

# ESTRANGEIROS NO LUGAR E NO MOMENTO: CONSIDERAÇÕES SOBRE UM CERTO MAL-ESTAR INGLÊS

Álex Leilla\*

**Resumo:** Este trabalho pretende refletir sobre um certo mal-estar sócio-político-cultural presente nos roteiros de filmes e romances escritos pelo indo-britânico Hanif Kureishi, e as possíveis relações do seu estranho e caótico mundo londrino com aquele traçado pelas letras do cantor inglês Stephen Patrick Morrissey, ontem vocalista dos Smiths (uma das bandas mais representativas do pop-rock dos anos de 1980), hoje em trajetória solo mais do que consolidada. Esta escolha orienta-se pelas possibilidades de leituras das categorias de estranho e estrangeiro, conceituadas por Bhabha e Bauman.

**Palavras-chave:** Literatura comparada; Hanif Kureishi; Morrissey; estranho; estrangeiro.

**Abstract:** This work aims to reflect on a certain socio-political and cultural uneasiness present in the movie scripts and in the novels written by the Indian-British author Hanif Kureishi. It also aims to understand possible connections between Kureishi's strange and chaotic Londoner world and that one represented by the British singer Stephen Patrick Morrissey in his lyrics. This choice is based on the possibilities of reading the "foreigner" and "stranger" categories, conceptualized by Bhabha and Bauman.

**Keywords:** comparative literature, Hanif Kureishi, Morrissey, stranger, foreigner.

---

\* Professora de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS); Doutora em Estudos Literários pela UFMG e Mestre em Letras pela UFBA. Publicou os livros **Urbanos** (contos, 1997), **Obscuros** (contos, 1999), **Henrique** (romance, 2001), **O sol que a chuva apagou** (novela, 2009), tendo sido contemplada com o edital de Criação Literária da Petrobrás (2006/2007), com o projeto Primavera nos ossos (em processo de finalização). E-mail: alexleilla@ig.com.br.

Uma das questões mais visíveis nos textos de Hanif Kureishi é o entrecruzamento de olhares estrangeiros que explodem em seus textos. Os estrangeiros e sua solidão. Os estrangeiros e suas vivências. Os estrangeiros e seu caminhar. Ser estrangeiro, estar estrangeiro. A própria condição híbrida do autor, que é indo-britânico, o faz ser sempre visto como alguém “de fora”: na Inglaterra, onde cresceu e se formou, é “estranho”, um oriental, tanto pelos aspectos físicos quanto culturais; no Paquistão, devido ao fato de ter estabelecido um trânsito desde muito cedo com a Europa (formação, costumes, idioma), é visto também como “estranho”, um não-nativo.

Sua escrita incorpora esse problema com a referência de origem, que está perdida: se no lugar onde nasceu e de onde seus pais são não pode ser reconhecido, em solo europeu, devido a sua condição étnica, será sempre um estranho, independentemente do quanto de valores locais tenha sido introjetado nessa vivência londrina. Essa condição confusa — uma não-identidade ou um espaço móvel de identificações provisórias — se transforma num terreno movediço de construção e desconstrução de formas discursivas que vão refletir sobre a difícil sobrevivência desses seres “párias”, sempre “estranhados” e apontados como diferentes em qualquer lugar aonde chegam.

De forma parecida, embora com diferenças consideráveis, pode-se dizer que esse mundo conflituoso de Kureishi também explode nas letras das canções de Morrissey. Descendente de família irlandesa, porém nascido na Inglaterra, na cidade industrial de Manchester, o ex-vocalista dos Smiths viveu tanto a infância quanto a adolescência em bairros tidos como “marginais”. Por ser de origem pobre, filho de um operário com uma funcionária de uma biblioteca (responsável por despertar no filho o amor pela literatura), no repertório de imagens de suas canções o que mais aparece não são a riqueza, o *glamour*, os clichês e a tradição de conquistas da cultura inglesa, mas os subúrbios, as chaminés das fábricas, os conjuntos habitacionais populares, a miséria, a repressão dos sistemas educacionais de ensino público, a luta pela sobrevivência, o isolamento, a discriminação, a rejeição e a incomunicabilidade.

Trata-se de todo um universo marginal que se apresenta e se representa, num jogo de forças entre o diverso e o mesmo, a exemplo da letra de *This night has opened my eyes*, do repertório smithiano, inspirada na peça *Um gosto de mel*, de autoria de uma das escritoras preferidas de Morrissey, a dramaturga Shelagh Delaney. Essa peça, de 1958, que também foi levada à tela, é uma referência crucial para se entender certos painéis tristes e sem saídas daqueles ingleses não-vitoriosos, não-glamurosos, não-ricos, cantados por Morrissey em muitas de suas canções.

