

“EASY TO SAY” E *THE NAMESAKE*: AS PERSPECTIVAS DE SHIREEN E LU’AY, NO CONTO DE SAHAR MUSTAFAH, E DE ASHOKE E GÓGOL, NO FILME DE MIRA NAIR, SOBRE NOMES PRÓPRIOS

SAHAR MUSTAFAH’S SHORT STORY “EASY TO SAY” AND MIRA NAIR’S FILM THE NAMESAKE: SHIREEN, LU’AY, ASHOKE, AND GOGOL ON PROPER NAMES

Arthur Almeida Passos¹

RESUMO: Este artigo analisa o conto “Easy to Say”, de Sahar Mustafah, e o filme *The Namesake*, dirigido por Mira Nair, com foco na construção das perspectivas de dois pares de personagens – Shireen e Ashoke, de um lado, e Lu’ay e Gógol, de outro – acerca de nomes próprios, unidade temática especialmente relevante nas duas obras. Propõe-se como hipótese que os pontos de vista das referidas duplas de figuras sobre nomes próprios variam conforme seus respectivos níveis de integração aos Estados Unidos, país para o qual emigraram, já adultos, a palestina Shireen e o bengali Ashoke, e no qual vivem desde a infância, como filhos de imigrantes, Lu’ay e Gógol. Com o intuito de verificar essa hipótese, a pesquisa trata de relações entre literatura e cinema, concebe como narrativas as produções estéticas estudadas e apoia-se em conceitos básicos da teoria narrativa para proceder à análise. O exame mostra que tal hipótese só se confirma em parte, uma vez que os quatro personagens selecionados para o estudo, quando devidamente considerados em sua individualidade e complexidade, apresentam especificidades importantes.

Palavras-chave: Literatura e cinema; nomes próprios; pontos de vista; subjetividade; teoria narrativa.

ABSTRACT: This paper analyzes Sahar Mustafah’s short story “Easy to Say” and Mira Nair’s film *The Namesake* by focusing on the perspectives of two pairs of characters – Shireen and Ashoke, on the one hand, Lu’ay and Gogol, on the other – regarding proper names, which constitute an especially relevant thematic unit in both works. The hypothesis to be tested is that the points of view of each pair of characters vary according to their respective levels of integration to the United States, the country to where Shireen and Ashoke moved as adults and where Lu’ay and Gogol live as sons of immigrants since their childhood. In order to verify the aforementioned supposition, this research deals with relations between literature and cinema, observes both the short story and the film as narratives, and relies on basic concepts of the narrative theory to conduct the proposed analysis. The results indicate that the hypothesis is only partly correct, since those four selected characters present important peculiarities when their individuality and complexity are duly considered.

¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Letras - Literaturas de Língua Portuguesa da PUC Minas. Membro do grupo de pesquisa Filhos do Exílio. Bolsista da CAPES.

Keywords: Literature and cinema; narrative theory; points of view; proper names; subjectivity.

1 Introdução

Neste artigo², analisamos o conto “Easy to Say”, da autora palestino-estadunidense Sahar Mustafah, e o filme *The Namesake*, adaptado do romance homônimo de Jhumpa Lahiri³ pela diretora indiano-estadunidense Mira Nair, com foco na construção das perspectivas de dois pares de personagens – Shireen e Ashoke, de um lado, e Lu’ay e Gógol, de outro – acerca de nomes próprios, unidade temática especialmente relevante nas duas obras. Propomos como hipótese que os pontos de vista das referidas duplas de figuras sobre nomes próprios variam conforme seus respectivos níveis de integração aos Estados Unidos, país para o qual emigraram, já adultos, a palestina Shireen e o bengali Ashoke, e no qual vivem desde a infância, como filhos de imigrantes, Lu’ay e Gógol: enquanto estes não dão grande importância aos nomes próprios, observando-os de modo pragmático, aqueles os têm em alta conta, atribuindo-lhes significado. Para verificarmos essa hipótese, tratamos de relações entre literatura e cinema, sublinhando alguns pontos de distanciamento e, sobretudo, de aproximação entre as duas artes, com especial e necessária atenção às obras que analisaremos nesta investigação; concebemos ambas as produções estéticas como narrativas, não obstante as óbvias diferenças decorrentes de sua construção em/por sistemas semióticos distintos; e, partindo desse pressuposto, orientamos por conceitos básicos da teoria narrativa, como unidade temática, personagem e nó, tanto para reforçarmos o caráter narrativo do conto e do filme como, principalmente, para examiná-los à luz da hipótese proposta.

2 “Easy to Say” e *The Namesake*: produções estéticas de caráter narrativo

Para este trabalho, importa salientarmos alguns pontos de contato entre literatura e cinema, uma vez que, do ponto de vista teórico, podem ser úteis para melhor situarmos o conto “Easy to Say” e o filme *The Namesake* enquanto objetos de análise e mostrarmos a pertinência da comparação proposta no artigo. Se levarmos em conta os textos literários e as produções cinematográficas em sua multiplicidade, sobretudo aqueles que se caracterizam pela experimentação, tais semelhanças tendem a não ser observadas com maior profundidade. No âmbito da literatura, trabalhos desse tipo podem ser exemplificados por meio da denominada “obra transracional”, compreendida por Boris Tomachevski (2013), em sua teoria narrativa, intitulada “Temática”, como aquela que, diferentemente das demais, “[...] não tem tema, e por isso é apenas um exercício experimental, um exercício de laboratório para certas escolas poéticas.” (TOMACHEVSKI, 2013, p. 305)⁴. No domínio do cinema, Anderson Pires da Silva

2 Desenvolvido como trabalho final da disciplina Literature and cinema: immigrant voices, ministrada pela Prof^a Dr^a Priscila Campolina de Sá Campello, no Programa de Pós-graduação em Letras - Literaturas de Língua Portuguesa da PUC Minas, no 1º semestre de 2020.

3 Autora estadunidense, nascida em Londres e de pais indianos.

4 Aqui talvez seja possível sugerirmos um paralelo entre a obra transracional e “[...] o antigo desejo de Flaubert: escrever um livro sobre *nada*, um livro que se ‘sustentasse’ com sua força interna”. (BROMBERT, 2001, p. 83, grifo do autor)

(2009), no artigo “Na sala de projeção: literatura e cinema em diálogo”, também chama a atenção para as produções de cunho experimental, definidas por ele como aquelas que se pautam pela “pesquisa formal”, que se opõem ao chamado “cinema de ‘enredo’” - no sentido pejorativamente comercial do termo - e que se preocupam mais explicitamente com a “metalinguagem”.

Nesta investigação, porém, pretendemos examinar duas obras com outras características, obras que parecem apresentar “tema” e “enredo” e não dispor de preocupações pronunciadamente experimentais. Se elas escapam às relativizações identificadas por Tomachevski (2013) e Silva (2009), cumpre verificarmos e sublinharmos a qualidade que, provavelmente, mais as aproxima e que, por isso mesmo, poderá ser muito vantajosa à análise comparativa que propomos. Não obstante terem sido elaboradas em sistemas semióticos distintos e estarem pautadas por recursos estéticos de naturezas diferentes - a palavra escrita, num caso, e a imagem e o som, no outro -, “Easy to Say” e *The Namesake* podem igualmente ser concebidas como narrativas. Em outras palavras, o conto de Sahar Mustafah e o filme de Mira Nair apresentam a seus leitores e espectadores uma “história”. No primeiro caso, a autora, por meio das vozes por ela construídas e articuladas no texto, conta a história do ingresso de Shireen na família de Mahmoud El Ghazi - situação específica, bem recortada, obedecendo à condensação exigida pelo gênero em que se realiza. No segundo caso, a diretora, mediante o uso motivado da câmera cinematográfica, mostra a história da família de Gógol nos Estados Unidos - situação mais ampla, que perpassa vários tempos e espaços, facultada pelo gênero em que toma forma.

