

Deslocamento e Representação: Imagens de Bagagens em Contextos Migratórios

Dr. Denise Almeida Silva¹ (URI)

RESUMO: *Investigam-se, nesta comunicação, representações de bagagem a partir de quadros relacionados à temática dos retirantes, de Portinari, e das cenas da chegada e da fuga em Vidas Secas, de Graciliano Ramos, como exemplos de migração interna; a representação da bagagem no contexto da migração em sua acepção primeira, isto é, a passagem de um país para outro, é analisada nos romances Os Londrinos Solitários, de Sam Selvon e A Passagem Final, de Caryl Phillips. Estudam-se, em cada caso, o modo de representação e a função narrativa do uso de bagagens na caracterização dos personagens.*

PALAVRAS-CHAVE: *bagagem- Graciliano Ramos- Cândido Portinari- Samuel Selvon- Caryl Phillips*

Introdução

Destinada a transportar objetos pessoais quando em viagem, a bagagem está, em sua essência, associada a deslocamento. Ademais, tem caráter eminentemente provisional, uma vez que não se associa permanência a objetos destinados a serem usados em trânsito. No entanto, por permitir transportar objetos de uso pessoal para contextos outros que não o lar, constitui-se em elo que une espaços e temporalidades passados a um espaço-tempo fluido, que ao mesmo tempo em que remete ao futuro se mantém ancorado no presente. Nesse sentido, torna-se espaço liminar que relembra a ponte, descrita por Heidegger na sua função de reunir enquanto passagem que atravessa (apud BHABHA, 2005, p. 24).

Esta comunicação analisa representações de bagagem a partir de quadros relacionados à temática dos retirantes, de Portinari, e das cenas da chegada e da fuga em **Vidas Secas**, de Graciliano Ramos, como exemplos de migração interna; a representação da bagagem no contexto da migração em sua acepção primeira, isto é, a passagem de um país para outro, é analisada a partir dos romances **Os Londrinos Solitários**, de Sam Selvon e **A Passagem Final**, de Caryl Phillips. Estudam-se o modo de representação a função narrativa do uso de bagagens em cada um destes contextos. Ademais, pensa-se a representação da bagagem enquanto símbolo de diferença cultural, tendo-se em mente as possibilidades abertas pela colocação de questões acerca de solidariedade e comunidade a partir de uma perspectiva intersticial: como Bhabha ressalta, uma vez tomadas como signos da emergência de uma comunidade, a um tempo visão e construção, as representações conduzem para além de si próprias para poderem retornar, em um espírito de revisão e reconstrução, às condições políticas do presente (2005, p. 21-2).

1 Representações da Bagagem no Contexto da Migração Interna

1.1 A Representação da Bagagem na Série Retirantes, de Portinari

Embora, em sentido mais restrito, a série conhecida como **Retirantes** seja constituída por 11 painéis e os desenhos feitos como estudo para os mesmos, designa-se aqui, como série Retirantes, o conjunto das obras dedicadas a essa temática, de que se ocupou Portinari de 1934 até pelo menos o início da década de 1960, num total de oitenta e seis quadros catalogados. A série relaciona-se com as obras de interesse social do pintor, uma temática na qual se enumeram dezenove diferentes subtemas, entre os quais cenas de trabalho, favela, morte, cangaceiros, tipos étnicos, trabalhadores,

industrialização, além é, claro, do tema em tela. Note-se que esses subtemas não são mutuamente exclusivos, e muitas das obras apresentam elementos relacionados a várias dessas temáticas.

A preocupação social de Portinari insere-se, por sua vez, no quadro geral da segunda fase do modernismo, quando se reacende a questão do nacionalismo, que já aflorara desde o Romantismo, retomando mais uma vez o problema de uma cultura que, sabendo-se devedora da européia, aspira a definir sua especificidade própria. Não por acaso, neste momento, quando primeiro a arte brasileira sistematiza uma posição em relação à cultura nacional, observa-se a presença recorrente do homem brasileiro e da paisagem, esta última já não mais limitada à natureza tropical e ao campo, geralmente representado pelas fazendas de café, mas abrangendo também as cidades, com seus símbolos industriais, numa associação às transformações sociais de então. Neste contexto, artistas e intelectuais se entregam a um projeto que se afirmará como formador de uma nova consciência cultural brasileira, buscando-se através da estética modernista não só a expressão deste novo Brasil, mas tornar a arte instrumental para o conhecimento efetivo do país. Como no Muralismo mexicano, há um projeto de construir uma arte nacional. Porém, se há coincidência de propósitos com aqueles, essa semelhança não se afirma ao nível iconográfico. Enquanto a arte mexicana se apresenta como uma alternativa de arte política, intimamente ligada ao movimento revolucionário, no Brasil os temas próprios às décadas de 20 e 30 incluem, entre os outros, as condições de trabalho e a miséria (ZILIO, 1982, p. 79).