O letrista opõe, muitas vezes, o modo de “ser” do Sul com o do Norte do país, para flagrar as diferenças irreduzíveis entre os próprios ingleses, expondo uma nação multifacetada, com problemas étnicos que, desde a sua origem, não foram resolvidos. Sua Inglaterra é uma espécie de barril de pólvora segurado por forças tênues de união: a língua inglesa (que ele mostra em *The national front disco* não ser tão “inglesa” assim), o amor ao futebol (abordado do ponto de vista de um torcedor fanático em *We'll let you know*), e um certo passado histórico comum (cantado em músicas que narram perda de lugares referenciais, como *Late night*, *Maudlin Street* e *Piccadilly Palare*). Aqui e ali, entretanto, percebe-se um panorama confuso e multifacetado, semelhante ao de Kureishi, e totalmente distante de um mundo regido por valores e identidades sólidas, fixas, cristalizadas, como ingenuamente poderíamos supor que deveriam ser os produtos de uma cultura tipicamente britânica.

Mas o que seria uma cultura tipicamente britânica? Antes que nos percamos em terrenos muito complexos e, por isso mesmo, vagos, é importante ressaltar que, aqui, nos referimos àquelas noções de identidade com as quais todo povo lida e escolhe ser reconhecido. Ou seja, o que Homi Bhabha chama de “local da cultura”. Uma das possibilidades de se entender porque a vivência dessa identidade não ocorre nos diferentes contextos usados pelos dois autores é, justamente, refletindo sobre a dificuldade de se resolver as questões histórico-político-sócio-culturais que já existiam entre os povos da Grã-Bretanha — como é o caso da Irlanda do Norte, subjugada pela hegemonia econômica da Inglaterra —, e as novas questões que surgiram a partir da entrada dos povos orientais, invadidos e dominados, no passado, pelos conquistadores europeus. Nesse contexto, ser ou não ser estrangeiro lembra a canção de Caetano Veloso: depende mais do momento do que do lugar.

Muitas produções artísticas inglesas contemporâneas abordam essa perda de capacidade de separar os povos: de certa forma, todos se odeiam, têm cotidianamente a consciência dos limites étnicos entre si, mas estão historicamente mesclados, quer pelas fusões amorosas (os casamentos mais comuns são entre ingleses e escoceses, mas também existem entre ingleses e irlandeses, irlandeses e indianos etc.), quer pela proximidade das fronteiras e nomadismo (quase todos os irlandeses, por exemplo, vão, num determinado momento de suas vidas, para a Inglaterra, estudar ou trabalhar; os indianos têm bairros inteiros criados pelo governo inglês etc.). Sendo assim, o “estrangeiro” pode estar, em muitos casos, menos circunscrito ao espaço do que a uma situação específica de confronto.

Esse barril de pólvora europeu pode ser percebido claramente em filmes britânicos como *Delicada atração*<sup>1</sup>, de Hettie McDonald; *Beautiful people*<sup>2</sup>, de Jasmin Dizdar; ou mesmo na produção premiadíssima da Macedônia-Inglaterra, *Antes da chuva*<sup>3</sup>, de Milcho Manchevski. Todos eles mostram tanto a Europa bretã quanto a dos balcãs permeadas por focos de conflitos étnicos, políticos, religiosos e econômicos. Se vão explodir de forma grave como ocorreu na França, em 2005, é uma questão mais da lógica da vida do que de exercícios futurólogos. Aliás, parece que barris de pólvora não faltam na Europa, como mostra Luciano Máximo em *Quem segura essa bomba?*, matéria publicada na *Revista Caros Amigos*<sup>4</sup> que aborda os problemas da mesma estirpe em solo português. Todos eles giram em torno de um fantasma: os estrangeiros.

A palavra “estrangeiro” povoa, direta ou indiretamente, todos os estudos que trabalham com as noções de cultura e alteridade, uma vez que os países periféricos e pós-coloniais têm sua (s) história (s) inscrita (s) sempre a partir de um olhar de fora, um pensar de fora, uma língua de fora. Nos ensaios “O compromisso com a teoria”<sup>5</sup> e “DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”<sup>6</sup>, Homi Bhabha pensa questões relativas à identidade, cultura, teoria e ação política, tendo em vista todo um sistema de formação e condicionamento do discurso colonial, cuja *estrutura* ou estruturação ele esquadrinha para melhor entender. Embora muitos critiquem Bhabha devido a um hermetismo linguístico e um certo lugar-comum em seus textos, seus ensaios ainda são importantes para se discutir a pertinência ou não de noções acerca da hegemonia cultural e política, o multiculturalismo, a negociação cultural, a questão da identidade, o hibridismo e o conceito de nação.

Um dos primeiros lembretes que o pensador, também indo-britânico, faz ecoar feito fantasma durante sua análise sobre a condição pós-colonial é a assertiva de que na história dos países europeus já havia, desde o início, a marca de grupos exilados, de situações de diáspora, de refúgio em guetos, reuniões em cafés e bares dos centros das grandes cidades. Desta forma, a condição de “estrangeiro” sempre foi vivida de maneira constante pelos europeus que, com as grandes navegações, passam a ser “os estrangeiros” dos novos mundos, aqueles que chegaram com costumes, valores e, principalmente, com o poder de fora. E, com esse mesmo poder (para sermos sintéticos e óbvios) subjugarão tudo que consideravam “primitivo” ou “não-civilizado” na terra do outro.

