.ca/perelacombe/ecole/historique.htm>), site da Escola Père Lacombe de Edmonton, visitado em maio de 2009.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)