Ao voltar da Europa, onde entra em contato com a arte moderna, Portinari encontra a arte moderna razoavelmente incorporada à cultura brasileira, havendo já produzido algumas obras relevantes, e conquistado espaços institucionais e até mesmo um pequeno público. Foi em 1934 que Portinari, que até então tinha limitado sua temática social a trabalhadores rurais e tipos étnicos, introduz pela primeira vez um grupo de retirantes em **Os Despejados**.



Fig. 1- Óleo sobre tela **Os Despejados** (1934)

Como é típico da primeira fase do artista, o espaço do quadro é determinado pelo sentido de profundidade dado pela linha do horizonte, aprofundado por graduação de luz. Em primeiro plano vê-se grupo humano, provavelmente uma família, postada à margem dos trilhos da estrada de ferro. O centro da figura é ocupado por duas mulheres: uma idosa, de pé, voltada para a frente, com os olhos fitos no chão; a outra, mais jovem, ladeada por duas crianças; à esquerda, vêm-ser menino que segura a mão da mulher mais idosa e homem pensativo, sentado sobre caixote. As figuras são esqueléticas, as crianças têm o ventre inchado. Os meninos vestem apenas camiseta; trajes modestos cobrem os outros retirantes. Ainda compondo o primeiro plano encontram-se elementos que se tornariam recorrentes nos quadros dessa temática social: a bagagem, aqui composta por três caixas—uma pequena, outra de tamanho médio, e a maior, sobre a qual o homem está sentado, uma pequena trouxa de roupa e um baúzinho, provável lembrança de tempos melhores. Contrastando com a tonalidade ocre do desenho, somente quebrada pela roupa dos despejados, o baúzinho é verde, apresentando detalhes de flores. Embora, como Zílio comente, detalhes como o indefectível

bauzinho sejam frutos da tendência do pintor ao virtuosismo que o leva a se deter em pormenores (1982, p. 93), a bagagem tem a função de compor o quadro da desvalia e desdita dos personagens, melhor dimensionado a idéia que torna tão penosa a cena—o fato conjugado da pobreza, à qual se junta a necessidade de desocupação forçada do espaço até então ocupado. Se a margem da estrada de ferro associa-se à idéia de partida, a quantidade e qualidade da bagagem reforçam a idéia de pobreza. A trouxa—feita provavelmente a partir de trapos ou de um lençol—e os caixotes, provavelmente aproveitados de caixas já em uso ou feitas a partir de materiais à mão, indicam o aproveitamento máximo dos poucos recursos disponíveis. A circunstância é extrema—reúne-se nessas bagagens improvisadas tudo o que resta de uma vida. Assim, as trouxas e o baú funcionam como indicadores da pobreza; por serem mais um indicador têm efeito intensificador.

Esta função permanece mais ou menos constante nos quadros ligados a essa temática social, embora a técnica pictórica de Portinari tenha variado imensamente. Como observa Fabris (1996), o pintor

passa abruptamente de uma expressão a outra e, não raro, faz coincidir no mesmo período várias expressões. Sua obra, entretanto, apresenta uma unidade subjacente—uma marcada tendência expressionista [...]. Num primeiro momento ele funde o classicismo a alguns elementos expressionistas, e depois o expressionismo se mostra numa trágica e corrosiva deformação. Este segundo momento influenciado por *Guernica* de Picasso, conduz Portinari a executar uma série de obras em que o colorido é substituído pela grisalha (p. 69-70).



Fig. 2- Óleo sobre tela **Retirantes** (1936)

Como **Os Despejados**, **Retirantes** (1936) é representativo do primeiro momento do pintor. Embora o colorido tenha diminuído, sendo dominado pelo marrom, nota-se ainda o uso do volume, divisão fundo-forma bem marcada e figuras humanas volumosas. Em primeiro plano, duas mulheres negras cercadas de crianças dominam a cena; uma outra mulher mais jovem, com laço de fita na cabeça, em segundo plano, compõe o triângulo figurativo central. As mulheres olham para as crianças que as cercam ou que têm nos braços com o rosto abaixado, em profunda tristeza. À esquerda, em frente ao grupo de crianças, está moringa, ao lado de outro volume. No canto inferior direito, pintado, em sua proximidade, em escala maior do que os outros elementos, jaz o detalhe mais colorido do quadro, bauzinho azul, com desenho de flores em vermelho. Moringa, baú e trouxa—na primeira, a esperança da vida, enquanto durasse a água, ou enquanto ela fosse encontrável; nos dois últimos, o resto daquilo que foi, na expectativa daquilo que será.