Essa noção de um poder que vem do exterior, inteiro, identificado, com língua e armas próprias, e se estabelece entre os nativos, subjugando-os, está presente nas discussões acerca da alteridade e identidade cultural e, muitas vezes, constitui seu principal foco de análise. Entretanto, o que Bhabha traz é uma espécie de lembrete sobre o “sentir-se diferente, sentir-se estrangeiro”: isso já era uma marca inscrita na pele do próprio colonizador enquanto habitante de sua nação, ou seja, o seu lugar já estava, desde o princípio, questionado, no terreno da provisoriamente dos limites geográficos de cada país europeu e de suas crises sócio-político-culturais.

Isso explica porque, nos discursos fundadores das nações modernas ou da “maneira de ser moderno”, o provisório, o instável e o ilegível são como fantasmas a serem rejeitados, a exemplo da narrativa de Thomas Mann, *A montanha mágica*, em que seu personagem, Hans Castorp, mesmo já se sabendo curado da tuberculose, tem grande dificuldade em deixar o local para onde foi em busca de cura, pois os caminhos do mundo lá fora se tornaram, novamente e sempre, impossíveis de serem previstos, traçados, solidificados. Uma prova disso é o contexto histórico do romance: a Primeira Guerra Mundial, que está se formando dia a dia, atingindo seus países de origem, enquanto eles, os

européus enfermos, tentam se re-equilibrar num terreno neutro, numa estação de repouso nas montanhas.

Assim, a estação de repouso passou a ser um lugar familiar, seguro, por isso, mágico. Os lugares de onde vinham tornaram-se estranhos, desconhecidos, e, como de praxe no panorama moderno, o estranho deveria ser evitado, temido, odiado. Vê-se, aí, uma fusão entre “estranho” e “estrangeiro”, uma vez que na estação de repouso havia estrangeiros de vários países europeus (mas principalmente dos quatro pilares modernos: Alemanha, Itália, França e Inglaterra), e a essa condição foi acrescentada a de “estranho”, obtida a partir do temor que sentiam do mundo de onde vieram, da vida distante que um dia possuíram e tiveram de abandonar.

Para Zygmunt Bauman, no ensaio “A criação e anulação dos estranhos”<sup>7</sup>, o que diferencia a relação que a sociedade moderna tinha com os estranhos da relação que tem, hoje, a sociedade pós-moderna, é a impossibilidade de traçar um lugar fixo para eles. Esse lugar, tal como existia na modernidade, correspondia à fronteira (das cidades, dos estados, dos países):

A diferença essencial entre as modalidades socialmente produzidas de estranhos modernos e pós-modernos é que, enquanto os estranhos modernos tinham a marca do gado da aniquilação, e serviam como marcas para a fronteira em progressão da ordem a ser constituída, os pós-modernos, alegre ou relutantemente, mas por consenso unânime ou por resignação, estão aqui para ficar. [...] Se eles não existissem, teriam de ser inventados.<sup>8</sup>

Dessa forma, guardados os graus de variações subjetivas que decorrem dos usos da palavra “estranho”, que vão desde a noção freudiana de “categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” até uma certa mitificação do “estranho/estrangeiro” que povoou um certo período a literatura (a exemplo de romances como *Teorema*, de Pier Paolo Pasolini, ou *Cleo e Daniel*, de Roberto Freire), retorna-se ao entendimento de Homi Bhabha (tomado de empréstimo de Eric Hobsbawm) de que “a própria história da nação ocidental moderna é construída sob a perspectiva da margem da nação e do exílio de migrantes”. Ou seja, é “antigo” e “estrutural” sentir-se “outro”, sentir-se “diferente”. Essa noção é importante para se perceber as contradições existentes nas produções artísticas e discursivas daqueles que já nasceram sob o signo da mistura, do múltiplo, da confusão.

O conhecimento do “outro”, conceito amplamente difundido nos Estudos Culturais e de Literatura Comparada, é uma das preocupações de Homi Bhabha. Essa alteridade, tão discutida por aqueles que trabalham com produções de qualquer que seja a minoria social, é ainda associada às histórias de resistência dos grupos minoritários em questão. A partir de 1960, convencionou-se ler a experiência da dor e da exclusão como uma configuração do “outro”, do “diferente”. Mas, segundo Bhabha, historicamente, sabe-se que as histórias de vencidos e vencedores são tão interpenetradas que *eles* somos *nós* e vice-versa. Por isso, ele chama a atenção para o hibridismo cultural que marca a maioria das culturas conhecidas, lembrando que apenas insistir numa “devolução do poder” (ou da voz) a sujeitos que foram violentados num determinado tempo e espaço, não é suficiente para fazer perceber os diferentes graus de absorção e/ou introjeção na cultura oprimida do discurso-opressor. Segundo ele, o crítico pós-colonial que não vê tais liames na estruturação do pensamento colonial acaba por se identificar, num discurso polarizador, com as *divagações do crítico eurocêntrico despolitizado* ou, então, cair no abismo da militância panfletária, que separa luta e saber teórico.

