

LEITURA **2** A CONTRAPELO DA NARRATIVA BRASILEIRA

redes intertextuais de gênero,
raça e sexualidade

Anselmo Peres Alós

Na atualidade, quando se observa no Brasil um recrudescimento da intolerância e do pensamento reacionário da classe média no país, que sob uma máscara mal dissimulada sai às ruas para gritar palavras de ordem pelo fim da corrupção, juntamente com apelos pelo retorno da ditadura militar e fim das cotas raciais e sociais nas universidades brasileiras, como ocorreu em 15 de março de 2013, torna-se visível e ululante a necessidade de se discutir e de se problematizar a alteridade, a subalternidade e a diferença em todos os campos do conhecimento. Essa necessidade é particularmente urgente em campos como a Linguística e as Letras, não apenas pelo diálogo que tais campos possuem com a Educação (afinal, a imensa maioria dos egressos dos cursos de graduação e de pós-graduação em Letras no país atua ou atuará no Ensino Básico, seja na rede pública, seja na rede privada de ensino), mas também porque a literatura vem se revelando um potente repositório de imagens e ideias que retroalimentam os discursos hegemônicos das elites econômicas e culturais brasileiras.

**LEITURA 2 A CONTRAPELO
DA NARRATIVA BRASILEIRA**



**LEITURAS A CONTRAPELO DA
NARRATIVA BRASILEIRA**
REDES INTERTEXTUAIS DE GÊNERO,
RAÇA E SEXUALIDADE



Anselmo Peres Alós



LEITURAS A CONTRAPELO DA
NARRATIVA BRASILEIRA
REDES INTERTEXTUAIS DE GÊNERO,
RAÇA E SEXUALIDADE



Anselmo Peres Alós



Santa Maria | 2017

Todos os direitos reservados ao autor.

Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM

Coordenadora
Cristiane Fuzer

Coordenadora substituta
Rosani Umbach

Projeto gráfico
Fabio Brust

Diagramação
Tagiane Mai

Capa

Vivian Castro de Miranda sobre *Water-Colour of Two Negresses with Shawls* (aquarela sobre papel, 1844), de Eduard Hildebrandt (1817-1868). Em 1844, Hildebrandt (nascido no território que hoje é a Polônia) veio ao Brasil como membro da expedição científica patrocinada pelo Imperador. Chegou ao Rio de Janeiro em 31 de março. Em junho, foi a São Paulo. Em agosto, chegou a Salvador, e depois foi para Pernambuco. Nesses lugares, fez ilustrações de imenso valor histórico. Em 1847, ensinou pintura na Academia de Belas Artes de Berlim. Posteriormente voltou a viajar pela Europa e Ásia e seus trabalhos foram publicados em um álbum em 1867. Fonte: <<http://www.salvador-antiga.com/fotografos/hildebrandt.htm>>.

Ficha catalográfica elaborada por Alenir Goularte – CRB-10/990
Biblioteca Central da UFSM

A455l Alós, Anselmo Peres

Leituras a contrapelo da narrativa brasileira : redes intertextuais de gênero, raça e sexualidade / Anselmo Peres Alós. – Santa Maria : UFSM, PPGL ; [Brasília] : CNPq, 2017.

216 p. ; 23 cm.

ISBN: 978-85-93513-02-2

1. Literatura 2. Literatura comparada 3. Gênero 4. Sexualidade I. Título.

CDU 82.901



SUMÁRIO

Introdução: uma história de leituras a contrapelo.....	7
O indianismo revisitado: a autoria feminina e a literatura brasileira do século XIX.....	15
Do romance gótico na América tropical: lendo <i>A rainha do ignoto</i> , de Emília Freitas	53
<i>Parque industrial</i> : o romance proletário de Patrícia Galvão	69
Literatura e intervenção política na América Latina: Rigoberta Menchú e Carolina Maria de Jesus	83
Histórias entrelaçadas: redes intertextuais em narrativas afro-brasileiras.....	107
<i>Prolegomena queer</i> : gênero e sexualidade nos estudos literários	123
Corpo e gênero no romance oitocentista brasileiro: <i>Bom-Crioulo</i> , de Adolfo Caminha.....	139
O eu, o outro e a ética da alteridade: um diálogo intertextual entre Fernando Pessoa e Caio Fernando Abreu.....	149
Quando as ovelhas pastam no oriente: espaços intersemióticos entre Caio Fernando Abreu e o <i>I Ching</i>	161
<i>Madame Satã</i> e a encenação do feminino: um malandro travestido de vermelho	175
Heterotopias do desassossego: literatura e subversão sexual na América Latina.....	195

INTRODUÇÃO: UMA HISTÓRIA DE LEITURAS A CONTRAPELO



O conjunto de estudos que compõem o presente volume foi redigido entre 2001 e 2014 e é significativo de uma trajetória peculiar traçada no campo disciplinar dos estudos literários. Aparentemente díspares, as obras literárias e fílmicas analisadas ao longo de cada um dos capítulos dialogam entre si em função de uma série de elementos e temáticas comuns: a subalternidade, a diferença, a raça, a etnia, o gênero e o desejo sexual, marcas de alteridade que – ao longo dos processos históricos que se desenrolaram no continente latino-americano – relegaram largas parcelas das populações dos Estados Nacionais latino-americanos ao status de cidadãos de segunda categoria.

Na atualidade, quando se observa no Brasil um recrudescimento da intolerância e do pensamento reacionário da classe média no país, que sob uma máscara mal dissimulada sai às ruas para gritar palavras de ordem pelo fim da corrupção juntamente com apelos pelo retorno da Ditadura Militar e pelo fim das cotas raciais e sociais nas universidades públicas brasileiras, como ocorreu no fatídico 15 de março de 2013, torna-se visível e ululante a necessidade de se discutir e de se problematizar a alteridade, a subalternidade e a diferença em todos os campos do conhecimento. Essa necessidade é particularmente urgente em campos como a Linguística e as Letras, não apenas pelo diálogo que tais campos possuem com a Educação (afinal, a imensa maioria dos egressos dos cursos de graduação e de pós-graduação em Letras no país atua ou atuará no Ensino Básico, seja nas redes públicas – federal, estadual ou municipal –, seja na rede privada de ensino), mas também porque a literatura brasileira (e suspeito que o mesmo se repita nas demais literaturas nacionais latino-americanas) vem se revelando um potente repositório de imagens e ideias que retroalimentam os discursos hegemônicos das elites econômicas e culturais brasileiras.

O primeiro capítulo, intitulado “O indianismo revisitado: a autoria feminina e a literatura brasileira do século XIX”, é uma versão revista e aprofundada do artigo homônimo publicado na revista *Organon* (v. 18, n. 37, p. 27-50, 2004), da

Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Nele, busca-se analisar a manutenção e/ou as rupturas nos regimes de representação literária das mulheres e dos sujeitos autóctones brasileiros a partir do discurso literário, dando especial atenção ao romance romântico indianista de autoria feminina. Embasado em uma perspectiva que aproxima os conceitos de raça, gênero, ideologia, nação e sujeito, essa discussão centra sua atenção em dois romances deixados à margem da historiografia canônica da literatura brasileira do século XIX: *D. Narcisa de Villar*, de Ana Luísa de Azevedo Castro, e *Gupeva*, de Maria Firmina dos Reis. É a partir da leitura desses textos relegados à margem que se torna possível uma revisão crítica dos pressupostos que pautam a produção literária brasileira de meados do século XIX, em especial no que tange ao mito do idílico encontro amoroso entre mulheres autóctones e homens portugueses celebrizado por narrativas como *Iracema*, de José de Alencar. Tais narrativas foram responsáveis por cristalizar a metáfora de uma mestiçagem que excluiu completamente a participação da cultura negra de matriz africana nas bases do projeto nacionalista oitocentista levado a cabo pelo projeto estético do Romantismo hegemônico.

Já o capítulo intitulado “Do romance gótico na América tropical: lendo *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas” é uma versão estendida e bastante modificada de um artigo primeiramente publicado em 2005, intitulado “O estranho e a crítica ao patriarcado: resgatando o romance *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas”, também na revista *Organon* (v. 19, n. 38/39, p. 133-147, 2005). Nesse capítulo, são analisadas as convenções narrativas do romance gótico europeu do século XVIII, bem como as maneiras através das quais tais convenções são culturalmente traduzidas e deslocadas para o contexto brasileiro de finais do século XIX. Especial destaque é dado para a questão dos ideogramas e das estruturas narrativas típicas da narrativa gótica e fantástica. Tanto a construção do enredo quanto a enunciação narrativa são utilizadas por Emília Freitas, autora de *A Rainha do Ignoto* (publicado em livro pela primeira vez em 1899). Esses elementos são utilizados pela autora de maneira a *ressignificar* as convenções na narrativa gótica, a fim de discutir e problematizar o papel da mulher na sociedade patriarcal do Brasil oitocentista. É a partir de tais estratégias que Freitas consegue redesenhar as margens imaginadas da nação, de modo que seu romance pode ser concomitantemente lido como narrativa fantástica e como ficção política de natureza utópica.

O terceiro capítulo configura-se como uma tentativa de repensar o contexto do Modernismo brasileiro a partir de uma figura que ainda não teve

sua obra devidamente avaliada pela historiografia literária brasileira. “*Parque industrial: o romance proletário de Patrícia Galvão*” é o desenvolvimento e o amadurecimento de um artigo inicialmente publicado em 2010, na revista *Caligrama* (v. 15, n. 1, p. 185-204). A discussão proposta tem por objetivo traçar o perfil de Patrícia Galvão, resgatando-a do esquecimento a que foi relegada dentro da historiografia literária brasileira. Primeiramente, é estabelecido um quadro do que foi a participação de Pagu na vida política e cultural do Brasil entre as décadas de 1930 (quando publica seu primeiro romance) e 1960 (quando Patrícia Galvão faleceu). Na segunda parte, faz-se uma apreciação do romance *Parque industrial*, publicado em 1933, dando particular atenção à maneira pela qual a autora tece suas considerações acerca da condição das mulheres proletárias na sociedade paulistana de seu tempo.