Fig. 3- Óleo sobre tela **Retirantes** (1944)

Retirantes, de 1944, ponto culminante da série homônima, contrasta violentamente com a tela de 1936. As figuras volumosas são substituídas por corpos descarnados e macilentos, em cujo rosto transparece o desânimo e a apatia. Desaparece o colorido, que dá lugar à grisalha; a separação figura/fundo se torna menos fluída, dando a impressão de que as figuras emergem do próprio solo, sendo extensão do próprio espaço em que habitam. Tudo respira à morte—a terra morta, pedregosa, a queixada de boi já seca, os corpos deformados e descarnados, e as aves, que à falta da vida, rondam a morte para dela se alimentar; a própria morte, esquelética, acompanha o grupo, à esquerda, como que à espera de que a morte dos outros a nutra. A bagagem se resume a trouxas: duas carregadas pela mulher que ocupa a posição central (uma, maior, sobre a cabeça, e outra aos ombros), e outra, atada a pequena vara, sustentada pelo homem que ladeia a figura central à direita. As crianças de colo, carregadas pelas mulheres, mais parecem trouxas, constituindo-se em mais um fardo que aquelas devem carregar. Posse e vida se resumem a um mínimo, e a vida vem a se tornar uma carga, entre tantas outras.

1.2. A Representação da Bagagem em Vidas Secas, de Graciliano Ramos

A maneira como **Vidas Secas** foi concebido por Graciliano Ramos, a estrutura da obra e sua inserção no chamado ciclo da seca do romance modernista aproximam a descrição da seca feita pelo romancista da pintada por Portinari. Segundo depoimento do filho do escritor, Ricardo Ramos, em 1937 Graciliano Ramos, recém saído da prisão, precisou escrever muito, produzindo crônicas, impressões de leitura e contos, numa produção regular e de natureza diversa. Um domingo depara-se, num suplemento literário com história antiga cuja publicação lhe enche de desgosto, mas que, contudo, lhe granjeia repetidos elogios. Vendo que “Baleia” tinha sido bem recebido, aguardou a publicação do que chamava, então “os outros contos”. A estes, acrescenta outros, estabelecendo ligações, e menos de um ano depois é lançado **Vidas Secas**, livro que Sérgio Milliet define, compreensivelmente, como “um conjunto de histórias” (apud BRASIL, 1969, p. 82).

Embora constituído por capítulos que funcionam como peças autônomas, o romance se estrutura pela sobreposição de cenas, através das quais se traça, cumulativamente, a história de Fabiano e sua família. A natureza relativamente independente de cada capítulo tem feito com que estes sejam comparados a quadros, fato para o qual Antônio Cândido já chamava a atenção em **Ficção e Confissão** (1956):

A sua estrutura de pequenos quadros justapostos lembra certos poéticos medievais, em que a vida de um bem-aventurado ou os fastos de um herói se organizam em unidade bastante livre: dispensado o rigoroso da seqüência, vemos aqui um nascimento; em seguida uma caçada, logo uma batalha e, finalmente, a extrema-unção (...) Igualmente sumárias e eloqüentes são as pequenas telas encaixilhadas de Graciliano Ramos, em que nos é dado, ora este, ora aquele passo do calvário

dos personagens. Não lhes falta, sobretudo, a paisagem de fundo, áspera e contun-
dente na seca, promissora nas águas, movimentada e vária nos povoados (apud
BRASIL, 1969, p. 101)

Como em Portinari, a exploração dos retirantes e da seca em Graciliano Ramos liga-se à ver-
tente da cultura brasileira de caráter nacionalista que no modernismo assume, a par da liberação do
“colonialismo mental” (COUTINHO, 1966, p. 283), uma feição de “introspecção nacional” que,
como resume Pelegrino Júnior, equivale a uma redescoberta da terra e do ambiente brasileiro, numa
tomada de consciência geral em torno dos problemas do Brasil e da realidade do homem brasileiro.
Ainda à semelhança do que acontece na pintura social de Portinari, nota-se no romance de Ramos
identidade entre o homem e a paisagem em que habita. Em **Vidas Secas**, à terra áspera e seca cor-
respondem seres rudes, de poucas palavras, tão concentrados em sobreviver que quase não lhes res-
ta alento para “fraquezas” como o carinho e ternura.

O romance apresenta caráter circular, e tanto o capítulo inicial como o final remetem a
narrativas de deslocamento. No primeiro, “Mudança”, narra-se a busca, por parte de Fabiano e sua
família, de um lugar para morar e a chegada à fazenda onde se alojam, aonde Fabiano é admitido
como vaqueiro. A caminhada rumo a melhores horizontes é retomada no último capítulo, “Fuga”,
quando a perspectiva de nova seca, desemprego e fome os lança novamente sem rumo na estrada
poeirenta, sonhando com melhores dias. O drama da família, sugere-se no fim do romance,
representa metonimicamente o drama do nordestino: como o fizera com Fabiano, Sinhá Vitória e
os dois meninos, o “sertão continuaria a mandar gente” para a cidade.