Em *O álbum negro*, *Intimidade* (romances) e *Minha adorável lavanderia* (filme) Hanif Kureishi traça um painel bastante complexo acerca da convivência de paquistaneses, indianos e outras minorias étnicas no solo europeu, mais precisamente em Londres, *the babylon city*, como a chamava Caio Fernando Abreu. Em muitos momentos, principalmente em *O álbum negro*, a questão dos embates culturais é tão forte e multifacetada que remete imediatamente às letras de *Everyday is like Sunday*, *Bengali in the platforms* ou *This is not your country*, de Morrissey. Tais embates estão bem próximos da teoria de Bhabha, no que se refere à impossibilidade de perceber os problemas, as crises, a violência e a resistência das minorias não mais invadidas em seus territórios/países, mas dispersas no solo europeu, sem, antes,

compreender a interpenetração dos discursos, de valores hegemônicos nas estruturas heterogêneas que são desenhadas pelo cinema e literatura.

O romance *O álbum negro* narra a história de um estudante paquistanês, Shahid, em Londres, dividido, confuso e afetado por uma necessidade de sobreviver dentro de um mundo caótico e fascinante, onde nem ele mais consegue identificar o que seria seu, ou seja, de origem paquistanesa, e o que é do outro, ocidental, europeu, inglês etc., e onde se localizaria o seu desejo pessoal/masculino/subjetivo. Ele faz uma faculdade que lhe excita e lhe retrai ao mesmo tempo. Goza do direito de estudar, concedido pelo governo britânico às minorias étnicas, mas tem consciência de que a faculdade em si já é uma espécie de gueto, um arranjo governamental que exclui e controla muito mais do que concede.

Ao mesmo tempo em que ama a literatura e a música *pop*, principalmente o músico negro norte-americano Prince (que, inclusive, inspira o título do livro), o personagem sabe das ilusões e afastamentos que ambos os universos artístico-discursivos ocidentais trazem para um habitante originário de um outro mundo, como ele. Shahid é um ser do caos, que anda dentro do caos, pensando suas questões mais caras. Lembra, em muitos momentos, o caminhar produtivo de Rimbaud, o *walk writing*, abordado por Maurício Vasconcelos em *Rimbaud das Américas e outras iluminações*<sup>9</sup>, uma vez que é andando em Londres, tal qual Rimbaud na França, e sentindo/vivendo/pensando sua estrutura perversa, caótica, bela e cosmopolita que o personagem apreende, reflete, seleciona e rejeita valores, quer sejam seus, de seu povo, quer sejam estranhos, londrinos, europeus, ocidentais.

Sendo ele mesmo um estrangeiro em Londres, habita, junto com sua gente, uma espécie de fronteira que, há muito, encontra-se confusa, impossível de ser totalmente detectada. Ainda que geograficamente os bairros onde eles vivem sejam periféricos, essa demarcação se perde diante do caminhar livre, do ir e vir dos povos, vasculhando outras ruas e outros bairros distantes, desconhecidos. Em relação ao seu povo disperso em Londres há de tudo: Shahid, que estuda e busca um equilíbrio entre esses dois mundos, Londres e o Paquistão, Ocidente e Oriente; a professora Deddee, por quem ele se apaixona, e o marido dela, exemplos de intelectuais perdidos dentro do sistema educacional britânico destinado a estrangeiros, mas incapaz de integrá-los; os colegas de Shahid, desinteressados e entediados, que frequentam a faculdade mais por hábito do que por ideal; os vizinhos paquistaneses, conservadores e fanáticos religiosos que o convidam para se converter à causa religiosa; seu irmão drogado e fora da lei, que despreza os valores paquistaneses e sente-se inglês, tal qual o pai de ambos se sentia, acreditando, também, que bastava o dinheiro para serem aceitos no mundo londrino; a mãe deles que vive no Paquistão, dentro dos moldes mulçumanos; Zulma, a cunhada de Shahid, que vive uma parte do ano na Inglaterra, curtindo os prazeres do mundo consumista inglês, e outra na sua terra natal. Enfim, há um verdadeiro esquadramento das diversas tendências do povo paquistanês, o que demonstra a intenção autoral de representá-los sem uma unidade político-cultural, e, sim, fragmentados, perdidos e múltiplos.