A concepção de narrativa como gênero em que se conta uma história e a consequente caracterização de “Easy to Say” e *The Namesake* como produções dessa espécie encontram respaldo teórico, por exemplo, nas observações de Anatol Rosenfeld (2018), no livro *O teatro épico*, e de Silva (2009), em artigo já citado. Para o primeiro estudioso, toda e qualquer obra literária que relate uma história pertence, independentemente de sua forma de estruturação, ao gênero épico. Em conformidade com suas proposições, “Se nos é contada uma história (em versos ou prosa), sabemos que se trata de Épica, do gênero narrativo.” (ROSENFELD, 2018, p. 17). Ainda que reconheça a existência do cinema experimental, que procura, como vimos, afastar-se do chamado “cinema de enredo”, e não estabeleça expressa relação entre narrativa e gênero épico, o qual não é por ele sequer mencionado, o segundo pesquisador expande o alcance da noção de narrativa, estendendo-a a toda e qualquer obra cinematográfica, e, tal como Rosenfeld (2018), entende que ela não se limita a uma forma específica de composição. Em suas palavras, “O cinema é uma forma narrativa e mesmo as experiências mais ousadas [...] não deixam de ser uma narrativa.” (SILVA, 2009, p. 17), e, “No fundo, todo filme conta uma história, e é o modo como se narra que difere um Orson Welles de um James Cameron”. (SILVA, 2009, pp. 17-18)

“Easy to Say” e *The Namesake* podem, ainda, ser observados como narrativas por disporem de elementos típicos desse amplo gênero: a presença de um narrador ou narradora, a existência e a interação entre personagens, e uma configuração específica de tempo e de espaço. No conto de Sahar Mustafah, lemos uma voz narrativa em terceira pessoa, indeterminada, relativamente distanciada dos acontecimentos ficcionais que relata, e com lances de onisciência; acompanhamos o trânsito e o diálogo de personagens, como Shireen, Lu’ay, Huda e Mahmoud El Ghazi, os mais ativos e importantes da história ao lado de Fareedah, cuja presença/ausência exerce papel fundamental no texto; e verificamos que os eventos narrados transcorrem num curto intervalo de tempo, com breves retornos ao período imediatamente anterior ao casamento entre Shireen e Mahmoud, e num espaço delimitado, com predomínio do cenário

estadunidense e menções circunstanciais à vida na Palestina. Já no filme de Mira Nair, assistimos às imagens que a câmera cinematográfica, narradora da história, registra e nos mostra, junto aos sons de diversas naturezas que ela própria capta; percebemos, ainda por meio do aparato cinematográfico, distintas relações entre personagens, especialmente os que pertencem à família de Gógol, como seu pai, Ashoke, e sua mãe, Ashima; e notamos que o relato se passa, principalmente, nos Estados Unidos, cedendo, entretanto, significativo espaço para as viagens da família à Índia, e transcorre ao longo de duas a três décadas, desde o primeiro encontro entre Ashima e Ashoke, ainda na Ásia, até o retorno provisório de Ashima a sua terra natal.

A constituição de tais elementos - narrador ou narradora, personagens, tempo e espaço - como narrativos, na literatura e no cinema, também é teoricamente informada por Rosenfeld (2002, 2018) e Silva (2009). Segundo Rosenfeld (2018), que insiste na correspondência, na esfera literária, entre narrativa e Épica, “Fará parte da Épica toda obra - poema ou não - de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos.” (ROSENFELD, 2018, p. 17)⁵. Curiosamente, Silva (2009), ao mencionar elementos narrativos integrantes das obras cinematográficas, toma como referência o romance, gênero que, no âmbito literário, pertence à Épica/narrativa e que, em sua perspectiva, é facilmente “adaptável” para o cinema por conter uma “trama”, com “personagens, situações, cenários”. No ensaio “Literatura e personagem”, Rosenfeld (2002) reforça esse entendimento, pelo menos no que diz respeito à presença de um narrador ou narradora no cinema. Para o pesquisador, “A câmara, através de seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa [...]. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O *close up*, o *travelling*, o ‘panoramizar’ são recursos tipicamente narrativos.” (ROSENFELD, 2002, pp. 30-31). Ao tratar de personagens, Rosenfeld (2002) sustenta ainda que toda obra ficcional - tenha caráter predominantemente narrativo ou não, pertença à literatura ou ao cinema, dê mais ou menos espaço a tais figuras - é assinalada pela presença do “elemento humano”, que “anima” tal obra. Em seus termos,

a descrição de uma paisagem, de um animal ou de objetos quaisquer pode resultar, talvez, em excelente “prosa de arte”. Mas esta excelência resulta em ficção somente quando a paisagem ou o animal [...] se animam e se “humanizam” através da imaginação pessoal. [...] Em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente “constitui” a ficção. [...] no próprio cinema e literatura

5 Ao usar a expressão “de extensão maior”, Rosenfeld (2018) parece referir-se à epopeia e ao romance, gêneros comumente mais profusos em termos quantitativos, assim excluindo da Épica o conto, muitas vezes compreendido como sinônimo de “narrativa curta”. Todavia, uma vez que tal medida não é definida explicitamente nem situada, com exemplos, pelo teórico mencionado, e uma vez que o conto, ainda numa perspectiva quantitativa, pode ser tão enxuto a ponto de ser nomeado, mais especificamente, “miniconto” ou “microconto”, ou tão longo a ponto de tornar difícil sua distinção da novela, por exemplo, entendemos que “Easy to Say” pode ser observado como narrativa em razão dos outros elementos - a nosso ver, mais importantes e decisivos para tal - apresentados pelo próprio Rosenfeld (2018) relativamente à Épica. Aqui, a propósito, parece-nos legítimo destacar o posicionamento de Rosa Maria Goulart (2003), que, no artigo “O conto: da literatura à teoria literária”, endossa o caráter narrativo do conto e questiona a extensão, seja ela longa ou curta, como requisito definidor do gênero. De acordo com a pesquisadora, em diálogo com Carlos Pacheco e Edgar Allan Poe, “[...] embora a narratividade e a ficcionalidade não ofereçam contestação, o mesmo não se passa com a brevidade, até porque se trata de um critério quantitativo por si só insuficiente, assinala, por exemplo, Carlos Pacheco, segundo o qual o conto não pode ser definido segundo ‘pautas de extensão em número de páginas ou de palavras’, mas em conexão com a intensidade do assunto, como já propunha Edgar Allan Poe”. (GOULART, 2003, p. 8)

ficcionais as personagens, embora realmente constituam a ficção, e a evidenciem de forma marcante, podem ser dispensadas por certo tempo, o que não é possível no teatro. (ROSENFELD, 2002, pp. 27-31).

Embora não citadas expressamente pelos estudiosos consultados, as categorias tempo e espaço manifestam-se de modo implícito em seus posicionamentos acerca da constituição narrativa de certas obras literárias e cinematográficas. Isso se dá, especialmente, quando se valem de termos como “situações”, “eventos” e “cenários”, termos que pressupõem, em maior ou menor medida, a inserção de sujeitos ficcionais, sejam eles seres humanos ou animais, paisagens ou objetos antropomorfizados, em momentos e lugares específicos⁶.