“Literatura e intervenção política na América Latina: Rigoberta Menchú e Carolina Maria de Jesus”, o quarto capítulo do livro, busca refletir, de maneira comparativa, sobre a literatura de testemunho na América Hispânica, investigando as particularidades desse gênero literário. Em seguida, articulam-se as categorias analíticas advindas dos estudos sobre a literatura de testemunho com uma leitura contrastiva dos romances *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia*, de Rigoberta Menchú (Guatemala), e *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus (Brasil), de forma a evidenciar de que maneiras esses artefatos culturais interferem nas modalidades de se pensar a instituição literária na América Latina. Uma versão inicial e bastante compacta desse estudo foi publicada nos *Cadernos de Letras da UFF* (v. 38, n. 38, p. 139-162), em 2009.

O capítulo “Histórias entrelaçadas: redes intertextuais em narrativas afro-brasileiras” dialoga intensamente com aquele que o antecede, em função de, uma vez mais, colocar o *spot* sobre Carolina Maria de Jesus. Entretanto, a autora aparece aqui como *corpus* secundário, ou ainda, como um possível traço de união a atravessar o tempo e a colocar em diálogo as escritoras alocadas em três diferentes séculos da história literária brasileira. O foco aqui é a investigação dos processos de construção da identidade afro-brasileira no romance *Becos da memória* (2006), de Conceição Evaristo, bem como a construção de pontes intertextuais entre o romance de Conceição Evaristo e outras narrativas de escritoras afro-brasileiras, tais como Maria Firmina dos Reis (*Úrsula*, publicado em 1859) e Carolina Maria de Jesus (*Quarto de despejo: diário de uma favelada*, publicado em 1960). Uma primeira versão – bastante sintética – dessa

discussão foi publicada em 2011 (*Cerrados*, v. 20, n. 31, p. 107-122), a partir de algumas palestras proferidas entre 2009 e 2010 no Instituto Cultural Brasil-Moçambique, sob os auspícios da Embaixada Brasileira em Maputo, no período em que eu atuava como Leitor de Língua Portuguesa no Instituto Superior de Ciência e Tecnologia de Moçambique.

“*Prolegomena queer: gênero e sexualidade nos estudos literários*” é o capítulo a ser considerado como o divisor de águas entre a primeira e a segunda parte do livro. Se os capítulos anteriores preocupam-se com as intersecções entre gênero, raça e classe social, a partir desse capítulo será agregada a variável *sexualidade* às análises desenvolvidas. Os primeiros resultados dessa discussão foram apresentados brevemente, pela primeira vez, nos *Cadernos de Letras da UFF* (v. 42, n. 42, p. 199-217), em 2011, e aqui se encontram em sua versão definitiva. O propósito do capítulo é o de realizar uma sistematização – ainda que provisória – dos influxos dos *queer studies* no campo dos estudos literários, em especial no campo da literatura comparada. De que formas a investigação no campo dos estudos literários pode apropriar-se das reflexões tecidas no âmbito dos *queer studies*? Na tentativa de responder a tal pergunta, retomam-se aqui pressupostos teóricos desenvolvidos sob a égide dos estudos de gênero e sexualidade, de escopo marcadamente transdisciplinar. Na sequência desse capítulo, são apresentadas discussões pontuais que analisam obras literárias de diferentes períodos, problematizando sistematicamente os regimes de representação e de enunciação de uma poética *queer* (cf. ALÓS, 2013).

“Corpo e gênero no romance oitocentista brasileiro: *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha” retoma uma discussão anteriormente publicada acerca do romance *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, impressa inicialmente em 2010 na revista *Terra Roxa e Outras Terras* (v. 18, n. 18, p. 16-25) e aqui bastante aprofundada. Nesse capítulo, busca-se a compreensão dos regimes de representação da homossexualidade na literatura brasileira, nas duas últimas décadas do século XIX, como evento ligado ao crescimento das cidades, à boêmia e à crise do sistema monárquico. O vocabulário científico, típico da cultura do período, era uma forma de legitimar o discurso literário, mas não deve desviar a atenção do movimento mais importante de descentralização e liberalização que viabilizou o aparecimento dos primeiros romances brasileiros sobre sujeitos que amavam pessoas do mesmo sexo. Já o capítulo “O eu, o outro e a ética da alteridade: um diálogo intertextual entre Fernando Pessoa e Caio Fernando Abreu”, cuja primeira versão foi publicada em 2001 (*Caligrama*, v. 7, n. 7, p. 23-38), coloca em

confronto dois textos literários: o drama *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, e o conto “O marinheiro”, de Caio Fernando Abreu. A partir da radicalização de uma proposta poética que toma a alteridade como seu horizonte máximo, busca-se mapear os postulados éticos que Caio Fernando Abreu encontra na obra do poeta português e alinhava em sua narrativa.

Em “Quando as ovelhas pastam no Oriente: espaços intersemióticos entre Caio Fernando Abreu e o *I Ching*”, antepenúltimo capítulo deste livro, desenvolve-se uma leitura intersemiótica da obra *Ovelhas negras*, do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu (1995), fazendo emergir da superfície textual seu hipotexto oriental. Se a linguagem poética sempre é *pelo menos dupla* (como ensina Julia Kristeva), interagindo com o *corpus* de textos a ela contemporâneos ou antecessores, em Caio Fernando Abreu o diálogo que estabelece a ambivalência semiótica de seus contos remonta ao *I Ching*, obra clássica chinesa que se configura como expoente de duas importantes correntes filosóficas orientais: o Taoísmo e o Confucionismo. Uma primeira versão desse capítulo foi publicada na revista *A Cor das Letras*, da Universidade Estadual de Feira de Santana (v. 5, n. 5, p. 183-199, 2004).

O filme *Madame Satã*, de Karim Aïnouz, desloca as convenções formais de binarismos construídos e subscritos por grande parte das narrativas culturais brasileiras, tais como “heterossexualidade vs. homossexualidade”, “negro vs. branco” e “masculino vs. feminino”. É mister salientar o papel das estratégias performativas e paródicas como fundamentais para a constituição de arranjos disruptivos de gênero, raça e sexualidade. Esse capítulo propõe um exercício dialógico de análise fílmica, estabelecendo interconexões entre documentos históricos e literários que também se ocuparam de enunciar a trajetória de João Francisco dos Santos, o sedutor malandro travestido da Lapa. O capítulo que se ocupa da discussão desse artefato fílmico foi originalmente publicado sob o título “A rubra ascese *queer* de João Francisco dos Santos: *Madame Satã*, do testemunho às telas”, na revista *Periódicus* (v. 1, n. 1, p. 222-242), em 2014, e aqui é reapresentado após uma minuciosa revisão de alguns dos postulados teóricos mobilizados para a condução da análise fílmica.

Já o capítulo que encerra esta coletânea pretende averiguar a estruturação dos arranjos eróticos e políticos pautados na subversão da heteronormatividade e na reinvenção dos afetos e dos prazeres daí advinda. Realiza-se uma leitura panorâmica da produção literária em diferentes países da América Latina, no afã de construir uma *heterotopologia* com vistas a identificar semelhanças

e diferenças na estruturação das paisagens heterotópicas do romance latino-americano contemporâneo. Avalia-se também, dessa maneira, o impacto dessas ficções políticas no tocante à representação do gênero e à subversão dos regimes heteronormativos no que diz respeito aos recursos estilísticos mobilizados pela recente ficção latino-americana. Uma versão bastante compacta desse capítulo já havia sido publicada na revista *Cerrados*, da UnB (v. 18, n. 27, p. 231-249, 2009), sob o título “Heterotopias do dessossego: literatura e subversão sexual na América Latina”. Finalizando, cumpre ressaltar nossos agradecimentos ao CNPq e ao PPGL Editores, respectivamente pelo financiamento e pelo apoio técnico indispensáveis para a publicação deste livro.

Referências

- ALÓS, Anselmo Peres. O eu, o outro e a ética da alteridade: um diálogo intertextual entre Fernando Pessoa e Caio Fernando Abreu. **Caligrama**, Belo Horizonte: UFMG, v. 7, n. 7, p. 23-38, 2001.
- _____. O indianismo revisitado. **Organon**, Porto Alegre: UFRGS, v. 18, n. 37, p. 27-50, 2004a.
- _____. Quando as ovelhas pastam no Oriente: espaços intersemióticos entre Caio Fernando Abreu e o **I Ching. A Cor das Letras**, Feira de Santana: UEFS, v. 5, n. 5, p. 183-199, 2004b.
- _____. O estranho e a crítica ao patriarcado: resgatando o romance **A Rainha do Ignoto**, de Emília Freitas. **Organon**, Porto Alegre: UFRGS, v. 19, n. 38/39, p. 133-147, 2005.
- _____. Literatura e intervenção política na América Latina: relendo Rigoberta Menchú e Carolina Maria de Jesus. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói: UFF, v. 38, n. 38, p. 139-162, 2009a.
- _____. Heterotopias do dessossego: literatura e subversão sexual na América Latina. **Cerrados**, Brasília: UnB, v. 18, n. 27, p. 231-249, 2009b.
- _____. Parque industrial: influxos feministas no romance proletário de Patrícia Galvão. **Caligrama**, Belo Horizonte: UFMG, v. 15, n. 1, p. 185-204, 2010a.
- _____. Corpo e gênero no romance oitocentista brasileiro: uma leitura de **Bom-Crioulo**, de Adolfo Caminha. **Terra Roxa e Outras Terras**, Londrina: UEL, v. 18, n. 18, p. 16-25, 2010b.
- _____. Histórias entrelaçadas: redes intertextuais em narrativas afro-brasileiras. **Cerrados**, Brasília: UnB, v. 20, n. 31, p. 107-122, 2011.