O grupo move-se na planície avermelhada, numa terra árida, de rios secos e catinga rala.
Arrastam-se devagar e, como descreve Ramos nos parágrafos iniciais, a caminhada prossegue,

Sinhá Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na
cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia
presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a
cachorra Baleia iam atrás (1972, p. 43).

Descrito o cenário da caminhada, introduz-se rapidamente o grupo humano, retratado na
ordem em que marcham e de acordo com a maneira como carregam a bagagem. Uma mulher, um
homem, duas crianças e um cachorro; um baú, um aió, uma cuia, uma faca (carregada dentro do
cinturão) e uma espingarda—eis tudo que se apresenta à vista, todos os de que se constitui e tudo o
que possui a família de Fabiano. O baú de folha e o aió resumem em seu bojo tudo o que restou; a
cuia a espingarda e o facão anunciam esperançosa proteção contra a fome e sede. A essas cargas se
junta a carga humana, representada pelos meninos, o mais novo carregado já de início pela mãe, e o
mais velho que logo passa a ser carregado pelo pai. Caracteriza-se primeiro o menino mais velho
como “obstáculo miúdo” que “dificultava a marcha”, o que reforça a noção das crianças como carga
adicional. Logo após, comovido pela fraqueza da criança, que se encolhe, “frio como um defunto”,
o pai põe o filho no cangote. A decisão, aprovada pela mulher, faz necessária a transferência parcial
da bagagem de Fabiano para a mulher, que passa a carregar a espingarda. Mais tarde, ao chegarem
aos juazeiros, acomodam os filhos, que são arriados “como trouxas” e cobertos por molambos.

A preparação de refeição a partir da caça de um preá é tarefa que ressalta a necessidade da
bagagem e ilustra sua função narrativa e simbólica. Tanto Sinha Vitória como Fabiano são descritos
a remexer, respectivamente, o baú e o aió. O verbo sugere procura, esforço para achar os apetrechos
necessários, o que pode estar ligado tanto à maneira desordenada como os pertences podem ter sido
amontoados nesses recipientes, como à própria escassez dos objetos carregados. Por outro lado, o
uso da cuia por Fabiano, quando à procura de água, sugere a animalização do personagem, que não
apenas procura por água no bebedouro dos animais como se comporta como se fosse um deles:

Fabiano tomou a cuia, desceu a ladeira, encaminhou-se ao rio seco, achou no
bebedouro dos animais um pouco de lama. Cavou a areia com as unhas, esperou
que a água marejasse e, debruçando-se no chão, bebeu muito. Saciado, caiu de
papo para cima, olhando as estrelas, que vinham nascendo (p. 49).

No capítulo final retoma-se a marcha dos retirantes. Apesar da carga dramática maior,
dimensionada já a partir da diferença entre mudança e fuga, que adiciona elemento de compulsão ao

ato de deslocamento, o grupo humano pouco difere nesses dois capítulos. A ausência de Baleia faz paralelo à ausência do papagaio, que já diminuiria o número dos viajantes no primeiro capítulo; porém, o aumento da bagagem em relação ao início da viagem sugere melhora na situação familiar. Ao baú de folha pintada, faca de ponta, cuia, aió e espingarda de pederneira juntam-se agora uma cabaça de água, um facão de pederneira e um saco de matalotagem, onde carregam o bezerro morrinheiro e farinha. Fabiano contraíra uma “dívida exagerada”, impossível de pagar; o chiqueiro, curral, cavalo—bom companheiro—a égua, as panelas de losna, as pedras da cozinha, e até a cama de varas, que deixa para trás na fuga, não eram seus; possuíam, porém, o bezerro, que agora, salgado, os acompanharia na viagem. Ademais, os meninos, que não se podiam manter em pé na mudança, agora caminham à frente, conduzindo trouxas de roupa; Sinha Vitória ostenta “pernas grossas, as nádegas volumosas, os peitos cheios”, e carrega o baú e a cabaça de água. Fabiano segue atrás segurando o facão de rasto, a faca de ponta, a cuia, amarrada a um cinturão, o aió a tiracolo, a espingarda de pederneira a um ombro e o saco de matalotagem no outro.