3 “Easy to Say” e *The Namesake*: aspectos narrativos específicos

Outro ponto de contato entre literatura e cinema, em geral, e entre “Easy to Say” e *The Namesake*, em específico, igualmente importante para a análise que desenvolveremos nesta investigação é a presença de um tema. Entendido por Tomachevski (2013), no âmbito da literatura, como “aquilo de que se fala” (TOMACHEVSKI, 2013, p. 305) e por Linda Catarina Gualda (2010) - no artigo “Literatura e cinema: elo e confronto” -, no domínio do cinema, como “a ação única e fundamental” (GUALDA, 2010, p. 206) de um filme, o tema confere unidade às obras artísticas que o contêm, orientando sua construção de acordo com um assunto particular, e parece se manifestar, no conto de Sahar Mustafah e no filme de Mira Nair, no relato da vida de imigrantes e seus familiares nos Estados Unidos. Lidamos aqui com uma definição temática extremamente sumária - e, talvez, arbitrária - das narrativas focalizadas neste trabalho, a qual apresenta, pelo menos, uma vantagem e uma limitação. Por um lado, tal definição informa o tópico comum em torno do qual as referidas narrativas são elaboradas, aproximando-as genericamente e facilitando a proposição de um diálogo. Por outro, ignora as especificidades das obras, sobretudo a ênfase com que a autora e a diretora lidam com determinadas questões nos respectivos trabalhos, como a difícil entrada de Shireen numa família já constituída, no conto, ou o permanente problema identitário de Gógol, no filme.

Aliás, vale ressaltarmos que a forma como o tema é construído, seja na literatura, seja no cinema, é considerada tão relevante quanto sua seleção por parte do autor ou do diretor. Como afirma Tomachevski (2013), referindo-se à criação artística por meio da palavra, “O processo literário [...] organiza-se ao redor de dois momentos importantes: a escolha do tema e sua elaboração.” (TOMACHEVSKI, 2013, p. 305). Embora com outros objetivos de pesquisa e subordinando o tema ao assunto - que assume o sentido de tema na concepção de Tomachevski (2013) -, Claude Bremond (1973), no ensaio “Ética do filme e moral do censor”, enuncia entendimento semelhante no que diz respeito à produção estética no âmbito do cinema. Para o estudioso,

⁶ Afinal, o ser humano, real ou ficcional, tal como é ou assumindo formas distintas, não existe fora de tais categorias, e o próprio uso da linguagem, na perspectiva de Émile Benveniste (2006), por exemplo, dá claras mostras disso, aconteça ele na esfera artística ou não. Como destaca o estudioso, em “A linguagem e a experiência humana”, capítulo da obra *Problemas de lingüística geral II*, “O que caracteriza as séries de designações de ordem intersubjetiva [...] é que uma translocação espacial e temporal torna-se necessária para objetivar os signos tais como ‘este’, ‘eu’, ‘agora’, que têm cada vez um referente único na instância de discurso e somente ele”. (BENVENISTE, 2006, p. 79)

o filme cinematográfico de longa metragem é quase sempre uma “narração” (*récit*), isto é, uma mensagem complexa apresentando uma série de situações, de acontecimentos e de ações ajustados na unidade de uma história. [...] A escolha de um assunto, a integração de um tema ao desenvolvimento deste assunto (abstraindo-se o tratamento que a narração os faz sofrer) já são atos que engendram a responsabilidade moral do cineasta. (BREMOND, 1973, p. 49, grifo do autor)

Podemos dizer que a “elaboração” ou “tratamento” do tema, tanto na literatura como no cinema, realiza-se mediante o recurso do autor ou do diretor a elementos de menor extensão ou duração, que atestam sua importância na estrutura da obra na medida em que se inter-relacionam para dar forma ao tema visado num texto literário ou numa película cinematográfica de cunho narrativo. Segundo Tomachevski (2013), referindo-se à literatura, “O tema apresenta certa unidade. É constituído por pequenos elementos temáticos dispostos em certa ordem.” (TOMACHEVSKI, 2013, p. 310). Citado por Gualda (2010) em seu estudo sobre as relações entre as artes literária e cinematográfica, Baptista Bastos, reportando-se ao cinema, no livro *O filme e o realismo*, entende que “[...] certos pormenores e complementos, aparentemente gratuitos, formam, quando inteligentemente utilizados, uma ação unificante.” (BASTOS *apud* GUALDA, 2010, p. 206). Tendo em vista os posicionamentos dos estudiosos mencionados, é curioso notarmos como o processo de criação, na literatura ou no cinema, parece obedecer necessariamente àquilo que Iuri Tynianov (2013), no ensaio “A noção de construção”, chama de “princípio de construção”. De acordo com o pesquisador, esse princípio consiste no jogo produtivo entre os componentes da obra e na decorrente relação de subordinação que uns estabelecem com os outros. Em seus próprios termos,

não há equivalência entre os diversos componentes da palavra; a forma dinâmica não se manifesta pela reunião, nem pela fusão deles (cf. a noção corrente de “correspondência”), mas pela interação deles e, conseqüentemente, pela promoção de um grupo de fatores em detrimento de outros. (TYNIANOV, 2013, pp. 133-134)

Os pontos de vista expostos patenteiam que a atividade artística, tenha ela por objeto a produção literária ou a cinematográfica, de fato não se resume à mera opção do autor ou do diretor por um determinado tema, mas se torna mais complexa quando consideramos outros elementos que nela são construídos e distribuídos de modo parcial e subordinado, em maior ou menor medida, relativamente ao mesmo tema. Nesse ângulo, podemos dizer que o relato da vida de imigrantes nos Estados Unidos, que constitui o tema que mais generaliza e aproxima “Easy to Say” e *The Namesake*, é construído por Sahar Mustafah e Mira Nair, respectivamente, a partir de certos conjuntos de trechos ou cenas contidos na estrutura narrativa do conto e do filme. Podemos citar, como exemplos do primeiro caso, o pragmatismo estadunidense observado criticamente por Shireen, o preconceito contra árabes vivenciado por Lu’ay na escola e o posicionamento apático de Mahmoud diante de tais circunstâncias. Já em relação ao segundo caso, podemos mencionar a perspectiva extremamente positiva de Ashoke sobre os Estados Unidos, a recorrente solidão de Ashima no novo país e as próprias questões identitárias de Gógol enquanto filho de imigrantes bengalis nascido em Nova York e a quem é atribuído um

nome russo, em “homenagem” ao famoso autor Nikolai Gógol.

Na condição de partes constituintes de ou subordinadas a um tema de obra literária ou cinematográfica, grupos específicos de trechos e cenas dessas mesmas produções podem ser observados, muito simplesmente, como unidades ou elementos temáticos. De modo ainda mais específico, a identificação desses elementos ou unidades, fruto da decomposição de determinada obra em partes cada vez menores, pode mesmo se reduzir ao nível da frase ou oração⁷, o menor da produção à luz de seu tema, alcançando, assim, o *status* de motivo. Como conceitua e exemplifica Tomachevski (2013),

mediante essa decomposição da obra em unidades temáticas, chegamos finalmente às partes indecomponíveis, até as menores partículas do material temático: “A noite caiu”, “Raskólnikov matou a velha”, “O herói morreu”, “Chegou uma carta” etc. O tema dessa parte indecomponível da obra chama-se motivo. No fundo, cada proposição possui seu próprio motivo. (TOMACHEVSKI, 2013, p. 311)

Mas, dada a natureza deste trabalho, parece-nos mais adequado nos ater ao motivo como sinônimo de unidade ou elemento temático, no mesmo sentido empregado pelos estudiosos comparatistas, que o concebem como parte integrante de obras distintas, sem necessariamente o confundir com qualquer frase ou oração. De acordo com Tomachevski (2013),

no estudo comparativo, chama-se motivo a unidade temática que encontramos em diferentes obras (por exemplo, o rapto da noiva, os animais que ajudam o herói a cumprir suas tarefas etc.). Esses motivos são inteiramente transmitidos de um esquema narrativo para outro. Pouco importa para a poética comparativa que eles possam ser decompostos em motivos menores. O que importa é que, no âmbito do gênero estudado, encontramos sempre inalterados esses motivos. Podemos evitar, portanto, no estudo comparativo, a palavra “indecomponível” e podemos falar de elementos que permaneceram não decompostos durante a história literária e conservam sua unidade ao longo de suas peregrinações de obra em obra. (TOMACHEVSKI, 2013, p. 312)