Já em *Minha adorável lavanderia*, um garoto paquistanês homossexual tenta sobreviver aos ataques raciais que sua lavanderia — símbolo da conquista de sua família no solo europeu — sofre de grupos neofacistas. O personagem vive um relacionamento amoroso com um *punk*-europeu, representado no cinema por Daniel Day-Lewis. Vê-se, assim, um complexo embate cultural ser materializado. Dessa guerra de valores e costumes entre o grupo do protagonista e o de seu namorado surgem algumas negociações, um certo “jogo de corpo” que solidifica o relacionamento amoroso.

Paralela à luta pela sobrevivência dos personagens, há também a desintegração do núcleo familiar paquistanês, temas caros ao universo de Kureishi, que sempre somará a esses dois pólos (luta e origem) a questão do desejo, do direito e experimentação da sexualidade. A cena em que o *punk* dá um beijo meio de lado e meio de língua no protagonista, na porta da lavanderia, diante dos neofacistas que não conseguem visualizar direito a cena, pode ser considerada um símbolo do chamado “espaço intervalar de convivência cultural”. Por uma questão de posicionamento, isto é, por estarem num ponto da calçada em que o ângulo não os permite ver direito o que acontece, os neofacistas não podem agredir o casal *gay* e multirracial, pensam que o protagonista, dono da lavanderia, está apenas

pagando ao *punk* por ele ter pintado a fachada do estabelecimento. Entretanto, aproveitando a pouca visibilidade, o *punk* erotiza a relação “aparentemente” profissional.

Nesse filme, há todo um aproveitamento das oportunidades cotidianas, um viver segundos de trégua, de afeto e poesia, na guerra urbana que se desenrola em todos os cantos da cidade. É essa potência que interessa a Kureishi ressaltar, não mais a guerrilha armada, as lutas étnicas, os discursos políticos já estéreis diante da impossibilidade de traçar limites entre o que é inglês, o que é irlandês, o que é galês, o que é escocês, o que é paquistanês ou indiano ou africano etc.

*Intimidade* também traz um panorama desses conflitos sócio-étnico-afetivo-culturais londrinos, menos na cidade e mais dentro do seio de uma família paquistanesa, a partir da voz narrativa de um homem, roteirista, pai de dois filhos, que pretende abandonar o núcleo familiar em prol de sua liberdade pessoal, sexual e afetiva. Sua voz discute a opressão do modelo burguês papai-mamãe-filhinhas, expondo a tendência à anulação da singularidade do indivíduo e a automação dos papéis que tal estrutura traz. A contradição entre o amor familiar e a morte diária de seus indivíduos assume contornos de panorama dos conflitos de uma geração que viveu a contracultura, com seus avanços sexuais e políticos, mas se viu, tempos depois, aprisionada dentro do mesmo sistema de valores caducos a que combateu. Para Kureishi, não há nenhum porto seguro, fórmula mágica ou escudo capaz de livrar o indivíduo desses conflitos: quando eles não vêm de fora, do outro, que estranha e agride tudo *aquilo que não é espelho*, vêm de dentro, das forças de liberdade individuais, do desejo.

É interessante ressaltar também que o sexo é um lugar de força tanto nos roteiros cinematográficos quanto nos romances do autor. É vivenciando a sexualidade, inclusive fora da relação a dois, com outras pessoas, outros jogos e papéis, que as personagens discutem e aprofundam tanto suas questões internas quanto as situações caótico-político-sociais do país onde escolheram viver e do país que deixaram para trás. Não se trata, portanto, de dar voz aos “coitadinhos” e “oprimidos” paquistaneses, mas de flagrá-los em suas lutas cotidianas, com suas dores e suas forças, suas contradições, suas violências e conquistas.

Um contraponto interessante ao universo de Kureishi, narrado sempre a partir de vozes paquistanesas, são as já mencionadas letras de *Bengali in the platforms*, *Everyday is like Sunday* e *This is not your country*. Nelas, Morrissey dá voz não ao “oprimido oriental que retorna como invasor”, mas ao inglês, ex-invasor, que, agora já desprovido de armas e de um poder oficializado, vê seu resto de harmonia desaparecer com a chegada dos orientais e a conseqüente explosão dos conflitos multirraciais oriundos dessa outra invasão.

A capacidade de penetrar no que seria a estrutura de formação discursiva desse sentimento — do inglês invadido, ultrajado pela imposição de uma convivência com valores e costumes estrangeiros — é a maior força das letras de Morrissey, que vai registrando frases contraditórias, entre aspas, flagrando essa zona de estranhamento entre as duas culturas, porém, sem tomar um partido claro. Quando aborda a sexualidade de seus personagens, no entanto, o letrista a coloca num espaço de incerteza, e, ao contrário de Kureishi, a vivência sexual e a afirmação do desejo não são vistas como oportunidades de aprofundamento de discussões ou posituação das subjetividades. Nas letras, Morrissey opta por ressaltar que gostar de homens, de mulheres ou de ambos, ou mesmo não gostar de sexo, não leva à equação alguma acerca de si mesmo. Sua tese desconcertante e recorrente é a de que o sexo nada revela da interioridade do sujeito. Porque essa interioridade é feita de cacos, de *flashes* incomunicáveis, incompartilháveis.