_____. *Prolegomena queer: gênero e sexualidade nos estudos literários*. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói: UFF, v. 42, n. 42, p. 199-217, 2011.

_____. **A letra, o corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano**. Florianópolis: Mulheres, 2013.

_____. A rubra ascese queer de João Francisco dos Santos: **Madame Satã**, do testemunho às telas. **Periódicus**, Salvador: UFBA, v. 1, n. 1, p. 222-242, 2014.

O INDIANISMO REVISITADO: A AUTORIA FEMININA E A LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX



Introdução

Uma reflexão sobre a produção das escritoras brasileiras do século XIX é tanto pertinente quanto necessária, na medida em que a exclusão da autoria feminina da historiografia literária coincide com o momento no qual o desenvolvimento da ideia de uma literatura *brasileira* está atrelado a um projeto de construção política da identidade nacional. Dessa forma, a negação da legitimidade autoral aos textos escritos por mulheres denuncia a exclusão da participação feminina na produção de uma identidade cultural brasileira. A partir da leitura de *D. Narcisa de Villar* (1865), de Ana Luísa de Azevedo Castro, e *Gupeva* (1961), de Maria Firmina dos Reis, surgem importantes questões norteadoras para que se repense o período romântico brasileiro: de que forma os romances indianistas escritos por mulheres colaboram com o projeto da construção de uma identidade nacional brasileira e de que forma elas observam e representam os povos autóctones e as mulheres no programa de construção da nação como comunidade imaginada?

Praticamente durante toda a produção literária do período romântico, mas em especial durante a fase indianista, a mulher tem espaço apenas como objeto representado (SCHMIDT, 1998b), e não como um sujeito autoral capaz de produzir representações culturais, de forma a colaborar com o projeto de construção de uma identidade coletiva sob a égide do nacional. Assim, o principal intuito deste estudo pode ser definido como o mapeamento e a identificação da manutenção e/ou das rupturas estabelecidas nas representações canônicas, a partir dos escritos indianistas de autoria feminina. Esse esforço intelectual lança mão, dessa forma, da historiografia, do comparatismo e da crítica literária, na medida em que: a) resgata dois romances indianistas de autoria feminina

que foram deixados à margem do cânone;¹ b) aproxima-os de textos indianistas canônicos, estabelecendo relações intertextuais; e, finalmente, c) propõe uma leitura desses textos não canônicos, interpretando-os como alegorias que levantam questões relativas à problemática da representação de raça e de gênero dentro da literatura brasileira do século XIX.

Dadas as dimensões desta reflexão, a qual não visa mapear toda a fortuna crítica sobre a literatura indianista no Brasil, mas sim incorporar textos marginais a um *corpus* literário consolidado e, de certa forma, fossilizado sobre si mesmo, opta-se por explicitar as concepções teóricas utilizadas para basilar as reflexões apresentadas, visto que o foco de interesse no presente momento é o de dar visibilidade às obras de Ana Luísa de Azevedo Castro e Maria Firmina dos Reis. Especulações mais aprofundadas sobre os pressupostos românticos e a inserção da literatura indianista na série literária diacrônica são pertinentes, mas não estão aqui contemplados, exceto quando elucidativos de questões suscitadas pelos textos literários abordados como *corpus*.

O caminho crítico percorrido não foi o de erigir um contracânone feminista, mas o de problematizar as representações presentes em obras celebrizadas, assim como o de questionar alguns dos parâmetros pelos quais certas obras são consideradas legítimas e relevantes, enquanto outras não o são. A partir do desvelamento de vozes silenciadas – como a voz das escritoras oitocentistas –, fica clara a necessidade de redimensionar as concepções sobre a representação da identidade nacional no século XIX, levando também em consideração aqueles e aquelas que foram excluídos e só agora se fazem ouvir, sem, no entanto, desconsiderar aqueles escritores já consagrados, como José de Alencar e Gonçalves Dias.

Revisitando o século XIX a partir de um outro lugar

No cenário atual da teoria e da crítica, são constantes comentários como o sujeito está morto, as ideologias fracassaram ou, ainda, a identidade está em

1 Ainda que esses textos já tenham sido resgatados e republicados, vale ressaltar que é a partir do discurso crítico que as representações culturais são incorporadas no rol do que é legível pela comunidade letrada. Assim, o trabalho de reflexão crítica sobre tais textos colabora com o trabalho de resgate na medida em que tenta inserir tais textos dentro da série literária canonizada pelo discurso crítico-historiográfico, possibilitando uma leitura disruptiva que desestrutura e redimensiona o patrimônio literário nacional.

crise. Stuart Hall faz um comentário muito pertinente em seu *As identidades culturais na pós-modernidade*, na medida em que esclarece controversos comentários que, muitas vezes, são lidos erroneamente em função de uma lógica inocente, simplista e reducionista:

Para aqueles/as teóricos/as que acreditam que as identidades modernas estão entrando em colapso, o argumento se desenvolve da seguinte forma. Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um 'sentido de si' estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentramento do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentramento dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma 'crise de identidade' para o indivíduo (HALL, 2000, p. 9).

Em verdade, não é “o sujeito” ou “as ideologias” que estão mortos, falidos ou em crise, mas sim determinadas noções essencialistas atreladas a esses conceitos. Quando se fala em *morte do sujeito*, o que se pretende colocar em relevo é a falência de um conceito essencialista e de uma definição totalizante de sujeito. A noção de sujeito passa a ser vista não como algo caracterizado por uma essência transcendental e imutável, mas como uma instância que está permanentemente sendo redefinida a partir de suas múltiplas relações com a realidade e o mundo exterior. Assim, não é o sujeito (como categoria analítica), mas uma das definições dessa categoria – a que o descreve como *uno, autônomo e centrado* – que está sendo questionada e problematizada.

No lugar dessa concepção de um sujeito uno e centrado que está sendo criticada, uma nova noção instaura-se: a de um sujeito entendido como *posicionalidade*; não mais um sujeito fixo e atrelado ao seu correspondente empírico, mas um sujeito entendido como “em luta e em conflito para ocupar determinadas posições sociais na vida cotidiana” (QUEIROZ, 1997, p. 126). Assim, o sujeito deixa de estar engessado pelo caráter metafísico, essencialista e transcendental de sua definição, ao mesmo tempo que deixa de ser um mero efeito

de linguagem (um risco que se corre, muitas vezes, com algumas definições pós-estruturalistas), para ser definido como *uma posição assumida por um indivíduo historicamente marcado* em relação ao seu próprio agenciamento frente a determinadas demandas políticas e identitárias. Ainda assim, não se pode negligenciar a importância da linguagem na configuração do sujeito, visto que toda a construção da subjetividade está por ela mediada.

Torna-se praticamente impossível pensar a categoria *sujeito* sem antes tocar nas questões em torno da ideologia e do discurso, categorias de extrema importância para compreender o descentramento do sujeito e a fragmentação das identidades culturais. Essas reflexões teóricas, por sua vez, fazem-se pertinentes para o estudo de textos marginalizados, na medida em que os textos indianistas escritos por mulheres problematizam a construção de uma identidade nacional através do questionamento do *pluribus unum*, ideia que pauta o processo de fundação de uma identidade nacional. Tal como afirma Sérgio Prado Bellei em *Nacionalismo e literatura*, “a procura e a gradual descoberta do nacional em literatura levam à constituição de um espaço hierarquizado que inclui o que vai se caracterizando como verdadeiramente nacional e exclui o que não chega a se caracterizar como tal” (BELLEI, 1992, p. 14). Assim, é através da operacionalização de categorias como *discurso*, *ideologia*, *nacionalismo* e *identidade* na leitura dos textos ficcionais de autoria feminina que se propõe a problematização das subjetividades representadas nos textos indianistas, no nível da representação literária, dado que esses textos se configuram como narrativas a contrapelo, mostrando outra perspectiva, desautorizada em sua época, sobre a instauração da brasilidade dentro do projeto literário romântico do século XIX.

A *ideologia*, tal como o *sujeito*, é um conceito deveras problematizado pelos diversos ramos das ciências sociais. Muitos críticos, ao decretarem o fim das ideologias, decretam juntamente o fim da história, entendida como a história da luta de classes. Pedro Lyra (1992) afirma que essa é uma estratégia própria dos exploradores, que possuem interesses em eliminar a *luta* entre as classes, mas não as *classes* propriamente ditas. Afirma Lyra que “o que eles [os exploradores] querem impingir é apenas o fim da luta, preservando as classes, com a consequente resignação dos explorados” (LYRA, 1992, p. 152). Logo, torna-se possível perceber que o próprio ato de enunciação do fim da(s) ideologia(s) é, em si mesmo, um ato ideológico.

No momento em que foi conceituada por Karl Marx e Friedrich Engels, a categoria *ideologia* foi confundida com a de *ideologia dominante*, ou *hegemônica*,

tal como seria caracterizada mais tarde por Antonio Gramsci em *Literatura e vida nacional* (1968). Ao ser definida como o conjunto de concepções sociais e culturais de um grupo social específico, em um determinado momento da sua evolução histórica, a ideologia torna-se um conceito totalizante. Perde-se de vista o fato de que, em um determinado período histórico, coexistem – com o conjunto de concepções relativo ao grupo dominante – diversos outros conjuntos de concepções e valores; estes últimos correm subterraneamente à vida social, paralelos à ideologia hegemônica, naturalizada como a única existente.