Assim, para a análise de “Easy to Say” e *The Namesake* proposta nesta pesquisa, daremos mais atenção a uma unidade temática específica, a dos nomes próprios, tendo em vista, contudo, as formas como quatro personagens - dois deles, Shireen e Lu’ay, constantes do conto

7 Ao discorrer sobre os elementos constitutivos do texto literário e do filme cinematográfico, Gualda (2010) adverte para a inexistência de exata correspondência entre, por exemplo, a frase, no primeiro caso, e a imagem, no segundo. Conforme aponta a estudiosa, “[...] a literatura e o cinema comunicam diferentemente e faz pouco sentido encontrar paralelos exatos entre os dois meios no nível da comunicação denotativa. A imagem filmica não é como uma palavra, é mais como uma frase ou uma série de frases.” (GUALDA, 2010, p. 211). Ainda de acordo com a pesquisadora, a impossibilidade de equivalência entre tais elementos - uns, de natureza verbal; outros, de natureza imagético-acústica - explica-se quantitativamente. Em suas palavras, “Uma diferença fundamental entre o discurso literário e o discurso filmico é de ordem quantitativa: quase sempre ao que é pequeno no filme (um único plano, por exemplo) corresponde algo de muito grande no texto literário (uma frase, ou trecho longo), e vice-versa, ao que é grande no cinema, pode equivaler um elemento diminuto - como uma palavra - na literatura.” (GUALDA, 2010, p. 211)

de Sahar Mustafah, e os outros dois, Ashoke e Gógol, presentes no filme de Mira Nair - lidam com os problemas construídos, nas narrativas, em torno desse motivo, que, como veremos mais adiante, tem importância considerável em ambas as produções.

Todavia, antes de avançarmos mais na análise de “Easy to Say” e *The Namesake* segundo a hipótese de leitura que propomos, cumpre ainda ressaltarmos que os personagens, elaborados no âmbito de uma obra literária ou cinematográfica, exercem papel fundamental no andamento de uma narrativa, seja ela tomada em sentido geral, como dissemos, ou encarada em perspectiva específica, a fim de justificarmos o foco que damos a eles nesta investigação. Como frisa Tomachevski (2013), discutindo a história apresentada numa narrativa literária, de um ponto de vista aparentemente aplicável também à cinematográfica, “O desenvolvimento da fábula é normalmente conduzido graças à presença de alguns personagens ou heróis ligados por interesses comuns ou por outros laços (por exemplo, de parentesco).” (TOMACHEVSKI, 2013, p. 315). Nesse ângulo, optamos por focar os personagens Shireen e Lu’ay, na análise do conto de Sahar Mustafah, porque guardam o laço de madrasta e enteado, laço que é bastante tenso a princípio e parece se fortalecer positivamente à medida que a narrativa transcorre, e porque ambos são construídos como imigrantes palestinos nos Estados Unidos, embora uma esteja no país há pouco tempo, enquanto o outro nasceu ali, e tenham vivido nele experiências relativamente distintas, como os choques culturais, no caso da primeira, e a xenofobia, vivenciada pelo segundo. Partindo desse mesmo ponto de vista, escolhemos observar com maior atenção os personagens Ashoke e Gógol, no exame do filme de Mira Nair, porque mantêm o laço de pai e filho, laço forte e tenso ao mesmo tempo, especialmente à luz da unidade temática privilegiada neste trabalho, e também por serem elaborados como imigrantes bengalis nos Estados Unidos, havendo entre eles, no entanto, diferenças geracionais evidentes e expectativas distintas quanto à vida no país, como a possibilidade de experimentar uma existência diferente, no caso do primeiro, e a necessidade de integração à cultura do país natal, apresentada pelo segundo.

Apesar de sua importância nas respectivas estruturas narrativas de “Easy to Say” e *The Namesake* e de serem quase simétricos quando comparados, os laços de parentesco entre os personagens focalizados nessas obras e sua condição de imigrantes nos Estados Unidos não bastam para fazer as histórias “caminharem”; é preciso ainda que o autor ou diretor crie, em torno desses personagens, determinadas situações, protagonizadas por eles em diferentes tempos e espaços configurados na produção narrativa e, de preferência, marcadas por alguma tensão entre as referidas figuras. Conforme Tomachevski (2013), cuja reflexão parece, mais uma vez, aplicar-se tanto à narrativa literária como à cinematográfica, “as relações recíprocas entre os personagens num dado momento constituem uma situação. [...] A situação típica é uma situação que contém vínculos contraditórios: os diferentes personagens querem modificar essa situação de maneiras diferentes.” (TOMACHEVSKI, 2013, p. 315). Se a chamada “situação típica” já expõe, em si mesma e por si mesma, a relevância da tensão entre os personagens para o desenrolar de uma narrativa, vale chamarmos a atenção, de modo mais específico, para aquela situação que constitui justamente o conflito básico da mesma narrativa, a partir do qual ela é construída: o nó. Para Tomachevski (2013), essa situação é constituída de “[...] motivos dinâmicos, que destroem o equilíbrio da situação inicial.” (TOMACHEVSKI, 2013, p. 317). Com base nesses conceitos, podemos dizer que a situação inicial em “Easy to Say”, a princípio destituída de tensão entre Shireen e Lu’ay, equivale ao casamento da protagonista com Mahmoud, ao passo que o nó corresponde à resistência ora velada, ora explícita do enteado ao ingresso da madrasta em sua família, expressa de diferentes maneiras no conto. De modo análogo, podemos afirmar que a situação inicial em *The Namesake*, a princípio isenta de

problemas entre Ashoke e Gógol, consiste na atribuição do nome “Gógol” pelo pai ao filho, enquanto o nó diz respeito às relações contraditórias, por vezes positivas e outras negativas, que o protagonista mantém com esse nome, identificadas em diversas partes do filme.

Neste trabalho, lidamos, de modo mais ou menos direto, com os respectivos nós construídos em “Easy to Say” e *The Namesake*, conferindo especial atenção, conforme já destacamos, às formas como os quatro personagens mencionados relacionam-se com a unidade temática dos nomes próprios elaborada em cada narrativa. Tal aspecto parece dispor de peso menor na tensão fundamental do conto de Sahar Mustafah, uma vez que não se inclui no texto como elemento complicador, e de maior importância no conflito básico do filme de Mira Nair, pois neste se anuncia como problema central e recorrente. Além disso, o motivo dos nomes próprios se materializa de maneiras distintas em “Easy to Say” e *The Namesake*, quando consideramos o tema comum das narrativas. É verdade que, em ambos os casos, esse motivo se vincula ao assunto das duas produções. Em “Easy to Say”, Shireen, na condição de imigrante recém-chegada aos Estados Unidos, estranha o modo como os habitantes do novo país abordam pragmaticamente os nomes próprios, reduzindo-os em extensão um tanto arbitrariamente e ignorando por inteiro seus respectivos significados. Em *The Namesake*, Gógol, enquanto filho de imigrantes nascido e criado nos Estados Unidos, enfrenta, especialmente a partir da juventude, a estranheza que seu nome causa a seus compatriotas estadunidenses. A referida unidade temática, contudo, também tem outras funções nas narrativas, na medida em que se relaciona a outras unidades do mesmo cunho nelas identificáveis. Em “Easy to Say”, tal problema repercute, sobretudo, na possível aceitação de Shireen por parte de Lu’ay e, em *The Namesake*, diz respeito, por exemplo, a conflitos identitários intensamente vivenciados por Gógol. Nessa perspectiva, o motivo dos nomes próprios, embora tratado de modo diverso por Sahar Mustafah e Mira Nair, tem grande importância nas duas narrativas, aspecto que será reforçado de maneira mais detida através do exame a seguir.