Ser gente, dentro do projeto de Kureishi, é vivenciar as várias faces do desejo, apossando-se dele e desautorizando a entrada de forças de condicionamento e normatização do erótico, do sexual. Através do sexo, os personagens se autorreconhecem e conhecem o outro. No universo de Morrissey, no entanto, o sexo é secundário. Em suas letras, ser gente é a grande tragédia do ser humano e o reconhecimento dessa condição trágica vem antes de qualquer possibilidade de descoberta ou vivência sexual. É exatamente por serem humanos que os sujeitos configurados em suas letras estão separados dos outros, mesmo de seus objetos de desejo, e jamais podem se descobrir, se reintegrarem ou traçarem pactos com o outro.

Mesmo reconhecendo a sexualidade como um processo complexo, as letras de Morrissey não apostam numa performance capaz de positivar a condição homo, hetero ou bissexual. Ao contrário, a ideia de uma sociabilização das relações afetivas leva os sujeitos quase sempre para uma queda em clichês e estereótipos dos quais a voz narrativa constantemente faz pouco caso. Vozes e corporalidades capazes de inscrever em sua superfície *as diferenças* de/no modelo hegemônico e/ou heteronormativo existem, e as letras dele podem até cantá-las, mas isso em nada afeta o isolamento trágico dos sujeitos que, enquanto vivos, são representados como estranhos e impenetráveis. É o que vemos na canção *Little man, what now?*<sup>10</sup>, na qual o letrista homenageia Little Richard.

A letra remete ao roqueiro que, com seu visual andrógino e sua dança sexualizada, quebrou desde o início os padrões comportamentais polarizadores, chocando a classe média branca norte-americana de sua época — para quem a demarcação entre masculino e feminino era bastante rígida. O desconhecimento, por parte das novas gerações, da performance pioneira de Little Richard é motivo para a amarga homenagem que Morrissey presta ao roqueiro em *Little man, what now?*. Quando questiona o que teria ocorrido após a passagem fulgurante de Richard, a letra registra os jogos perversos do *mainstream*, que podem se nutrir de qualquer energia sexual, inclusive da andrógina, sem necessariamente permitirem a expansão livre dessa libido: “Velho demais para ser uma criança prodígio/Muito jovem para os papéis principais/Quatro temporadas/e eles te cortaram/Nervosamente jovem/ (não vá sorrir!)/O que aconteceu com você?/Aquele eclipse repentino te torturou?”<sup>11</sup>.

Trata-se do retorno do transgressor à solidão do mesmo e do nenhum. É o canto de uma solidão impossível de ser negociada, que enclausura a subjetividade numa redoma. Quer se viva brevemente o desejo, como em *Hand in glove* ou em *Handsome devil* (canções da época da banda Smiths, que abordam o homoerotismo), quer se opte pela ironia à própria necessidade de realização sexual-amorosa, como em *I know its over* e *Last night I dreamt that somebody loved me*, o que importa ao letrista é destacar que nada retira os sujeitos do tédio e da diferença inconciliável de sua interioridade. Nascer como seres humanos estragou a saúde deles, parece dizer *clariceanamente* a voz melancólica de Morrissey. O estrago é irremediável.

Essa outra maneira de aproveitar o multifacetado, o híbrido, o multicultural, faz tanto as letras de Morrissey quanto os textos de Kureishi serem um lugar rico para se discutir formas e linguagens possíveis para uma outra crítica teórica das divisões entre Países Desenvolvidos e Periféricos e seus desdobramentos. Afinal, qual seria a função de uma crítica acerca da alteridade se as perspectivas artísticas — lugar por excelência onde se podem pensar as efervescências culturais —, de natureza múltipla, não são ouvidas em sua variedade infinita?

Mais do que reflexos dos supostos interesses desse objeto (minorias, povo etc.), o que aparece nos discursos das personagens de Kureishi e nas letras de Morrissey é a hibridização da própria noção de diferença. Ou seja, o *um* e o *outro* estão interpenetrados, e seus embates, muitas vezes, por mais violentos que sejam, mostram a impossibilidade dos limites entre o que é originário de um e o que vem do outro. Trata-se, então, de reconhecer que todo e qualquer discurso que se ocupa do outro, sem prever e expor as contradições de sua estruturação nas formas discursivas da cultura, fatalmente está, de alguma maneira, idealizando esse “outro”. Reconhecer isso já é o primeiro passo para se livrar das imagens pré-selecionadas que, sem tal reconhecimento, perigam ser o foco de produção das ideias.