Destarte, fica evidente a existência de, ao menos, duas ideologias: a da classe dominante e a(s) da(s) classe(s) espoliada(s). Importante ressaltar aqui que todas essas reflexões são tecidas a partir de uma preocupação exclusivamente econômica: há uma classe que explora (a burguesia) e outra que é explorada (o proletariado). Entretanto, na medida em que o conceito de *ideologia* migra do campo das ciências políticas e econômicas para o da crítica literária e cultural, faz-se necessário repensar categorias como *dominante* e *dominado*, *explorador* e *explorado*. Sendo aqui o objeto de análise constituído por obras literárias, é importante percebê-las não unicamente como elaboração estética, mas antes, e principalmente, como *produção*, resultado do trabalho de forças produtivas, gerando valores que, por sua vez, passam a circular na forma de capital simbólico e cultural. A ideologia, aqui, funciona como o conjunto de valores e pressuposições que legitima uma modalidade de produção cultural em detrimento de outras. Em outras palavras, o papel da ideologia é não apenas legitimar um determinado grupo social, mas legitimar como *unicamente* relevante e representativa a produção cultural e simbólica *desse mesmo grupo*:

a crítica marxista faz parte de um corpo mais amplo de análise teórica que tem por objetivo a compreensão das ideologias – as ideias, valores e sentimentos através dos quais os homens tomam consciência, em diversas épocas, da sociedade em que vivem. E algumas dessas ideias, valores e sentimentos só nos são acessíveis na literatura. Compreender as ideologias é compreender tanto o passado como o presente com mais profundidade (EAGLETON, 1976, p. 11, tradução nossa).

Essa afirmação pode ser lida nos seguintes termos: compreender a ideologia subjacente à formação de um dado período literário brasileiro (o romantismo indianista) contribui para a apreensão dos interesses que levaram tanto a uma

representação estereotipada do brasileiro autóctone quanto à exclusão das escritoras do mesmo período. A ideologia revela-se um conceito-chave para refletir de que forma categorias como *raça* e *gênero* são manipuladas por ocasião da fundação da identidade nacional através do atrelamento do discurso literário aos interesses de manutenção de *uma* raça (a branca) e de *um* gênero (o masculino) como os legítimos produtores de capital cultural dentro da história literária na comunidade nacional brasileira:

compreender a literatura significa, pois, compreender a totalidade do processo social de que ela faz parte. [...] As obras literárias não são fruto de uma inspiração misteriosa nem são explicáveis simplesmente em função da psicologia dos seus autores. São formas de percepção, maneiras determinadas de ver o mundo e, como tal, têm relações com a forma dominante de ver o mundo que é a ‘mentalidade social’ ou ideologia de uma época. Essa ideologia é, por sua vez, produto das relações sociais concretas que os homens estabelecem entre si em um tempo e em um lugar determinados; é o modo como essas relações de classe são sentidas, legitimadas e perpetuadas (EAGLETON, 1976, p. 18).

Ao negar o estatuto da autoria às mulheres do século XIX, realiza-se um duplo movimento de exclusão e silenciamento no estabelecimento da categoria *brasileiro*: são excluídas diferenças referentes às categorias identitárias de *gênero* e de *raça*. À mulher é negado o espaço de *produtora de capital simbólico*, enquanto ao índio é negada a possibilidade de outra modalidade de representação que não a do projeto indianista, cujo expoente maior na historiografia literária brasileira é José de Alencar. Dadas as devidas proporções, mulheres e índios estavam submetidos a processos análogos de dominação: o patriarcalismo e o etnocentrismo. Quando se pensa no romance indianista alencariano, as mulheres saltam às vistas como importantes representantes do projeto de formação nacional: quem não se recorda das peripécias de Iracema, mãe do ilustre Moacir, o primeiro representante da raça cearense (e, por metonímia, da raça brasileira), ou da apaixonada Ceci, a civilizadora que retira o *bon sauvage* Peri de sua ignorância “natural” e o leva para os interstícios da cultura europeia encravada no solo americano? O mesmo pode ser dito dos personagens autóctones representados nos romances alencarianos: Iracema salva o belo Martim e o guia pelas matas, ao passo que o bravo Peri salva sua amada do incêndio do casarão e das garras do cruel Loredano.

Ora, mais do que reivindicar espaço, o que aqui se pleiteia é uma análise que torne visíveis certos interesses políticos subjacentes à modulação do discurso no que tange à representação de raça e de gênero. Entenda-se aqui “político” na acepção dada por Terry Eagleton, que afirma:

por ‘político’ entendo apenas a maneira pela qual organizamos conjuntamente nossa vida social, e as relações de poder que isso implica [...]. Qualquer teoria relacionada com a significação, valor, linguagem, sentimento e experiência humanos inevitavelmente envolverá mais amplas e profundas reflexões sobre a natureza do ser e da sociedade humanos, problemas de poder e sexualidade, interpretações da história passada, versões do presente e esperanças para o futuro (EAGLETON, 1983, p. 209-210).

O gênero, pensado tanto como categoria de análise quanto como processo histórico e social, é relacional. É uma das noções de maior importância, seja no momento em que se trabalha tanto com o resgate de textos de autoria feminina excluídos do cânone nacional, seja por ocasião da realização de uma reflexão crítica em torno desses textos. Ele tem a ver com a construção social de papéis relativos a uma subjetividade masculina e a uma subjetividade feminina, subjetividades estabelecidas em um campo de representação simbólica dos referidos papéis, tal como define Jane Flax em “Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista”. Diz a autora que:

as ‘relações de gênero’ são uma categoria destinada a abranger um conjunto complexo de relações sociais, bem como a interferir a um conjunto mutante de processos sociais historicamente variáveis. O gênero, tanto como categoria analítica quanto como processo social, é relacional. Ou seja, as relações de gênero são processos complexos e instáveis (ou ‘totalidades’ temporárias na linguagem da dialética) constituídos por e através de partes inter-relacionadas. Essas partes são interdependentes, ou seja, não têm significado ou existência sem as outras (FLAX, 1991, p. 228).

Logo, as relações de gênero são o resultado de uma divisão social, estabelecida a partir de uma diferença sexual biológica. O gênero feminino figura,

dentro da cultura patriarcal ocidental, associado ao polo natural, ao Outro e ao inconsciente, enquanto o gênero masculino é associado ao polo cultural, ao Universal e à razão consciente. As acusações que muitas vezes são levantadas contra os estudos literários de gênero, bem como contra uma série de estudos produzidos na esteira dos estudos feministas e culturais (em especial aqueles enunciados a partir da perspectiva de grupos étnicos ou sexuais marginalizados, como negros, índios, asiáticos, mulheres e homossexuais) terminam mostrando-se produzidas em um *locus* enunciativo contaminado pela ilusão do gênero masculino pensado como o “genericamente” universal. E aqui se usa “genericamente” entre aspas para manter em suspenso a dupla significação do advérbio, pois até mesmo a noção de “genérico” já está, em sua matriz, contaminada pela diferença de gênero, pois parte do princípio de que o universal – o “sem gênero” – é declinado no masculino.

Algumas das críticas tecidas aos estudos culturais e de gênero os acusam de privilegiar “aspectos exteriores à obra”, o que acaba se revelando um ponto de vista equivocado, visto que a investigação científica conta ainda com os estudos narratológicos como aparato fundamental para sustentar o trabalho de análise e teorização desenvolvido sobre a literatura de autoria feminina, levando em consideração elementos formais e estruturais do universo diegético. Em suma, é improcedente a afirmação de que os estudos culturais e literários de gênero deslizariam para um “sociologismo literário” e perderiam seu foco principal. Ao contrário, é através da articulação de diferentes saberes produzidos em diferentes áreas de conhecimento, como a narratologia, a teoria feminista, a psicanálise, entre outros, que se torna possível pensar a literatura a partir de um outro lugar, questionando os saberes cristalizados pela historiografia literária oficial (SCHMIDT, 1998a, 1998b).

Outro ponto de destaque dentro dos estudos literários, que muitas vezes é “des-lido”, é a questão da *procedência* da obra literária. Não é o simples fato de um texto ter sido escrito por uma mulher que o torna válido e/ou relevante para os estudos literários (sejam eles vinculados ou não aos estudos de gênero). Entretanto, esse argumento frequentemente é invertido e deturpado, de forma a desqualificar textos de autoria feminina que, justamente através das peculiaridades da enunciação imbricadas na diegese, denunciam a dominação masculina dentro de seu contexto de produção. O silenciamento da participação de mulheres, negros e índios no processo de constituição identitária nacional é operacionalizado a partir de dois movimentos distintos: através da

exclusão da participação desses grupos como produtores de representações culturais (deslegitimação de autoria negra, indígena e/ou feminina) e também pela construção de imagens estereotipadas desses sujeitos sociais no âmbito do capital simbólico produzido (a mulher passional, o índio travestido de cavalheiro romântico, o negro preguiçoso e indolente).