4 “Easy to Say” e *The Namesake*: as perspectivas de Shireen, Lu’ay, Ashoke e Gógol sobre nomes próprios

Após se casar com Mahmoud El Ghazi, um bem-sucedido empresário do ramo alimentício, Shireen, uma jovem imigrante palestina, muda-se para Chicago, nos Estados Unidos, onde passa a viver com o marido e o enteado. Quando tenta falar com o cônjuge pela primeira vez por telefone, já no novo país, a personagem tem uma experiência um tanto desagradável. Do outro lado da linha, um funcionário ou funcionária de Mahmoud parece não entender o que ela diz ao mencionar o nome do esposo: “Você quis dizer ‘Mike?’” (MUSTAFAH, 2009, p. 51, tradução nossa)⁸. Pensando ter se enganado, Shireen liga outras vezes para o mesmo número, sem obter sucesso, e parece, ainda, causar impaciência à pessoa por quem é atendida. Mais tarde, ela recebe um telefonema do próprio marido, que lhe explica a situação, levando na brincadeira o estranhamento da esposa: “Me chamam de ‘Mike’ aqui.” (MUSTAFAH, 2009, p. 58, tradução nossa)⁹. Logo depois do telefonema de Mahmoud, a voz narrativa, que penetra os pensamentos de Shireen, tece considerações significativas a respeito do episódio:

8 “You mean ‘Mike?’”

9 “They call me ‘Mike’ here.”

Com o passar do tempo, Shireen analisou esta e outras abreviações que as pessoas nos Estados Unidos criavam para economizar tempo e gerar conveniência. Pensou sobre apelidos que eram extensões de nomes árabes, mas que nunca os substituíam. A redução do nome do esposo era desconcertante, como se ele houvesse se tornado outra pessoa, um estranho, quando não estava com ela. (MUSTAFAH, 2009, p. 58, tradução nossa)¹⁰

A passagem é interessante por, pelo menos, três razões. Primeiro, porque inclui o acontecimento num conjunto de situações semelhantes vividas pela personagem nos Estados Unidos, como se fizesse parte de uma regra local, de natureza cultural, o que evidencia a construção dos habitantes do país, em geral, como pragmáticos e preocupados com “economizar tempo” e “gerar conveniência”. Segundo, porque torna patente a diferença de perspectiva entre palestinos - e, provavelmente, árabes, em geral -, de um lado, e estadunidenses, de outro, no que tange a nomes próprios, indiciada pelo fato de que, enquanto estes estabelecem um apelido ou mesmo um nome que obedeça a uma lógica pragmática, aqueles, embora reconheçam a existência de apelidos, só os consideram na medida em que constituam relação direta com o nome próprio e não o substituam. Terceiro, porque mostra como Shireen, enquanto palestina, considera os nomes próprios numa perspectiva identitária, que marca um vínculo, em tese, indissolúvel entre o nome próprio e a pessoa em si, vínculo que é quebrado quando se põe de lado tal nome.

Em situação posterior da narrativa, Mahmoud pede a Shireen que vá à escola de Lu’ay para saber mais sobre a briga entre o enteado e um de seus colegas. A princípio, a protagonista resiste, dada a tensa relação que, para malgrado seu, ainda estabelece com o rapaz, mas, enfim, cede ao apelo do marido. Já na escola, a personagem fica sabendo, pelo relato de Lu’ay na sala do diretor, chamado Rogers, que a confusão entre ele e seu colega se deu em razão de este tê-lo chamado de *terrorist* (MUSTAFAH, 2009, p. 62). Ao ouvir essa parte do relato, Shireen reage muito mal, pois se lembra imediatamente de que o termo “terrorista” é frequentemente utilizado nos Estados Unidos em sentido pejorativo. Como enfatiza a voz narrativa, “Isto Shireen entendeu claramente. Não havia um canal de notícias estadunidense que falhasse em reportar ‘alertas terroristas’ e ‘células terroristas’ nos intervalos das informações sobre o clima local.” (MUSTAFAH, 2009, p. 62, tradução nossa)¹¹. A menção da palavra faz com que Shireen pergunte a Rogers sobre a veracidade da informação; questione a condução do problema pelo diretor, que culpa Lu’ay; e se revolte com a decisão de punir o enteado e perdoar o colega tomada pelo homem. A reação negativa da personagem sugere que ela estabelece relação indissociável não apenas entre nome próprio e pessoa, mas também entre pessoa e qualquer palavra usada para designá-la. Desse modo, Shireen nota, embora não haja qualquer menção à palavra no conto, a xenofobia de que seu enteado é vítima e da qual ela própria parece não escapar. Reparemos, nesse sentido, na forma como o diretor da escola, significativamente construído como personagem poderoso - branco, alto e corpulento -, trata-os, ora dando inteiramente de ombros para os argumentos de Shireen; ora tratando Lu’ay como seu filho, e não enteado, embora o rapaz já tivesse explicado que a protagonista era sua madrasta; ora se referindo negligentemente à mulher como “Sra. Gozi”, em vez de “El Ghazi”, como nestas

10 Over time, Shireen analyzed this and other abbreviations people in the States created to hasten time and generate convenience. She thought about nicknames that were extensions of Arabic names, but never replaced them. This reduction of her husband’s name was off-putting, like he had become someone else, a stranger when he was not with her.

11 This Shireen clearly understood. There was not an American news broadcast that failed to report on the “terrorist alerts” and “terrorist cells” between checks on local weather.

passagens: “A questão não é essa, Sra. Gozi.” (MUSTAFAH, 2009, p. 62, tradução nossa)¹² e “Crianças, Sra. Gozi, crianças.” (MUSTAFAH, 2009, p. 63, tradução nossa)¹³

Se, para Shireen, os nomes, sejam próprios ou comuns, “colam-se” às pessoas a que se referem e, por isso, devem ser usados com cautela e respeito, para Lu’ay, a princípio, os nomes próprios não têm, aparentemente, qualquer valor especial. Antes de demonstrarmos essa interpretação, vale dizermos que seu nome próprio árabe, “Lu’ay”, assim como o do pai, “Mahmoud”, é substituído por outro, de “sabor mais estadunidense” e que, portanto, não causa tanta estranheza naqueles personagens teoricamente mais enraizados no país, como seus colegas de escola e o próprio diretor: “Louie”. A prova de que os nomes próprios, como o seu, ao contrário do nome comum “terrorista”, pouco importam para Lu’ay consiste no simples fato de que o personagem não se importa com que o chamem de Louie. Na saída da escola, por exemplo, após ser punido pelo diretor em razão da briga que tivera mais cedo, ele responde ao chamado e à pergunta dos colegas de maneira absolutamente natural, como se nada de errado houvesse na fala de tais figuras: “Enquanto caminhavam silenciosamente pelos corredores da escola, alguns estudantes chamaram Lu’ay. ‘Ô Louie! Quantos dias, cara?’ Ele nada disse; apenas levantou três dedos sem se virar para seus amigos.” (MUSTAFAH, 2009, p. 63, tradução nossa)¹⁴. Mais cedo, o próprio diretor da escola, como dissemos, refere-se a Lu’ay diversas vezes como “Louie” e, em nenhuma delas, o rapaz parece se incomodar com a forma como Rogers se dirige a ele. Apenas para citarmos um trecho como exemplo, recordemos a primeira fala do personagem no conto, ao chamar Lu’ay e se apresentar a Shireen: “‘Está bem, Louie. Entre’, disse o homem. ‘Sou o diretor Rogers.’” (MUSTAFAH, 2009, p. 61, tradução nossa)¹⁵