Embora a descrição ressalte a melhora na condição física e econômica, a Fabiano e Vitória não escapa a percepção do espectro da seca, seja pela presença das arribações, dos urubus que farejavam carniça, seja pela percepção da “quentura medonha” e das “árvores transformadas em garranchos”. Por isso Fabiano, que sabe o que é sentir fome, percebe que, se o esvaziamento progressivo da cabaça ajudaria a manter menos curvado o espinhaço de Sinha Vitória, por outro lado renunciava sede. Vendo a diminuição progressiva do vigor do marido, Vitória preocupa-se em aliviar-lhe a carga, transferindo para o filho mais velho uma cuia., que emborca sobre uma rodilha de molambos em sua cabeça, colocando sobre ela uma trouxa. O ato dimensiona a forma calada e prática como a mulher mostra cuidado e carinho pela família. Mesmo sem externar pela fala, Fabiano admira o tino e solicitude da mulher: “Que mulher! Assim ele ficaria com a carga aliviada e o pequeno teria um guarda-sol. O peso da cuia era insignificante, mas Fabiano achou-se leve” (p. 171). Reanimado, Fabiano retoma a conversa com a mulher. Ambos sentem-se esperançosos, mais leves, a ponto de Fabiano não “sentir a espingarda, o saco, as pedras miúdas que lhe entravam nas alpercatas, o cheiro de carniças que empestavam o caminho” (p. 172). Nesse momento, bagagem, pedras e animais mortos transcendem ao mero papel de composição do cenário que emoldura a caminhada, associando-se à esperança que anula os sentidos e que imuniza o olfato aos maus cheiros e o tato à aspereza do caminho e ao peso da carga.

2 Representações da Bagagem em Contextos Migratórios

2.1 A representação da bagagem em *The Lonely Londoners*¹, de Samuel Selvon

Embora relacionado a um tempo e espaço completamente diferentes do cenário brasileiro que inspirou o ciclo da seca, o romance de Samuel Selvon, que narra vivências da geração *Windrush* na capital britânica, guarda algumas semelhanças com a obra de Graciliano Ramos. É certo que a diáspora caribenha retratada por Selvon não enfrenta privações tão extremas quanto as ocasionadas pelo clima inclemente, mas ainda assim compõe-se de seres marginalizados que, como os retirantes, sonham com melhores condições de vida. Como **Vidas Secas**, o romance é formado pela sobreposição de cenas que contam minúcias da vida diária desses migrantes em Londres: a procura por um lugar para morar, as compras na loja do bairro, o trabalho e a falta de trabalho, preconceito e exclusão, mas também gestos afiliativos, que visam a inserção nesse novo espaço, como a assunção de hábitos mais ingleses do que o dos próprios ingleses, ou a conquista da mulher branca, que equivale à conquista de espaço em solo inglês.

O romance inicia com a descrição de cena de chegada. Moses Aloetta, já bem ambientado no cenário londrino, se dirige à estação de *Waterloo* para encontrar migrante recém chegado de Trindade. Como lugar de chegada e de saída, onde, na linguagem colorida de Selvon, as pessoas choram despedidas e beijam boas-vindas, a estação faz-se cenário ideal para tematizar a outridão desses ci-

¹ **Os Londrinos Solitários**, obra ainda não traduzida para o português.

dadãos ingleses que, embora vindos à metrópole por convite do governo inglês, então em busca de mão de obra não qualificada, são vistos como britânicos de segunda classe. Trata-se de uma época em que a chegada de grandes contingentes de negros vindos das colônias chama a atenção da população e desperta o preconceito. Discute-se o assunto no Parlamento; os jornais e o rádio publicam notícias tendenciosas, e a população teme a concorrência dos recém-chegados. Como Moses explica a Galahad, a população vinda das Índias Orientais não deve esperar tratamento diferenciado; pelo contrário, cada um dos imigrantes é visto como mais um que alimenta a ilusão de enriquecer, competindo com os londrinos por emprego e moradia. Qualquer deslize, e Galahad seria apontado através da frase discriminatória que muitas vezes se repete no romance: “*another of them black Jamaicans who coming to London thinking that the streets paved with gold*” (SELVON, 1991, p. 25).²

A chegada da família de Tolroy da Jamaica ilustra a intensidade da migração do Caribe para a Inglaterra, e foto é publicada no outro dia no jornal acompanhada da manchete “Agora, famílias jamaicanas vem à Inglaterra.” O episódio é utilizado para ressaltar o papel da imprensa na disseminação do preconceito contra os migrantes; a descrição mostra claramente as frágeis bases sobre as quais se constrói o preconceito, uma vez que os pobres recém chegados claramente não estão em posição de competir pelos mesmos espaços ocupados pela hegemonia branca. Roupas e bagagens são usados para dimensionar o *status* sócio econômico desses britânicos negros recém chegados:

Meanwhile Tolroy gone down to the bottom of the train, stumbling over suitcase and baggage as he trying to see everybody what coming off the train at the same time.