Homi K. Bhabha, ao investigar os processos de subjetivação que levaram ao nascimento do sujeito colonial, levanta a questão do estereótipo como elemento-chave para o funcionamento do discurso colonialista: “isto porque é a força da ambivalência que dá ao estereótipo colonial sua validade: ele garante sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes” (BHABHA, 1998, p. 106-107). Ao construir discursivamente os sujeitos, a conjuntura colonial articula as diferenças (particularmente as diferenças étnico-raciais), de modo a expurgá-las da esfera identitária legitimada. Assim, as representações culturais serão direcionadas de acordo com os interesses das elites socialmente hegemônicas, produzindo representações de gênero e raça que colocam o outro em uma posição hierarquicamente inferior ao mesmo (ou ao “nós” do discurso colonial). Ainda na esteira do pensamento de Bhabha, o discurso colonial:

[...] busca legitimação para suas estratégias através da produção de conhecimentos do colonizador e do colonizado que são estereotipados e avaliados antiteticamente. O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução. [...] Portanto, apesar do ‘jogo’ no sistema colonial que é crucial para seu exercício de poder, o discurso colonial produz o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um ‘outro’ e ainda assim inteiramente apreensível e visível (BHABHA, 1998, p. 111).

O primeiro momento do Romantismo no Brasil, como se sabe, centrou seus esforços em produzir uma literatura genuinamente nacional. Ao mesmo tempo, foi o responsável por construir a nação brasileira como uma “comunidade imaginada” (nas palavras de Benedict Anderson, em *Nação e consciência nacional*) ou ainda como “um todo coeso e monolítico” (de acordo com Edward Said em *Cultura e imperialismo*). Logo, a representação estereotipada do índio como naturalmente inferior, uma besta selvagem necessitando de cultura e

civilidade, configura-se como uma necessidade para legitimar o “povo” brasileiro em processos de construção no âmbito das representações culturais. Ao índio foi delegado o papel de mero coadjuvante, uma espécie de representante do passado da nação, tal como o passado medieval foi eleito para o papel de antecedente cultural dos grandes Estados Nacionais europeus, também por ocasião do Romantismo.

Dado o fato de as mulheres estarem marginalizadas como produtoras de representações simbólico-culturais, a percepção dessas em relação ao papel do índio (e das próprias mulheres) dentro do *script* narrativo indianista seria diferenciada? É isso que será averiguado a partir de agora.

A metáfora nacionalista: *D. Narcisa de Villar*, de Ana Luísa de Azevedo Castro

O romance *D. Narcisa de Villar*: legenda do tempo colonial pela Indígena do Ipiranga, de Ana Luísa de Azevedo Castro, está entre os primeiros romances de autoria feminina publicados no Brasil. É relevante lembrar que, no mesmo ano de sua publicação (1859), foi publicado também o romance *Úrsula*, da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis. Como tipicamente acontecia àquela época, o romance *D. Narcisa de Villar* circulou, anteriormente à sua publicação em livro, na forma de folhetim, no jornal fluminense *A Marmota*, entre 13 de abril e seis de julho de 1858 (MUZART, 1990).

Não se sabe muito sobre a vida dessa escritora. O pouco que se conhece de sua obra deve-se ao trabalho de Galante de Sousa (1979) e de Zahidé Muzart (2000a). Uma biografia mais completa somente seria possível a partir de pesquisas mais aprofundadas no Rio de Janeiro, cidade na qual Ana Luísa de Azevedo Castro passou a maior parte de sua vida. Mesmo a sua data de nascimento não é dada como certa. Zahidé Muzart (2000a) aponta o ano de 1823 como o de seu nascimento, e o local mais provável seria a cidade de São Francisco do Sul, em Santa Catarina. Além de professora, a romancista catarinense foi também membro da Sociedade Ensaio Literários, que, em 16 de abril de 1866, conferiu-lhe o diploma de sócia honorária. A escritora faleceu no Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1869, com cerca de 46 anos de idade.

Antecedendo a narrativa romanesca propriamente dita, há uma espécie de prólogo intitulado “Ao público”. Assim como em vários outros romances brasilei-

ros escritos por mulheres no século XIX, a escritora vem, através desse “prólogo” anterior à narrativa, “rogar a benevolência daqueles que me lerem” (CASTRO, 1990, p. 9). Da mesma maneira como o faz Maria Firmina dos Reis em *Úrsula*, a autora de *D. Narcisa de Villar* traz, antecipando seu texto ficcional, um pedido de desculpas pelo pecado que está cometendo: o de, em um universo de *homens*, ousar a escrever sendo *mulher*. Esse tipo de “prefácio” – tão típico tanto em termos de forma quanto em termos de conteúdo nos romances escritos por mulheres no século XIX – mostra que muitas escritoras da época manifestavam consciência das condições sociais às quais as mulheres escritoras oitocentistas estavam submetidas no Brasil: a de não reconhecimento do *status* autoral dos seus escritos, não legitimando, dessa maneira, a incorporação de tais obras no elenco de representações e valores socioculturais constitutivos do imaginário simbólico nacional.

O enredo de *D. Narcisa de Villar*, se observado de uma forma pouco atenta, soa como tipicamente indianista: trata do embate colonial entre duas civilizações distintas: a portuguesa colonizadora, de um lado, e a indígena autóctone brasileira, de outro. Entretanto, o desenvolvimento dos eventos dá-se de forma diferenciada, se comparado ao típico *script* narrativo dos romances alencarianos. *D. Narcisa*, ainda criança e em Portugal, perde os pais e vê-se obrigada a deixar as terras lusitanas e viajar para o Brasil, com vistas a viver com os seus irmãos. Logo no primeiro capítulo, há uma passagem na qual a narradora descreve o caráter despótico dos irmãos de *D. Narcisa*:

estes governadores [os irmãos de *Narcisa*], usando quase sempre de um poder despótico, os únicos sentimentos que despertavam nesses espíritos tão impressionáveis que podiam fazer voltarem-se facilmente ao bem, eram os da aversão e vingança. A iníqua opressão e torpe injustiça que quase geralmente era exercida contra essa pobre gente, cimentavam com incremento fatal esse ódio terrível, cujo amargor devia legar em herança a suas futuras gerações, esse povo então na infância dos costumes (CASTRO, 1990, p. 23-24).

Tendo em mente que esse trecho detém-se na descrição dos irmãos de *Narcisa* (*D. Martim*, *D. Luís* e *D. José de Villar*), nota-se de imediato que a voz narrativa se mostra acumpliciada com a visão marginalizada de *D. Narcisa*, não se subordinando ao signo colonial português. Pelo contrário, coloca-se desde o

início da narrativa *contra* tal signo. Passada a infância de D. Narcisa, continua ela sob a guarda dos irmãos, que se mantêm emocionalmente distantes; as únicas pessoas que estão realmente próximas de D. Narcisa são a velha Efigênia e Leonardo, filho da primeira. Efigênia é uma espécie de governanta da família de Villar, e Leonardo é o seu único filho. Leonardo e Narcisa crescem juntos, como irmãos, e a jovem beldade portuguesa vive sua infância entre as brincadeiras e as lições religiosas com o mancebo Leonardo. Em um dado momento, entretanto, D. Narcisa bruscamente se depara com a realidade: a de que sua infância terminou. É nesse momento que os irmãos de D. Narcisa comunicam-lhe que ela deve se casar com o coronel Pedro Paulo, rico fidalgo português. Nessa ocasião, é desperta a já latente paixão entre Narcisa e Leonardo. Declaram simultaneamente seu amor e decidem não se subordinar à decisão dos irmãos D. Martim, D. Luís e D. José de Villar. No momento da cerimônia de casamento, Leonardo sequestra Narcisa e, em uma canoa, ambos fogem para a Ilha do Mel. Abrigados em uma gruta na ilha, são encontrados e assassinados pelos perseguidores. Antes da morte de Leonardo e Narcisa, Efigênia revela a todos que Leonardo é filho de D. Luís, um dos irmãos de D. Narcisa. Portanto, antes da morte, o idílio é mostrado como incestuoso, visto que Leonardo e Narcisa são primos e têm o mesmo sangue, complicando ainda mais o desfecho desse problemático e cruento idílio.

Ana Luísa de Azevedo Castro, rompendo com a suposta neutralidade do narrador, desloca o *locus* de enunciação da voz narrativa. Ao filiar a instância enunciativa marcada pela diferença, recupera aquilo que foi apagado e que Bhabha identifica como “o sinal de menos na origem” (justificando a emergência de suplementos que vão dar conta dessa subtração) e obtém um resultado semântico que, contrariando a lógica matemática, não apenas acrescenta, mas também altera completamente o cálculo: “a estratégia suplementar interrompe a serialidade discursiva da narrativa de plurais e do pluralismo ao mudar radicalmente o seu modo de articulação” (BHABHA, 1998, p. 219). Assim, ao recuperar a perspectiva dos índios e das mulheres dentro da narrativa romanesca indianista, Castro denuncia a violência do processo colonial, pois a voz narrativa está inscrita no gênero pelo pertencimento e pela afiliação solidária ao índio. A narradora de *D. Narcisa de Villar* é Taim, uma mulher, o que já declina a instância de enunciação no feminino. Deslocando a perspectiva narrativa, Castro recupera aquilo que foi subtraído no início – as diferenças de raça e de gênero apagadas no processo de elaboração do capital simbólico –, possibilitando a emergência

de suplementos, de acordo com o raciocínio de Bhabha. Essa afiliação é tornada explícita no prólogo do romance, e, como resultado, a narradora expõe a violência do processo colonial no âmbito da enunciação narrativa:

o vício praticado por tantos fascinosos saídos das cadeias de Lisboa, que vinham povoar as colônias, progredia com mais força, suplantando toda a sombra de civilização que não podia medrar sem religião. Por isso vemos até hoje muitas de nossas vilas e cidades tão antigas na história e tão retrógradas no engrandecimento.

D. Martim de Villar era um dos tiranos mandados ao Brasil em quem recaíra a má escolha do governo português (CASTRO, 1990, p. 23-24).