Mas a ausência de incômodo não é compartilhada por Shireen. Embora a protagonista não pergunte na escola por que Lu’ay é chamado de “Louie” naquele ambiente, ela o fará em casa, depois de saber de Mahmoud o provável motivo que levou o rapaz a brigar na escola: naquele dia, a morte de Fareedah, mãe de Lu’ay e esposa de Mahmoud, completava, aparentemente, um ano. Antes de tratarmos dessa importante conversa, cumpre dizermos que a menção do nome de Fareedah, até então não ouvido por Shireen naquela casa, tem efeito ambivalente sobre a personagem. Por um lado, parece materializar a falecida mulher, o que está de acordo com a perspectiva que a protagonista tem sobre nomes próprios, na medida em que constituem mais do que um mero vocativo ou forma vazia, tendo peso, substância, significado. Como salienta a voz narrativa,

sem olhar para ela, Mahmoud descreveu o dia em que sua primeira esposa sucumbiu ao câncer que “devorava suas entranhas”. Falava o tempo todo com voz equilibrada, que ficava gradualmente mais baixa a cada detalhe adicional que revelava a Shireen. Ela se sentou, perplexa. Ele nunca a mencionara pelo nome, e agora o fantasma parecia ganhar carne e osso e se unir a eles à mesa como um conhecido distante. (MUSTAFAH, 2009, p. 64, tradução nossa)¹⁶

12 “*That’s not the issue, Mrs. Gozi.*”

13 “*Kids will be kids, Mrs. Gozi.*”

14 *As they walked silently through the school corridors a few students called to Lu’ay. “Hey, Louie! How many days, man?” He said nothing, only holding up three fingers without turning to look at his friends.*

15 “*All right, Louie. Come on in,*” the man said. “*I’m Dean Rogers.*”

16 *Without looking at her, Mahmoud described the day his first wife had succumbed to the cancer that “ate up her insides.” He spoke the entire time in a level voice that gradually dropped with each additional detail he disclosed to Shireen. She sat perplexed; he had never once mentioned her by name, and now the ghost seemed to gain flesh and bone, joining them at the table like a vague acquaintance.*

Por outro lado, a menção do nome de Fareedah parece exorcizá-la da casa - fato que também converge para o modo significativo como Shireen considera os nomes próprios -, uma vez que tem o poder de transformar aquele lar num ambiente menos opressivo, deixando-o mais leve. Ainda segundo a voz narrativa,

Mahmoud, então, olhou para Shireen, bem no rosto. Parecia que, finalmente, depois de muito tempo, uma janela era escancarada e recebia uma brisa de vento suave e natural, que primeiro se misturou com a velha tristeza suspensa no ar e depois a superou completamente. Ela se lembrou do cheiro da casa quando a adentrou pela primeira vez. (MUSTAFAH, 2009, p. 64, tradução nossa)¹⁷

Nesse caso, os nomes próprios reforçam-se enquanto elementos significativos para Shireen, com implicações relevantes para as relações da protagonista com sua nova família, e, curiosamente, dão espaço para a personagem conversar de maneira aberta e pessoal com Lu’ay pela primeira vez, naquela mesma noite. Até pouco tempo antes, predominava a tensão entre ambos. Talvez em razão de sua idade, que sugere inexperiência - confirmada por suas atitudes -, ou por ciúme da mãe, morta há, ao que parece, pouco tempo, Lu’ay não consegue, a princípio, aceitar amistosamente a presença de Shireen em sua família, muito menos na condição de suposta substituta de Fareedah, o que faz com que a personagem pense duas vezes antes de tentar estabelecer qualquer vínculo com o rapaz. Porém, depois de defendê-lo na escola e de ouvir o nome de Fareedah finalmente pronunciado naquela casa, a protagonista parece tomar mais coragem para falar com o enteado, perguntando-lhe sobre o nome “Louie” e, num tom muito ameno, quase divertido, “alfinetando” o modo como os estadunidenses consideram os nomes próprios:

“Eu estava pensando”, começou Shireen, casualmente. “De quê te chamam na escola? ‘Louie’? O que significa?”

Ele respondeu, com a voz baixa: “É só um apelido. É mais fácil de se dizer.”

“Tudo aqui tem de ser fácil, então”, ela disse. (MUSTAFAH, 2009, p. 65, tradução nossa)¹⁸

Mais importante, porém, do ponto de vista da hipótese de leitura visada neste trabalho, é a mudança que se opera na perspectiva de Lu’ay acerca dos nomes próprios. Durante a conversa com o enteado, Shireen começa a lhe explicar o significado dos nomes atribuídos a ele e a seus familiares: o do pai, Mahmoud; o da irmã, Huda; e, significativo para resolver o nó da narrativa, o de Fareedah, que quer dizer “única”, “insubstituível” (MUSTAFAH, 2009, p. 66, tradução nossa)¹⁹. Explicações como esta permitem a Lu’ay - cujo nome, curiosamente, quer

17 *He looked at Shireen then, full in the face. It seemed a long last that a window was thrown open, inviting a natural and soothing gust of wind, first mingling with the stale sorrow that hung in the air, then overcoming it altogether. She remembered the odor of the house when she walked into it the first time.*

18 *“I was wondering,” Shireen casually began. “What do they call you at school? ‘Louie’? What does that mean?” / He replied in his low voice. “It’s just a nickname. You know, easier to say.” / “It’s all about easy here, then,” she said.*

19 *“Your mother’s name-Fareedah-means ‘unique.’”. Lu’ay only nodded, smiling for the first time they had been alone together. “One who can’t be replaced.”*

dizer “escudo” (MUSTAFAH, 2009, p. 65, tradução nossa)²⁰ - vincular, tal como faz Shireen, os nomes próprios de tais pessoas à personalidade delas e, assim, considerá-los segundo o significado que apresentam. Dito de outro modo, se antes Lu’ay considerava os nomes próprios de maneira absolutamente indiferente, a exemplo de seus compatriotas estadunidenses, agora o personagem os vê como plenos de sentido, assim como o faz Shireen. A nova perspectiva do rapaz, inclusive, altera a forma como ele vê a madrasta, não mais tomada como possível usurpadora do lugar da mãe - pois esta passa a ter seu lugar na família definitivamente assegurado pelo significado de seu nome próprio -, mas como alguém gentil, conforme o significado do nome “Shireen” e, uma vez superada a desconfiança, abre caminho para o acordo entre os dois personagens.