Um outro aspecto que surge no panorama traçado por Hanif Kureishi e Morrissey é a noção de hegemonia. Segundo Stuart Hall<sup>12</sup>, tal noção tem a ver com o espaço intervalar de negociação e não significa, exatamente, o mesmo que dominação cultural. Por isso, está no intervalo entre direita e esquerda. Habita o imaginário e é capaz de se reproduzir mesmo em contextos opostos. Não perceber o mecanismo operacional dessa diferença impediria de ver determinadas nuances que aproximam e afastam *colonialismo* de *imperialismo*, entre outras coisas. Para Hall, o colonialismo estaria mais para a dominação, posto que usava claramente a força física contra os dominados (escravos, por exemplo); enquanto o chamado imperialismo (o norte-americano, por exemplo) estaria mais para a hegemonia, porque negocia, mesclando à conquista não somente a força, e, sim, outros instrumentos de fascínio,

como o cinema hollywoodiano, o McDonald's, a Coca-Cola etc. A força e seu aparelhamento bélico são usados em espaços onde tais apelos culturais estariam bloqueados pela ação de uma outra cultura hegemônica — é o caso da mulçumana no Oriente Médio, por exemplo.

Já a postura de Homi Bhabha aponta para uma rearticulação do discurso de identidade e da sua reconstrução no tempo da nação, a partir de um descentramento, de um deslocamento do *local da cultura*. Embora Foucault, com sua teoria da descontinuidade e dos micropoderes (que revelaram tanto a exclusão de vários outros tempos no tempo dos enunciados históricos, quanto uma mobilidade permanente nos mecanismos de estruturação do poder), e Deleuze e Guattari, com a teoria do rizoma (conceito que já remetia a esse corpo de situações culturais, representativas e móveis, dentro de uma mesma fala, cultura, nação), já tivessem trazido uma possibilidade de articulação dos discursos do sujeito híbrido, tais teorias, somadas a de teóricos culturalistas, também levaram ao multiculturalismo, que é um conceito rejeitado por Bhabha. Para ele, a própria maneira como as culturas pós-coloniais são indefinidas já mostra que as categorias mais utilizadas pelos estudos multiculturais — de classe, identidade e gênero — são insuficientes para articular os discursos produzidos por elas, necessitando de outros conceitos, como *geração, local, localidade geopolítica, orientação sexual, negociação* etc.

Bhabha questiona como os valores culturais são negociados nesses lugares, pois a aquisição de poder em *histórias comuns de privação e discriminação* pode, muitas vezes, ser antagônica e conflituosa. Ele mostra que a própria história da *nacionalidade* tem efeito ambivalente nas narrativas, uma vez que ser estranho/exilado é, ao mesmo tempo, estar longe e sofrer a sombra, a projeção da nação no lugar que deveria ser de exílio, de fuga. Caso de Hanif Kureishi, por exemplo.

Interessa ao pensador indo-britânico não só a história dos movimentos nacionais — quando esse povo, então, emerge e sua performance é pedagogicamente inscrita na história nacional — mas, também, as tradições da escrita que tentam construir narrativas do imaginário social desse povo-nação. Por isso, a crítica deve abranger as narrativas e as contra-narrativas, o pedagógico e o performático, afinal, pegando de empréstimo uma afirmação de Fanon, Homi Bhabha afirma que o povo reside numa *zona de instabilidade oculta*. Essa zona é um conhecimento, uma significação cultural, é nela que se articulam o moderno, o colonial, o pós-colonial, o nativo etc. Não pode, portanto, ser um conhecimento estável nem fixo, uma vez que o pedagógico e o performático se enfrentam de maneira antagônica e ambivalente, e o suplementar é a renegociação desse tempo, dos termos e das tradições do povo-nação.

Assim, não é instalando o “um” e o “outro” no mesmo espaço que suas diferenças serão aceitas e respeitadas, até porque essa “instalação” seria sempre utópica e mascaradora daquilo que é irreduzível entre as culturas diversas. Ele propõe, então, um lugar móvel de negociação entre as fronteiras.

O conceito de fronteira surge do entendimento de que é necessário o espaço de negociação (não de apagamento ou banalização) para esses sujeitos híbridos, “produtos de uma interação cultural originada nas fronteiras, onde os significados e valores são (mal) lidos e os signos apropriados de maneira equivocada”<sup>13</sup>. Muitos desses “equivocos” constituem o universo discursivo das letras de Morrissey, quando captura a mistura de sentimentos antagônicos e desarticulados dos ingleses que estão incomodados em seu próprio país, tema, aliás, trabalhado em quase todo o álbum *Viva Hate*, assim como também materializam as representações múltiplas de Hanif Kureishi.

Desta forma, pode-se afirmar que ambos os criadores, dentro de seus universos parecidos, porém, distintos, estão escrevendo uma história outra dos tempos londrinos, britânicos. Entendendo, aqui, tanto o conceito de tempo quanto o de história não mais como um corpo discursivo coeso e contínuo, e, sim, dentro das noções mais contemporâneas, como a de Sandra Pesavento<sup>14</sup>, que relativiza histórias e tempo a partir de seus aspectos culturais e artísticos.