Ao mostrar uma nova perspectiva sobre o embate entre o colonizador português e os americanos autóctones, a escritora derruba a possibilidade de construção de um brasileiro legítimo através da miscigenação entre o idealizado *bom sauvage* brasileiro e a brancura aristocrática dos europeus. No lugar de um idílio que terminaria com o nascimento de um representante mestiço como em *Iracema* (o segundo romance da trilogia indianista de Alencar), no qual Moacir perde todas as marcas de pertencimento à raça da mãe e herda o legado branco e falocêntrico do pai, Castro desconstrói e subverte o mito do idílio indianista, dando um desfecho trágico ao amor de Leonardo e D. Narcisa.

Em outro romance alencariano, *O guarani* (1857), há um par idílico que lembra um pouco os protagonistas de *D. Narcisa de Villar*: uma relação amorosa estabelecida entre um homem índio e uma mulher branca, ao contrário de *Iracema*, romance no qual o par idílico é formado por um homem branco e uma mulher indígena. Entretanto, o desenrolar do enredo em *O guarani* é complacente com o ideal preconizado pelo *script* narrativo indianista: dada a impossibilidade da relação entre uma mulher branca e um homem indígena, a solução que Alencar encontra para *O guarani* é uma união que culmina não com a consumação do amor, mas com uma morte simbólica e purgatória, na medida em que representa o indígena como um selvagem que aceitou a salvação cristã e a mulher como uma dama virtuosa, um sujeito que preserva sua castidade até o momento em que isso se torna impossível: o momento da morte na cachoeira. Ainda que se possa deduzir uma possível união amorosa – no caso de se tomar a cachoeira como uma metáfora para a união erótico-afetiva de Peri e Ceci –, é somente em *Iracema* que Alencar efetivamente metaforiza a raça cearense

– representando metonimicamente a identidade nacional brasileira – como o resultado da união da raça branca (portadora da cultura colonial) com a raça indígena (o índio “medievalizado” e transformado em cavaleiro cortês). Heloísa Toller Gomes, em “A questão da nacionalidade: relações raciais e código erótico na literatura brasileira oitocentista”, afirma que, em praticamente toda a produção literária do século XIX, a relação estabelecida entre personagens de diferentes raças (mulher branca e homem indígena) resulta em um casamento infecundo, sem filhos, enquanto a união entre homem branco e mulher índia resulta em um filho que herda do pai o poder patriarcal, garantindo a manutenção do quadro de dominação colonial, como em *Iracema*. Afirma a autora que:

são raros os exemplos de envolvimento sexual entre mulher branca e homem não branco. A quase exclusividade é sintomática: a posse da mulher não branca pelo branco metaforiza o quadro da conquista e o re-asseguramento da ordem patriarcal. Já a direção oposta significaria subverter essa mesma ordem. O discurso literário, assim, bloqueia aquilo que, embora sucedendo na realidade, infringia grave norma social. É esta norma social que o *corpus* literário expõe, em seu existir metafórico (GOMES, 1995, p. 390).

Ao contrário da relação que se desenvolve entre Martim e Iracema, o romance de Castro traz um amor que não se concretiza, no qual a união se dá alguns minutos antes da morte, apontando para um final trágico. O idílio de D. Narcisca e Leonardo não é compatível com o projeto nacional etnocêntrico dos bravos colonizadores portugueses. Isso porque, dentro do ideário colonial, a genealogia sempre foi terminantemente patrilinear. A consumação do amor entre um índio e uma branca não tinha legitimidade dentro do processo romântico de constituição nacional porque não gerava uma descendência ligada ao colonizador. Embora a mulher branca não esteja excluída de tal processo, sua participação – tal como ocorre em *O guarani* – restringe-se à de figuração como objeto de adoração que se dá nos mesmos termos do amor cortês.

Essa incompatibilidade entre o idílio consumado e o processo de constituição nacional está marcada pela origem dos enamorados. Leonardo, assim como o próprio Moacir alencariano, é um híbrido descentrado, filho de Efigênia e D. Luís, um dos irmãos de D. Narcisca. Esta, sendo mulher, é também despoticamente colonizada e silenciada. Mesmo sendo ela uma portuguesa, portanto pertencente

à esfera do colonizador europeu, a condição feminina a torna subordinada aos desígnios dos irmãos. Se *Iracema* traz essencialmente a romanticização do idílio, *D. Narcisa de Villar* traz uma narrativa na qual o violento drama do encontro amoroso entre as duas raças é levado ao extremo. Em Castro, o idílio não é a origem da “raça” cearense (que pode, por metonímia, ser vista como a “raça” brasileira), tal como pode ser visto em Alencar (como no romance *Iracema*), mas sim a metáfora *par excellence* para denunciar a ideologia do discurso colonial e sua respectiva violência, tanto simbólica quanto concreta. Assim, afirma-se o caráter trágico² de Castro, em contraste com o caráter *idealista* da narrativa de Alencar.

Ao inverter o binômio idílico índia/colonizador alencariano (representado por *Iracema* e *Martim*), e deslocá-lo colocando uma branca expatriada e um Leonardo mestiço (um “irmão”, por assim dizer, de Moacir, resultado da profanação da mulher autóctone pelo colonizador português), a autora mostra que, na verdade, a participação da mulher branca no processo de construção mítica da raça brasileira está limitada ao fornecimento de herdeiros legítimos para o opressor português, enquanto os frutos dos ventres e dos sofrimentos das iracemas americanas estão condenados a servirem a seus pais-senhores, como índios um pouco mais “civilizados”, batizados e colonizados, como é posto por Alencar ao final de *Iracema*:

muitos guerreiros de sua raça [da raça de Poti] acompanharam o chefe branco [Martim], para fundar com ele a mairi dos cristãos. Veio também um sacerdote de sua religião, de negras vestes, para plantar a cruz na terra selvagem.

2 De acordo com Aristóteles em sua *Arte poética* (s.d., p. 255), a ação complexa no texto trágico (há o trágico de ação simples, no qual a fábula se desenvolve linearmente) é constituída por três partes: a *peripécia* ou “mudança de ação no sentido contrário ao que foi indicado” (p. 255), o *reconhecimento* (o momento no qual se passa da ignorância ao conhecimento, como, por exemplo, quando Édipo descobre ser filho de Jocasta, levando ao desfecho trágico) e, finalmente, o *patético* ou *catástrofe*: “o patético é devido a uma ação que provoca a morte ou sofrimento, como as das mortes em cena, das dores agudas, dos ferimentos e outros casos análogos” (p. 255). Baseado nesses três “traços” da ação trágica complexa é que se afirma o caráter trágico de *D. Narcisa de Villar* (e também de *Gupeva*, como será visto mais adiante): a *peripécia* (a não consumação do amor entre o par idílico índio/brasileiro e branca/portuguesa), o *reconhecimento* (presente tanto em Castro quanto em dos Reis através do incesto entre os amantes, revelado pouco antes da morte do par amoroso) e o *patético* ou *catástrofe* (o assassinato extremamente violento do casal inter-racial – tanto no romance de Ana Luísa de Azevedo Castro quanto no de Maria Firmina dos Reis – realizado por parentes muito próximos (os irmãos, em *D. Narcisa*, e o próprio pai, em *Gupeva*).

Poti foi o primeiro que ajoelhou aos pés do sagrado lenho; não sofria ele que nada mais o separasse de seu irmão branco. *Deviam ter ambos um só deus, como tinham um só coração.*

Ele recebeu com o batismo o nome do santo, cujo era o dia; e o do rei, *a quem ia servir*, e sobre os dois o seu, *na língua dos irmãos* (ALENCAR, s.d., p. 96, grifos nossos).

Através de um discurso que constrói o índio como besta a ser civilizada (e a mulher como um ventre fértil ou uma fonte extra de custos), vê-se que não apenas o *espaço físico nacional* foi colonizado, mas também a subjetividade do índio e da mulher. Mesmo o nome de origem de Poti, em *Iracema*, é traduzido de forma a romper com todos os vínculos do índio com sua antiga raça.

D. *Narcisa de Villar* traz também um “Prólogo”, no qual a narradora deixa claro não ser ela quem primeiro relatou a história que será contada no decorrer da narrativa. A primeira dessas narradoras é Mãe Micaela, a velha índia, que conta a história de D. *Narcisa a Taim*³ (ao ser questionada sobre o motivo pelo qual a Ilha do Mel é considerada assombrada). A segunda narradora é a própria Taim, a narradora “cultu”, que fixa o relato feito oralmente por Mãe Micaela. Importante ressaltar que o relato de Mãe Micaela é feito à volta da fogueira, espaço onde a tradição oral é transmitida às novas gerações:

[...] ao pé de um bom fogo, cujo calor saboreávamos com delícias, pelo frio que fazia, e onde se assavam carás e batatas roxas, que eu [Taim] comia com delicioso prazer, eu ouvia também as histórias que me contavam duas Índias velhas, com seu falar pausado e cadencioso, com essa algaravia única, em que se misturam as línguas primitiva e a portuguesa adotada, que tanto me agradava (CASTRO, 1990, p. 20).