Em *The Namesake*, a perspectiva de Ashoke assemelha-se, em parte, à de Shireen e à de Lu’ay após a mencionada conversa. Isso se dá por, pelo menos, dois motivos. O primeiro é que o personagem contesta, embora sem ênfase, o que chamaremos, de novo, de “pragmatismo estadunidense”, construído, de maneiras diferentes, em ambas as narrativas. Junto à esposa, Ashima, na maternidade, ele acha estranha a urgência manifestada por um funcionário do hospital de escolher e registrar o nome do bebê que acabara de nascer, pois, sem que a decisão fosse tomada, este não poderia sair dali. Como afirma o funcionário, “Infelizmente, neste país, um bebê não pode ser liberado do hospital sem certidão de nascimento, e uma certidão de nascimento requer um nome.” (THE NAMESAKE, 2007, tradução nossa)²¹. Ao que parece, segundo entende o casal, que pretende esperar a chegada da avó de Ashima aos Estados Unidos para a escolha do nome do filho, tal urgência contraria a tradição familiar bengali de fazê-lo sem pressa, o que pode significar esperar até que a criança tenha seis anos de idade, conforme o exemplo apresentado pela esposa de Ashoke. Nas palavras da personagem, ao responder à pergunta do funcionário do hospital, que indaga se sua avó estaria ali em breve, “Ela está na Índia. Tem mais de 85 anos. Mas não há pressa. Alguns primos meus só receberam nome quando já contavam seis anos de idade.” (THE NAMESAKE, 2007, tradução nossa)²²

O segundo motivo que aproxima a perspectiva de Ashoke à de Shireen e à de Lu’ay (mais uma vez, depois da conversa que tem com a madrasta) quanto a nomes próprios é que o personagem de *The Namesake*, ao chamar o filho de “Gógol”, admite, ainda que de forma menos explícita do que as referidas figuras de “Easy to Say”, que tais palavras têm significado. Essa admissão também tem duas razões de ser. A primeira diz respeito à improvável sobrevivência de Ashoke após um grave acidente de trem ocorrido enquanto se dirigia para a casa de familiares. No momento do acidente, o personagem lia um livro de Nikolai Gógol. A leitura é mostrada pela lente narrativa nas cenas iniciais do filme, nas quais Ashoke conversa com um desconhecido que lhe faz perguntas sobre o que está lendo, interrompendo-o e incomodando-o, e que lhe sugere viajar para conhecer o mundo em vez de perder tempo com aquele livro, e também em cena posterior, que mostra a mão do personagem sangrando entre os destroços do acidente e segurando o livro em questão. A segunda razão está intimamente atrelada à primeira. De acordo com Ashoke, a ocasião supracitada marca o início de uma nova etapa em sua vida, associada, ao que parece, a sua mudança definitiva para os Estados Unidos e

20 “Do you know what ‘Lu’ay’ means in arabi?” He shook his head, quickly glancing up at her. “It means ‘shield,’” Shireen said, pretending to hold a sword, one arm extended with hand clutching an imaginary weapon, while she pressed the other hand across her chest.

21 “Unfortunately in this country a baby can’t be released from the hospital without birth certificate, and a birth certificate requires a name.”

22 “She’s in India. She’s more than 85 years-old. But there’s no hurry. Some of my cousins, you know, they were not named until they were six years-old.”

à constituição de sua família, correspondendo, assim, em sua perspectiva, a todas as coisas boas que lhe ocorreram após ter sobrevivido ao acidente. O comovido diálogo entre pai e filho a respeito do nome “Gógol” parece respaldar essa interpretação:

- Pai, é nisso que você pensa quando pensa em mim? Sou uma lembrança daquela noite?

- De forma alguma. Você é uma lembrança de tudo o que veio depois. A partir daquele dia, tudo tem sido um presente, Gógol. (THE NAMESAKE, 2007, tradução nossa)²³

Em outros aspectos, a perspectiva de Ashoke sobre nomes próprios diferencia-se muito da de Shireen e da do último Lu’ay. Os personagens de “Easy to Say” lidam com significados já consolidados de nomes próprios, significados que pertencem à experiência coletiva, impessoal e disponível e, por isso, não se referem apenas às respectivas personalidades de Mahmoud, Huda, Fareedah e do próprio rapaz. Obviamente, se, em todas as circunstâncias, os significados dos nomes próprios explicados por Shireen coincidem com a forma como Lu’ay observa aqueles que respectivamente os detêm, é por obra da autora, que se vale desse recurso para solucionar o nó do conto. Já o personagem de *The Namesake* apoia-se em sua experiência, própria e singular, profundamente marcada pela sobrevivência ao acidente de trem e pela nova vida que se seguiu, para dar sentido ao nome de Gógol, segredo cuja solução, inicialmente, só ele e Ashima conhecem e que só se faz expressamente disponível para o filho (embora este, a princípio, relute a querer sabê-la) em conversas episódicas porém significativas entre Gógol e os pais. Desse modo, Ashoke, diferentemente, sobretudo, de Shireen, parece não ter interesse no significado que os nomes próprios em geral podem ter em si mesmos ou por si mesmos, fora de sua experiência pessoal e única; só lhe interessa o nome “Gógol” como signo de suas vitórias particulares - sobreviver ao acidente e construir uma vida nova a partir de então.

O significado restrito, quase sempre obscuro, do nome “Gógol” no caso em análise desempenha papel importante no conflito entre pai e filho construído em *The Namesake* e ajuda a revelar parte do ponto de vista de Gógol acerca do problema dos nomes próprios - mais particularmente, o seu. Em “Easy to Say”, o significado dos nomes, como observamos, é uma chave tardia, por assim dizer, para a resolução do conflito entre Shireen e Lu’ay, conflito que, a princípio, nada tem a ver com palavras, mas com a formação mesma de uma nova estrutura familiar. Em *The Namesake*, ao contrário, é o próprio significado do nome “Gógol” que se faz fonte permanente de conflito entre Ashoke e seu filho, na medida em que está encoberto àquele que o detém. É verdade que, ainda criança, Gógol parece inclinado a abraçar seu nome. A certa altura do filme, sua mãe lê um recado da professora do filho que ressalta que o menino simplesmente quer ser chamado de “Gógol”, seu *pet name*, restrito ao ambiente familiar, e não de Nick, seu *good name*, utilizado em situações mais formais. A partir do Ensino Médio, porém, o personagem vira alvo de piadas de seus colegas na escola por causa do nome, como podemos perceber na cena da aula sobre o autor homônimo, o que, conseqüentemente, indis põe-no contra o pai, que ainda não conseguira explicar-lhe a razão da escolha de seu nome. Devido às zombarias de que se torna vítima, ele quer trocar definitivamente seu *pet name* por seu *good name*, de forma a se sentir mais confortável e integrado à cultura dos Estados Unidos, o que, de

23 “Baba, is that what you think when you think of me? Do I remind you of that night?” / “Not at all. You remind me of everything that followed. Every day since then has been a gift, Gogol.”

certa maneira, ele faz na casa da família de Maxime, sua namorada, onde todos o chamam de “Nick”, sem dúvida um apelido mais comum em seu país natal. A má relação de Gógol com seu nome, é claro, aborrece o pai, que tenta se mostrar indiferente quanto ao propósito do filho, mas não consegue esconder seu incômodo, o que prova que o conflito atinge a ambos os personagens.

A perspectiva de Gógol acerca de seu nome começa a mudar a partir da morte do pai. Depois de tal circunstância, essa questão não é imediatamente posta, pois a lente narrativa opta por mostrar antes outras situações concernentes a tentativas do personagem de retornar a suas raízes bengalis, como a observância do luto à maneira tradicional, incluindo uma viagem à Índia para espalhar as cinzas de Ashoke no rio Ganges, e seu casamento com Moushumi, uma moça de família bengali, porém ela mesma extremamente ocidentalizada e mais distante da cultura de seus pais do que ele próprio. A certa altura da breve união entre os dois, a questão do nome do rapaz vem à tona quando a esposa faz uma brincadeira a respeito do assunto diante dos amigos dela, irritando Gógol, o que mostra como o personagem, mesmo já na idade adulta, permanece com dificuldades em lidar com o problema que há muito tempo o assombra. O que mais nos importa ressaltar, no entanto, é que, após o divórcio, Gógol parece querer superar esse problema de uma vez por todas, ao tentar, mais do que em qualquer outra situação anterior na narrativa, descobrir o significado de seu nome. Primeiro, Ashima assegura-lhe mais uma vez que o nome “Gógol” não tem a ver com o acidente propriamente dito que o pai sofrera, mas com tudo de positivo que a ele sucedeu na sequência. Depois, o próprio Gógol, durante uma viagem de trem em que lia a conhecida novela *O capote*, de autoria de seu xará russo, emociona-se, e seu nome lhe parece, enfim, justificado, pois passa a entender que, independentemente de qual fosse seu nome, ele seria sempre o mesmo. Assim, o motivo dos nomes próprios - em especial, o significado que podem assumir - também é crucial em *The Namesake* para a resolução do conflito central da narrativa, apesar de o ponto de vista de Gógol acerca dessa unidade temática mostrar-se singular, assim como os dos outros personagens.