A old woman who look like she would dead any minute come out of a carriage, carrying a cardboard box and a paperbag. When she get out the train she stand up there on the platform as if she confuse. Then after she a young girl come, carrying a widebrim hat and a jacket falling below the knees, then a little boy and a little girl, then another old woman, tottering so much a guard had was to help she get out of the train (p. 13).³

Como se nota, a bagagem é aqui tomada como metonimicamente representando os viajantes. Na impossibilidade de descrever todos os recém chegados, Selvon opta por sugerir o número deles pela quantidade de bagagens espalhadas por todos os lados, nas quais Tolroy tropeça enquanto procura a família. Além disso, o olhar, incapaz de singularizar detalhes no conjunto da cena, reforça a impressão da grande quantidade de recém chegados. Uma vez indicada a quantidade, destaca-se uma família dentre os migrantes. A cena descreve os mais frágeis entre os frágeis--a família é representada apenas por crianças e mulheres, duas das quais idosas e visivelmente debilitadas. A precariedade econômica é sugerida pela bagagem, indicando a pobreza extrema daqueles que tiveram que reunir seus pertences em invólucros tão frágeis e ao mesmo tempo tão pouco dispendiosos como caixas de papelão e sacos de papel.

Para muitos desses migrantes, a bagagem continua sendo a única propriedade com que podem contar na Inglaterra, exercendo a função não só de guarda-roupa como de armário, ou mesmo cofre—um lugar em que os bens mais preciosos são guardados. É o caso, por exemplo, de Tolroy, que usa a mala, que mantém debaixo da cama em um quarto alugado, como cofre em que deposita o dinheiro que economiza para trazer a família para a Inglaterra. Por outro lado, há aqueles que, como

² “...mais um desses pretos da Jamaica que vem pra Londres pensando que as ruas são pavimentadas com ouro.” Na falta de tradução para a língua portuguesa, essa e todas as outras traduções de original em língua inglesa em tradução da autora.

³ Enquanto isso Tolroy vai pros fundos do trem, tropeçando em malas e bagagem, como que tentando ver todos que estavam saindo do trem ao mesmo tempo.

Uma mulher velha, que parecia que ia cair morta a qualquer minuto, sai do trem carregando uma caixa de papelão e uma sacola de papel. Quando ela saiu do trem ficou de pé na plataforma, como se estivesse confusa. Então uma moça de chapéu de abas largas e uma jaqueta passando dos joelhos saiu atrás dela, e depois um menino e uma menina, e mais outra mulher idosa, tremendo tanto que um guarda teve que ajudá-la a descer do trem.

Sir Galahad, chegam apenas com uma escova de dentes no bolso e um par de pijamas, aguardando já o primeiro salário para adquirir o necessário. Embora um caso extremo, Galahad exemplifica o estilo de vida desses migrantes para quem a transitoriedade é um estilo de vida, mudando-se de uma pensão para outra, trabalhando quando há serviço e confiando no sistema de benefício quando não o há, seres como Captain, sobre os quais nunca se sabe o que estarão fazendo ou em que parte da cidade estarão. Nesse sentido, a precariedade das bagagens como que prenuncia e caracteriza a precariedade do estilo de vida que lhes permitirá sobreviver na grande metrópole, o que só se torna possível através do auxílio da comunidade diaspórica a que se filiam.

2.2 A representação da bagagem em *The Final Passage*⁴, de Caryl Phillips

Vinte e um anos após a publicação de **Os Londrinos Solitários**, Caryl Phillips volta a enfocar o êxodo da população empobrecida negra de suas várias ilhas de origem rumo a um futuro esperançoso na Inglaterra. Ao contrário dos outros dois romances analisados, porém, **A Passagem Final** acompanha a vida de seus protagonistas, apresentando seus movimentos e motivações. O livro, dividido em cinco partes (O Fim, Lar, Inglaterra, A Passagem e Inverno), inicia *in medias res*, esquivando-se inicialmente da narração dos anos de formação de Leila, para apresentar, de saída, a cena da migração, fim de uma fase na vida dos personagens—para trás fica o que até agora tinham chamado de lar. Um homem uniformizado, postado à frente da fila de migrantes, que se estende a perder de vista, segura a chave que abrirá o portão através dos quais terão acesso aos pequenos barcos que os levarão ao navio *SS Winston Churchill*, que os conduzirá à Inglaterra. A fila, iniciada horas antes, é aumentada pela chegada em massa dos viajantes pouco antes da hora convencionada para a partida. Mais uma vez, a bagagem é usada para caracterizar os migrantes. Emprestando às bagagens a posição de agente (“*And the battered suitcases and cardboard boxes began to appear*”⁵), Phillips recorre à qualidade das bagagens para sugerir a pobreza dos ilhéus; aos endereços escritos com letra vacilante para indicar sua reduzida escolaridade, e aos endereços esperançosos (“*hopeful addresses pitched ailsessly at a point somewhere the other side of the world*”) para registrar tanto sua grande esperança de dias melhores na Inglaterra como seu desconhecimento sobre o lugar para onde se dirigem (1985, p. 10).