Há uma cumplicidade da narradora branca (Taim) com Mãe Micaela. Micaela é a narradora original da narrativa, é a voz subjacente ao discurso de Taim, a narradora branca que, através da escrita, legitimará a perspectiva indígena sobre o advento da colonização. Mesmo sendo branca, Taim incorpora o discurso do índio ao seu próprio discurso, dando visibilidade ao mesmo. É o que se passa

3 A autora, em nota de rodapé à última página do prólogo, explica que *Taim* é um pronome de tratamento indígena e que significa “menina, senhora solteira. É como o *Mademoiselle* dos Franceses, ou o *Miss* dos Ingleses” (CASTRO, 1990, p. 21).

neste outro trecho: “[Mãe Micaela] começou a contar sua história do modo por que a vamos expor [...] perdoe-nos o leitor que a substituamos pela nossa linguagem, guardando todavia certas expressões que pertencem inteiramente à narradora” (CASTRO, 1990, p. 20). Destarte, a construção do nível da enunciação, caracterizada pela instauração de uma voz narrativa, responsável por *contar* uma história, mostra-se caracterizado pelo lugar de origem dessa voz, que é o de um narrador declinado no feminino, participante de uma cultura letrada e pertencente à raça branca. Essa presença feminina, letrada e branca legitima a voz do índio através de uma afiliação empática que, em nenhum momento, reduz as narradoras orais (Mãe Micaela e Simoa, índias que não dominam a cultura letrada) à condição de objeto representado em seu discurso. Assim, ao contrário do narrador alencariano, que explicita as suas filiações de raça (branca) e gênero (masculino) e põe-se em um lugar hierarquicamente superior à etnia indígena presente em *O guarani* e em *Iracema*, Taim coloca-se em uma relação horizontal, na qual a diferença não é tida como um dado valorativo. O olhar de Taim não está *sobre* o objeto, mas *ao lado* dele, o que redimensiona a perspectiva do idílio romântico como metáfora da identidade erguida pelo projeto indianista.

A representação da natureza no romance de Castro é outro dado importante, que diz muito sobre a perspectiva adotada para narrar o processo romântico de construção da brasilidade. Para fazer o contraponto com *D. Narcisa de Villar*, tome-se novamente o romance *Iracema*:

a tempestade cada vez ia mais se avizinhando com terríveis ameaças; agudos sons do trovão se ouviram como um gemido medonho no infinito, como um pavoroso aceno do furacão prestes a desabar.

A donzela estremeceu e chegou-se mais perto do seu amigo, o qual ainda com mais força remou. De repente um relâmpago abriu as nuvens mesmo sobre suas cabeças, e um raio veio cair não longe da canoa; foi o sinal para a tempestade cair com furor (CASTRO, 1990, p. 65).

O galo da campina ergue a poupa escarlate fora do ninho. Seu límpido trinado anuncia a aproximação do dia.

Ainda a sombra cobre a terra. Já o povo selvagem colhe as redes na grande taba e caminha para o banho. O velho pajé que velou toda a noite, falando às estrelas, conjurando os maus espíritos das trevas, entra furtivamente na cabana (ALENCAR, s.d., p. 22).

Alencar usa os trechos descritivos, nos quais retrata as paisagens selvagens, para exaltar a nação através de sua exuberante natureza. A mestiçagem, ou melhor, o branqueamento do índio, é uma necessidade para que se possa asseverar uma origem para o povo brasileiro. A marcação de uma matriz autóctone e selvagem não legitima apenas a raça brasileira, mas também a função do colonizador português, que é a de “civilizar” o índio. A descrição da natureza em Alencar não apenas marca a barbárie na qual estão imersos os índios, mas também enobrece o caráter soberano da nação brasileira através da vitória do homem branco sobre o espaço selvagem, em um momento essencial para a construção da identidade da nação brasileira.

D. *Narcisa de Villar*, diferentemente de *Iracema*, traz uma representação da natureza que não tem nada do ideal edênico do qual fala Sérgio Buarque de Holanda em *Visão do paraíso*. Ela não está lá simplesmente para legitimar um projeto nacional identitário através do espaço narrativo nem para legitimar o processo civilizatório branco. A natureza descrita por Castro é a natureza dionisíaca, noturna, uma instância que se opõe aos protagonistas do idílio, mostrando-se não como provedora amistosa, mas como espaço trágico, marcado pela crueza das descrições, como pode ser visto no momento em que a narradora descreve a gruta onde Leonardo e D. Narcisa se escondem dos perseguidores:

o teto era um grosso rochedo que parecia tão estável e seguro, que não se abalaria mesmo com as águas do dilúvio. Quando o mar enchia demasiado, lavava todo o interior, e o limo que ali deixava alimentava esse musgo sempre verde, que tapizando esse belo pavimento, encantava como um felpudo tapete à vista do observador. Os pássaros aquáticos escolhiam essa caverna para abrigar sua tenra prole (CASTRO, 1990, p. 69, grifo nosso).

Mesmo no momento em que a narradora descreve o refúgio dos enamorados, faz questão de marcar o caráter violento e ctônico da natureza. A gruta, espaço de refúgio utilizado tanto pelos amantes em fuga quanto pelas aves aquáticas, é periodicamente invadida pelas violentas ondas do mar. Porém, ao contrário dos pássaros, que sofrem apenas com a ameaça marinha, Leonardo e D. Narcisa sofrem com a opressão humana: aquilo que aparentemente é um refúgio seguro torna-se, na cena final do romance, o altar sacrificial dos enamorados

pelos irmãos de Narcisa. Os pássaros são utilizados por Castro para marcar não a beleza oculta da selva, mas sim os prenúncios de mau agouro. Alencar, pelo contrário, utiliza a figura dos pássaros para colocar um colorido no quadro selvagem: “o galo da campina ergue a pompa escarlate fora do ninho. Seu límpido trinado anuncia a aproximação do dia” (ALENCAR, s.d., p. 22).

A representação da natureza com tons violentos, tal como é feita por Ana Luísa de Azevedo Castro, repete-se em *Gupeva*, de Maria Firmina dos Reis. Tal estratégia está intimamente relacionada com o desfecho trágico dessas duas narrativas, que, ao contrário dos romances alencarianos, mostram o contato entre a cultura autóctone e a cultura europeia não como um encontro amistoso e pacífico, mas como um embate marcado pela violência colonial. As duas romancistas mostram, através das representações do índio e da mulher que articulam em seus romances, que ambos foram vitimados pelos interesses coloniais: mesmo a mulher branca (em *D. Narcisa de Villar*) está submetida ao despotismo dos portugueses. O embate entre a hegemonia do colonizador e a subalternidade dos corpos colonizados é representado de maneira trágica e catastrófica em um cenário inóspito e pouco amistoso. Em *Iracema*, ao contrário, há o espetáculo romântico fundacional sobre um cenário que tem a função de legitimar o processo da própria fundação de uma identidade nacional. Faz-se, necessário, antes de aprofundar a investigação sobre o funcionamento do discurso e da ideologia colonial dentro desses romances, uma aproximação mais detalhada à obra de Maria Firmina dos Reis.

Gupeva: violência e intertexto

Diferentemente do que aconteceu com Ana Luísa de Azevedo Castro, boa parte do percurso da vida de Maria Firmina dos Reis pôde ser levantado por alguns pesquisadores que se detiveram sobre sua singular atuação nas Letras e na educação. Em 11 de outubro de 1825, nasce a escritora e professora Maria Firmina, mulata e bastarda, filha de João Pedro Esteves e Leonor Felipe dos Reis, na Ilha de São Luís, Maranhão. Em 1847, foi aprovada no concurso de Instrução Primária no município de Viamão e ali exerceu a profissão, como alfabetizadora, de 1847 a 1881. Em 1859, publicou o romance *Úrsula*, primeiro romance abolicionista da literatura brasileira, e um dos primeiros de autoria feminina a ser publicado no Brasil. Desde então, publicou, nos mais diversos gêneros, em

vários jornais literários⁴. Publicou várias poesias esparsas em jornais e, em 1871, publicou um livro de poesias intitulado *Cantos à beira-mar* (reproduzido em fac-símile por José Nascimento Moraes Filho, em 1975).

Maria Firmina dos Reis não se destacou apenas pela sua produção literária e musical (há pelo menos cinco composições suas das quais se tem registro⁵), mas também por sua atuação social como educadora. Em 1880, fundou uma escola gratuita mista, o que causou escândalo na época, obrigando-a a fechar seu estabelecimento dois anos e meio depois de sua abertura. Zahidé Muzart escreve:

o fato de ter fundado a primeira escola mista do país mostra as ideias avançadas de Maria Firmina para a época. Pense-se no tipo de educação que recebiam as meninas no século XIX: leitura, com o objetivo religioso, bordado, piano e para algumas o ensino do francês, língua da sociedade! (MUZART, 2000b, p. 265).

Boa parte das informações disponíveis sobre a vida e sobre a obra de Maria Firmina dos Reis é fruto do trabalho do pesquisador José Nascimento Moraes Filho, que, em 1975, reuniu os escritos dispersos da escritora maranhense, diversos poemas, algumas opiniões críticas e o folhetim *Gupeva: romance brasiliense*. O abolicionismo é praticamente um leitmotiv na produção de Maria Firmina dos Reis. Entretanto, *Gupeva* destaca-se muito mais pelo diálogo estabelecido com a tradição indianista brasileira do que pelo acento abolicionista. Esse romance apresenta um complexo e imbricado enredo, com várias referências a representações de indígenas na tradição literária brasileira: o próprio nome *Gupeva* tem como origem o poema *Caramuru*, de Santa Rita Durão.

Gupeva: romance brasiliense foi publicado pela primeira vez no jornal *O jardim dos maranhenses*, entre 1961 e 1962. Em 1963, o folhetim de Maria Firmina dos Reis é republicado duas vezes: uma no jornal *Porto Livre*, outra no jornal *Ecos da Juventude*. Depois disso, somente veio a ser reeditado a partir da transcrição integral que José Nascimento Moraes Filho fez dele em seu *Maria*

4 Muzart (2000b) cita, entre tais jornais, os seguintes: *A Verdadeira Marmota*, *Semanário Maranhense*, *O Domingo*, *O País*, *Pacotilha*, *Federalista*, *Eco da Juventude* e *Porto Livre*.

5 Muzart (2000b) menciona as seguintes composições: *Auto de bumba-meu-boi* (letra e música); *Valsa* (letra de Gonçalves Dias e música de Maria Firmina dos Reis); *Hino à mocidade* (letra e música); *Rosinha* (letra e música); *Pastor estrela do Oriente* (letra e música); e *Canto de recordação* (letra e música).