5 Considerações finais

A partir da análise do conto “Easy to Say”, de Sahar Mustafah, e do filme *The Namesake*, de Mira Nair, empreendida com especial atenção ao motivo dos nomes próprios, descobrimos que a hipótese de leitura que orienta este trabalho só se confirma em parte. Shireen e Ashoke, sujeitos que cresceram em seus respectivos países de origem - Palestina e Índia -, emigrando para os Estados Unidos depois de adultos, dão, realmente, mais importância, do início ao fim das obras estudadas, ao significado dos nomes próprios do que Lu’ay e Gógol, sujeitos que nasceram e cresceram no país de acolhida da madrastra, no caso do primeiro, e do pai, no caso do segundo. Se é assim, os respectivos níveis de integração de cada par de personagens ao país norte-americano incidem, de fato, sobre os modos particulares como eles lidam com o problema dos nomes próprios, conforme supusemos. Entretanto, quando tomamos individualmente esses mesmos sujeitos ficcionais e respeitamos a complexidade de construção artística que os caracteriza, percebemos que o grau de relevância que eles atribuem ao sentido de tais palavras pode divergir bastante nas perspectivas de integrantes de uma mesma dupla de personagens (os imigrantes propriamente ditos, de um lado, e o enteado e o filho desses imigrantes, de outro) e até mesmo variar a partir do ponto de vista de dado personagem (Lu’ay e Gógol, como vimos, mudam de opinião sobre os nomes próprios no desfecho ou ao longo das narrativas).

No que se refere aos imigrantes propriamente ditos, Shireen conhece de antemão o

significado de vários nomes próprios árabes, como os pertencentes a membros da família de Mahmoud, o que sugere uma relação ainda firme da personagem com a cultura de seu país natal, ao passo que Ashoke privilegia o nome “Gógol”, apesar de dotá-lo de significado pessoal e exclusivo, e não parece se importar tanto com outros, inclusive os mais ligados à cultura bengali, que são francamente ignorados, na maternidade, em favor de um nome russo. Dessa maneira, podemos dizer que o nível de integração de Shireen aos Estados Unidos é menor do que o de Ashoke e supor algumas explicações para tal diferença, que poderiam ser postas à prova em pesquisas futuras: o tempo de vivência de cada personagem no novo país (Shireen mora nos Estados Unidos há pouco tempo, e Ashoke vive ali desde antes de se unir a Ashima), as expectativas particulares que eles alimentam antes da mudança de lar (Shireen não guarda ilusões românticas sobre o matrimônio com Mahmoud, dadas a considerável diferença de idade entre ambos e a tácita preocupação do marido em ter alguém que cuide do lar e do filho adolescente, e Ashoke, influenciado pela conversa com o desconhecido antes do acidente de trem, parece pautar sua vida segundo as promessas do “sonho americano”) e as experiências mais ou menos marcantes que precedem sua ida ao país norte-americano (Shireen não parece ter a mesma necessidade de Ashoke de superar algum evento especialmente traumático que lhe tenha ocorrido no país natal).

No que diz respeito ao enteado ou ao filho desses imigrantes, tanto Lu’ay como Gógol acabam por admitir que os nomes próprios têm significado, modificando suas perspectivas iniciais. Na verdade, os dois personagens só conseguem resolver seus respectivos problemas, que, aliás, constituem as tensões fulcrais de cada narrativa - o medo de que a mãe viesse a ser substituída e esquecida com a chegada da madrasta, no caso do primeiro, e o sentimento de inadequação por ter um nome estranho a ouvidos estadunidenses, no caso do segundo -, quando adquirem algum saber que põe sujeito e nome próprio em relação, seja de correspondência ou de diferença. Ambos, porém, também apresentam especificidades nesse assunto. Lu’ay, inicialmente, é indiferente a nomes próprios e não sofre com a adaptação estadunidense “Louie”, mostrando-se mais sensível ao substantivo comum “terrorista”, que é utilizado pejorativamente, conquanto de modo circunstancial, para definir sua origem árabe, enquanto Gógol enfrenta diversas e constantes dificuldades em lidar com seu nome, uma vez que quer usá-lo na infância sem razão aparente, pretende negá-lo na juventude face às chacotas de seus colegas de escola e ao receio de não ser aceito pela família de Maxime e volta a abraçá-lo - ao que parece, definitivamente - na idade adulta, quando reconhece que “Gógol”, ainda que signifique, não define quem ele julga ser. Desse modo, podemos afirmar que o nível de integração de Lu’ay aos Estados Unidos é maior do que o de Gógol, embora, no decorrer das narrativas, os dois sofram mais intensamente com a xenofobia, assinalada por um nome comum, ou com a percepção de deslocamento, marcada num nome próprio, e, ao final das histórias, ambos estejam em paz consigo mesmos, tendo conseguido superar, dentro do país em que vivem, o que mais os afligia subjetivamente.

Referências

- BENVENISTE, E. A linguagem e a experiência humana. In: _____. *Problemas de lingüística geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães et al. 2. ed. Campinas: Pontes Editores, 2006.
- BREMOND, C. Ética do filme e moral do censor. In: MORIN, V.; BREMOND, C.; METZ, C. *Cinema: estudos de semiótica*. Trad. Luiz Felipe Baêta Neves. Fichas técnicas de Michel do

Espírito Santo. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

BROMBERT, V. “Um coração simples” de Flaubert: *pathos* e ironia. In: _____. *Em louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura européia, 1830-1980*. Trad. José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. (Crítica hoje, 2).

GOULART, R. M. O conto: da literatura à teoria literária. *Forma breve*, Aveiro, n. 1, pp. 7-14, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.34624/fb.v0i1.7899>. Acesso em: 5 jun. 2021.

GUALDA, L. C. Literatura e cinema: elo e confronto. *MATRIZES*, São Paulo, ano 3, n. 2, pp. 201-220, jan./jul. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v3i2p201-220>. Acesso em: 20 ago. 2020.

MUSTAFAH, S. Easy to Say. In: KALDAS, P.; MATTAWA, K. (ed.). *Dinarzad’s Children: An Anthology of Contemporary Arab American Fiction*. Fayetteville: University of Arkansas Press, 2009.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. de A.; GOMES, P. E. S. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. Coleção debates, 1.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2018. Coleção debates, 193.

SILVA, A. P. da. Na sala de projeção: literatura e cinema em diálogo. *Revista Verbo de Minas*, Juiz de Fora, v. 8, n. 15, pp. 13-25, jan./jun. 2009. Disponível em: <https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/369>. Acesso em: 20 ago. 2020.

THE NAMESAKE. Direção: Mira Nair. Produção: Mira Nair e Lydia Dean Pilcher. Los Angeles: Fox Searchlight Pictures, 2007.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TODOROV, T. (org.). *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Prefácio de Roman Jakobson. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

TYNIANOV, I. A noção de construção. In: TODOROV, T. (org.). *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Prefácio de Roman Jakobson. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

Recebido em: 28/12/2020

Aceito em: 17/03/2021