Além de caracterizar os viajantes como um todo, a bagagem é ainda instrumental na caracterização da protagonista central. No ato de fazer as malas deixa-se entrever sua motivação para a viagem, que corresponderia a um novo começo. Quer apagar a imagem da ilha, decidindo levar consigo tão pouco quanto possível que a recordasse de seu passado. Compra elegante mala de couro marrom, e dedica a véspera da viagem à criteriosa seleção de como definir uma vida velha, e uma nova, dentro dos limites de sua mala. A forte motivação que a leva à Inglaterra, onde quer reencontrar a mãe e fruir relacionamento mais significativo com ela e o esposo, é ainda indicada pela minuciosa descrição do empenho investido no transporte da mala de sua casa até o porto. A operação requer o auxílio de sua melhor amiga, Millie, e inclui a obtenção de pequeno carrinho de madeira, sobre o qual a mala é posta e carregada por cerca de 180 metros através de estrada poeirenta; a ajuda do motorista e de outro homem é requerida para erguer a bagagem para dentro do ônibus que as leva à capital, e daí a é carregada até o porto, onde contrasta com as caixas de papelão que lá se enfileiram. O fato de que só no último minuto Leila é aliviada desse peso com a chegada do marido, Michael, que passa então a carregar a mala, introduz seu descaso e falta de comprometimento, detalhados no segmento seguinte, “Lar”.

Parte da segunda seção do livro é dedicada à descrição do ambiente em que vivem Leila, seu marido Michael, a amante dele, Beverley, e sua amiga Millie. Deixada para trás pelo marido, que fora fazer fortuna na América, Beverley constitui-se em companhia silenciosa, que demanda de Michael apenas o necessário para o seu sustento e o do filho: nada espera do mundo senão estar viva, casa limpa e criança sadia. Sua modesta casa, constituída por peça única que se subdivide em quarto

⁴ **A Passagem Final**, obra ainda não traduzida para o português.

⁵ E as bagagens surradas e caixas de papelão começaram a aparecer (...) seus endereços esperançosos jogados ao acaso para algum ponto do outro lado do mundo.

pelo artifício de cortina divisória, é descrita como sendo vazia como o interior de uma mala (p. 45). Nesse momento, considera-se a bagagem a partir negação de sua função básica, ou seja, utilitário destinado a conter posses. Vazia, a mala perde o sentido de sua existência. A comparação tanto enfatiza a nudez da casa de Beverley como põe em relevo o seu caráter de não lar, espaço que nega o destino para o qual foi feito, para onde Michael se dirige apenas de passagem, entre uma aventura e outra.

A associação da bagagem a transitoriedade se faz mais forte no quarto segmento do romance, “A Passagem”, onde se acompanham os derradeiros momentos da viagem e os momentos iniciais em Londres. Quando os penhascos da Inglaterra começam a ser avistados, Leila, insegura e temerosa quanto ao que a espera no futuro próximo, concentra-se na contemplação do convés, onde tremulam casacos, saias, vestidos e agitados pela brisa. O ambiente lembra-lhe rua de favela; imagina as malas, onde se concentram as posses dos ilhéus, como se fossem casas. Essas são “casas” desprovidas de bens, contudo. Ao passar pela alfândega, Leila e seus companheiros de viagem nada tem a declarar, exceto seu sotaque.

Do momento em que Leila abre a bolsa para procurar o passaporte e receber o carimbo de entrada até o momento em que, passadas as noites iniciais na casa que havia sido o endereço inicial de sua mãe, dá entrada em seu próprio apartamento, não há menção a bagagens. Uma vez lá chegado, Michael é descrito como depondo a mala ao chão. Simbolicamente, toma, assim, posse do espaço que deverá chamar seu.