O retrato que eles pintam da Inglaterra é fragmentado, disforme, estranho para quem se acostumou a pensar a história dos países europeus, principalmente Inglaterra, Alemanha, França e Itália, como a história da própria civilização ocidental, dentro de um conjunto uno de características harmônicas e tradicionais, sedimentadas por narrativas que lhes conferiam uma identidade sólida,



facilmente localizável. O viver/ver as fronteiras, (para usar uma expressão deleuziana), não mais como se forjou que elas deveriam ser e, sim, como são, diariamente, faz dançar diante dos olhos uma outra Europa, multifacetada, hibridizada, confusa, própria daquela zona de instabilidade oculta, onde o conhecimento é mediado pelas negociações culturais, e os espaços e conquistas são precários, momentâneos, vividos no cotidiano das relações sociais, políticas, afetivas, econômicas e sexuais.

Notas

- <sup>1</sup> MCDONALD, Hettie. **Delicada atração**. Grã-Bretanha, 1996, 96 min.
- <sup>2</sup> DIZDAR, Jasmin. **Beautiful people**. Grã-Bretanha, 1999, 123 min.
- <sup>3</sup> MANCHESVSKI, Milcho. **Antes da chuva**. ING/MACEDÔNIA, 1994, 145 min.
- <sup>4</sup> MÁXIMO, Luciano. Quem segura essa bomba? In: **Revista Caros Amigos**, São Paulo, n. 105, p. 25,dez/2005.
- <sup>5</sup> BHABHA, Homi. O compromisso com a teoria. In: **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila et. al. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 42-68.
- <sup>6</sup> BHABHA, Homi. *DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna*. In: **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila et. al. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 199-238.
- <sup>7</sup> BAUMAN, Zygmunt. A criação e anulação de estranhos. In: **O mal-estar na pós-modernidade**. Trad. Mauro e Cláudia Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- <sup>8</sup> BAUMAN, Zygmunt, *op. cit.*, p. 43.
- <sup>9</sup> VASCONCELOS, Maurício Salles de. **Rimbaud das Américas e outras iluminações**. São Paulo/Belo Horizonte: Estação Liberdade, 2000.
- <sup>10</sup> MORRISSEY. **Viva Hate**. Rio de Janeiro: Emi Odeon, 1987.
- <sup>11</sup> MORRISSEY e Stephen STREET. Little man, what now? In: **Viva Hate**. EMI. 1988. (faixa 02). No original: Too old to be a child star/ too young to take leads/ four seasons passed/ and they AXED you/ nervously juvenile/ (WON'T SMILE!)/ What became of you?/ did that swift eclipse torture you?
- <sup>12</sup> HALL, Stuart. **Da diáspora. Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- <sup>13</sup> BHABHA, Homi. *DissemiNação*, *op. cit.*, p. 204.
- <sup>14</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. A criação e anulação de estranhos. In: **O mal-estar na pós-modernidade**. Trad. Mauro e Cláudia Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BHABHA, Homi. O compromisso com a teoria. In: **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila et. al. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 42-68.
- \_\_\_\_\_. *DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna*. In: **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila et. al. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 199-238.
- DELANEY, Shelagh. **Um gosto de mel**. Trad. João Marschner. São Paulo: Brasiliense, s/d.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. e seleção Roberto Machado. 13.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1987, p. 237-269.
- HALL, Stuart. **Da diáspora. Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- KUREISHI, Hanif. **O álbum negro**. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Intimidade**. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MÁXIMO, Luciano. Quem segura essa bomba? In: **Revista Caros Amigos**, São Paulo, p. 25, nº 105, dez./2005.
- MONTERO, Paula. O projeto pós-colonial. In: **Jornal de Resenhas**, n. 53, Belo Horizonte, 14/08/1999.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- VASCONCELOS, Maurício Salles de. **Rimbaud das Américas e outras iluminações**. São Paulo/Belo Horizonte: Estação Liberdade, 2000.

**Referências de Cds:**

SMITHS, The. **Louder than bombs**. Rio de Janeiro: WEA, 1987.

MORRISSEY. **Viva hate**. Rio de Janeiro: Emi Odeon, 1987.

\_\_\_\_\_. **Bona drag**. Rio de Janeiro: Emi Odeon, 1990.

\_\_\_\_\_. **Your arsenal**. Rio de Janeiro: Emi Odeon, 1992.

\_\_\_\_\_. This is not your country. In: **Box Morrissey's singles**, volume I, de 1987-1991. Londres: Sire Records, 2000.

**Referências de filmes:**

DIZDAR, Jasmin. **Beautiful people**. Grã-Bretanha, 1999, 123 min.

FREARS, Stephen. **Minha adorável lavanderia**. ING, 1986, 110 min. (Roteiro de Hanif Kureishi).

MANCHESVSKI, Milcho. **Antes da chuva**. ING/MACEDÔNIA, 1994, 145 min.

MCDONALD, Hettie. **Delicada atração**. Grã-Bretanha, 1996, 96 min.