Na última parte do romance, morta a mãe e desfeito o casamento, Leila, tendo frustradas as esperanças nas quais baseara um novo recomeço, decide, ecoando frase ouvida da mãe no hospital, que a Inglaterra não é seu lar. Assim, resolve se desfazer de tudo o que adquirira na Inglaterra. Arranca as fronhas dos travesseiros, enche-as com o manto, luvas e blusão que comprara para o filho, e junta a elas as roupas de Michael, as cartas não respondidas e as não terminadas, carrega os travesseiros para o andar térreo e queima tudo, numa tentativa de acabar com o que quer que lhe lembrassem os cinco meses passados em Londres. Logo acrescenta às chamas objetos de decoração, cinzeiros, copos, comida, tudo o que pudesse ser queimado. Em seguida decide que abandonaria tudo o que não coubesse na mala. Tal como ao início do romance, a decisão do que levar e do que banir das malas é ato de asserção, demonstração de escolha pessoal. Embora pareça dúvida, ao final do romance, sobre a real probabilidade da protagonista vir a realizar seu sonho de dar as costas à Inglaterra e voltar para a terra natal, permanece o fato de que sua escolha está claramente feita. Já agora não lhe parece importante a qualidade da mala, mas seu conteúdo, que valoriza na medida em que o associa ao que considera efetivamente seu. Nesse momento, posse vem a ser equacionada não com a aquisição de bens através de transação monetária, mas pela associação a posição identitária que deseja assumir.

Conclusão

Como exemplificado através das obras aqui analisadas, a representação da bagagem em contextos migratórios tem sido repetidamente empregada como elemento complementar à descrição dos personagens, muitas vezes em caráter metonímico, como símbolo daqueles que as carregam. Apesar do caráter acessório, esses volumes prestam-se à caracterização de múltiplos aspectos, do *status* sócio-econômico ao perfil psicológico dos personagens, embora mais frequentemente sejam usadas com relação ao primeiro aspecto. Isto talvez se deva ao fato de que o impacto visual sugerido pela bagagem, seja em contextos pictóricos, seja através da descrição verbal, como nos romances, mais prontamente dimensiona o perfil econômico de seus proprietários, especialmente como sugerido através de sua quantidade, qualidade e natureza. Em cenas migratórias normalmente resume-se a poucos volumes, e sugere extrema pobreza, constituindo-se, muitas vezes de caixas de papelão, sacos de papel, trouxas, baús, malas (geralmente já bem surradas) ou ainda o aió, na bem brasileira realidade retratada por Graciliano Ramos. A essa bagagem são acrescentados, em contextos relacionados à seca e a retirantes, recipientes ligados à preservação da vida, como moringas e

cuias para aplacar a sede. Nesse cenário, a bagagem, cuja finalidade é carregar o suficiente para a sobrevivência, passa a conter tudo o que sobrevive—daí sua carga expressiva. Por vezes, a incerteza quanto à duração do deslocamento e ao destino final, recorrentes no ciclo da seca e muitas vezes sugeridos em outros tipos de migração, como que esvaziam o caráter eminentemente transitório da bagagem, acrescentando carga dramática a estes frágeis volumes.

Uma vez que, na qualidade de objetos inanimados, malas, baús, moringas e assemelhados necessitam a ação humana para atingir o fim para o qual foram confeccionados, estes se prestam a auxiliares na caracterização psicológica de seus possuidores, refletindo aspectos relacionados à volição, agência e motivação. Ademais, em contextos migratórios, esses objetos têm sido empregados como elemento auxiliar à caracterização da outridão dos viajantes, ressaltando ainda a fragilidade do preconceito de que muitas vezes são alvo.

Por fim, dado o fato de que frágeis e improváveis bagagens falam do drama daqueles que ocupam a margem da sociedade, é importante pensar a política por trás da exposição de tais cenas. Diz Fabris que Portinari não é “um artista brasileiro por ter pintado o Brasil: é brasileiro por ter pintado criticamente o Brasil” (1996, p. 39). Igual preocupação subjaz tanto ao romance de Graciliano Ramos como às leituras da migração da geração *Windrush* feitas por Selvon e Phillips. Nessas obras, a atenção ao detalhe das bagagens é mais um elemento que adiciona dramaticidade às cenas enfocadas, e as abre a múltiplas associações, ampliando o efeito da leitura, que remete à realidade num espírito de reavaliação crítica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- [2] BRASIL, Assis. **Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Simões, 1969.
- [3] COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: São José, 1966.
- [4] FABRIS, Annateresa. **Cândido Portinari**. São Paulo: Edusp, 1996.
- [5] PHILLIPS, Caryl. **The Final Passage**. New York: Vintage International, 1995.
- [6] RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. São Paulo: Martins, 1972.
- [7] SELVON, Sam. **The Lonely Londoners**. Toronto: Tsar, 1991.
- [8] ZILIO, Carlos. **Aquarela do Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- [9] TUCHERMAN, Luiz. (Org). **Projeto Portinari**. Disponível em:
<<http://www.portinari.org.br/ppsite/index.htm>>. Acesso em: 23/04/2007.

¹ Universidade Regional integrada do Alto Uruguai e das Missões
(Departamento de Lingüística, Letras e Artes)
e-mail: dasilva@fw.uri.br