Firmina: fragmentos de uma vida (1975). *Gupeva* é uma narrativa dividida em cinco capítulos e, partindo da informação de que foi publicado pela primeira vez em folhetim, pode-se supor que essas cinco partes seriam relativas a cinco números distintos de *O jardim dos maranhenses*, dado que a divisão em capítulos de romances inicialmente publicados em folhetim costumava obedecer a esse critério. Se tal hipótese for verdadeira, fica uma dúvida em suspenso: por que a narrativa de Maria Firmina dos Reis estendeu-se apenas por cinco números do jornal? Pense-se, por exemplo, nos longos períodos que os folhetins de Alencar e outros escritores românticos levavam para ser concluídos. Sendo assim, torna-se possível levantar duas hipóteses: ou a obra não foi bem recebida pelo público ou a escritora foi impedida de estender sua narrativa, sendo obrigada a finalizá-la antes do momento em que havia previsto, hipótese que lançaria alguma luz sobre o fato da construção do enredo dessa novela se apresentar um tanto truncado. Dado que, no ano seguinte ao final de sua primeira publicação, dois outros jornais (*Porto Livre* e *Eco da Juventude*) republicaram a narrativa, acredita-se que a segunda hipótese seja verdadeira. Entretanto, tal questão demanda uma investigação mais aprofundada, que abarque, por exemplo, o cotejo dessas três versões nos jornais de época, o que, por razões de indisponibilidade de material, impossibilita uma especulação mais profunda no presente momento.

A narrativa inicia-se com o jovem Gastão apoiado em seu navio, portando um olhar triste que desperta o interesse de outro jovem oficial, chamado Alberto. A ênfase da narração recai sobre o semblante de Gastão, que deixa transparecer saudade e melancolia:

seus olhos ardentes pareciam querer divisar através dessas matas ainda quase virgens um objeto qualquer. Sem dúvida nesse lugar outrora solitário, hoje populoso e civilizado, havia alguma coisa que o mancebo amava mais que a vida, em que fazia consistir toda a sua felicidade, resumia todo o seu querer, todas as suas ambições, toda a sua ventura (REIS, 1975a, p. 105).

A partir do diálogo travado entre os oficiais Gastão e Alberto emerge o cerne da narrativa: o amor entre o jovem francês (Gastão) e uma brasileira (a jovem índia de nome Épica). O jovem Gastão encontra-se à beira da loucura, pois chega mesmo a pôr em risco as possibilidades de ascensão na carreira militar em prol dos sentimentos que cultivava pela jovem indígena brasileira. Ainda nesse

diálogo, os dois personagens são pintados com cores nacionais: o temperamento de Gastão, impetuoso e apaixonado, é associado à sua origem francesa, enquanto Alberto, ponderado e racional, coloca-se como um representante típico do pensamento português. O fato de Gastão ser um francês em uma embarcação portuguesa pode ser interpretado como uma saída encontrada por Maria Firmina dos Reis para desassociar o representante masculino do romance-fundador do nacionalismo que marca os portugueses como colonizadores:

– Alberto, tu não és francês, o teu clima cria almas intrépidas, corações fortes ou rudes, ardendo sempre mas em fogo belicoso: o sangue que herdaste de teus avós gira em teu peito como ambição de glória, de renome; são nobres as tuas ambições, eu as respeito; porém as minhas são destituídas de toda a vaidade [...].

– Todos nós, lhe disse Alberto, temos a nossa hora de loucura; também o português, meu caro, a experimenta às vezes, não obstante como dizes, o nosso clima gera corações mais rudes; mas, Gastão, teus pais! Queres acaso afrontar a maldição paterna? (REIS, 1975a, p. 107).

Gastão solicita então, ao final de sua conversa com Alberto, que este tome seu lugar, visto que o jovem francês deveria *entrar de quarto* (fazer a guarda da embarcação) durante a noite, pois Gastão havia marcado um encontro em terra com Épica. Alberto concorda com a substituição, tendo em vista sua grande estima por Gastão. A fala de Alberto, ao aceitar a substituição de posto, marca um momento divisor de águas na narrativa:

– Compreendo-te! Gastão, o teu delírio, meu caro, te faz ingrato. És surdo a minha voz sensível aos extremos da amizade... Vai, Gastão, vê essa mulher que te fascinou, como fascinam as cobras de seu país a míseros pássaros. Tu também és um pássaro, nascido em regiões estranhas, que levantaste o teu voo, atravessaste os mares, e posaste amoroso nas franças do pau d'arco americano; Gastão, não te deixes atrair da serpente venenosa; goza um momento disso, a que chamas a tua felicidade; mas desprende novamente o voo (REIS, 1975a, p. 108).

Em sua fala, Alberto prenuncia perigos obscuros através de metáforas, tais como a associação de Épica com as cobras que fascinam os pássaros para

depois devorá-los e de Gastão com os pássaros hipnotizados por tais cobras: “tu também és um pássaro, nascido em regiões estranhas” (REIS, 1975a, p. 108). A partir dessa fala, a voz narrativa não mais pintará o cenário com as cores alegres, salientando os aspectos paradisíacos do Brasil⁶; ao contrário, a natureza será apresentada a partir desse ponto como o cenário funesto e ameaçador, prenunciando perigos e desgraças, tal como o espaço narrativo descrito pela voz narrativa de em *D. Narcisa de Villar*.

Em terra finalmente, o jovem Gastão vai ao encontro de sua amada, Épica, em mata fechada. A noite cai e a atmosfera começa a dar mostras de que uma tempestade se aproxima: “havia um negrume espantoso, porém a natureza ainda estava calma; a tempestade que ameaçava não prometia ser breve” (REIS, 1975a, p. 110). A tempestade, que também está presente na narrativa de Castro, é como um verniz que embota a paisagem: esta deixa de ser um espaço paradisíaco para dar lugar, sob os auspícios da intempérie, ao palco trágico do desfecho idílico. Finalmente, o jovem francês chega a um bosque solitário e ermo onde aguardava sua amada. Tenso, Gastão aguarda e entrega-se à meditação. Refletindo sobre o amor e a morte, chega à conclusão de que:

[...] do mundo só almejava uma coisa, uma somente, do mundo ele só queria aquela mulher, que ele aguardava com frenesi, aquela mulher, que ela aguardava com delírio, que idolatrava loucamente. Por ela Gastão daria toda a sua vida, todo o seu sangue, sua alma, seu sossego, toda a felicidade de um futuro, que se lhe antolhava risonho (REIS, 1975a, p. 111).

Em meio aos seus pensamentos, Gastão é assaltado por um ruído da mata que faz com que desperte novamente para o mundo. Surpreso e assustado, frente a frente com um homem desconhecido, Gastão pergunta: “– [q]uem sois?”

6 Assim descreve Maria Firmina dos Reis a natureza, por ocasião dos primeiros momentos de sua narrativa: “Uma tarde de agosto nas nossas terras do norte, tem um encanto particular; quem ainda as não gozou, não conhece na vida o que há de mais belo, mais poético, não conhece a hora do dia que o Criador nos deu para esquecermos todas as ambições da vida, para folharmos o livro do nosso passado, buscarmos nele a melhor página, a única dourada que nele existe, e aí nos deleitarmos na recordação saudável da hora feliz da existência” (REIS, 1975a, p. 104, grifo nosso). Ou ainda, mais adiante: “porque nessa hora [o ocaso] como que a face do senhor se nos patenteia nos desmaiados raios do sol, no manso gemer da brisa, o saudoso murmúrio das matas, na vasta superfície das águas, na ondulação mimosa dos palmares, no perfume odorífero das flores, no canto suavíssimo das aves, na voz reconhecida da nossa alma!” (REIS, 1975a, p. 104, grifo nosso).

(REIS, 1975a, p. 111). Tentando identificar o vulto, Gastão repete a pergunta e ouve como resposta: “eu sou tupinambá [...], sou o cacique desta tribo, sou finalmente o pai de Épica. Isto espanta-vos?” (REIS, 1975a, p. 111). Desembainhando sua espada, Gastão arremessa-se contra o cacique. Ao ouvir as seguintes palavras, entretanto, o jovem francês domina seus ímpetos e ouve o cacique:

– Esperai, mancebo, esperai – lhe disse o índio – juro-vos por Tupã que hei de matar-vos ou morrer às vossas mãos, e isto antes do meio giro da lua; porque a essa hora Épica, a inocente Épica, virá louca, correndo ao vosso encontro, e só um de nós a deve receber. Se fordes vós ao menos eu não testemunharei semelhante aviltamento. (REIS, 1975a, p. 112).

O velho começa, então, sua narrativa. Há muitos anos, no mesmo bosque no qual agora se encontravam o cacique tubinambá e o jovem francês, um outro velho cacique, acompanhado de um jovem índio chamado Gupeva, despedia-se de sua filha. Esta havia sido eleita por Paraguaçu, entre outras filhas de caciques, para acompanhá-la à França, onde Paraguaçu seria batizada, tomando como madrinha ninguém menos que Catarina de Médicis. O velho cacique, assim como Gupeva (ao qual a jovem estava prometida em casamento), chorava por causa da despedida, mesmo sendo a ausência da jovem donzela, de nome Épica, relativamente curta⁷. O velho pai de Épica, cegado pelos anos, demandava-lhe insistentemente se sua filha havia retornado. Ao ouvir o não do jovem guerreiro, seguia cabisbaixo, torturado por suas saudades. O jovem guerreiro, que tinha plena certeza do retorno breve de Épica, começa também a se angustiar com a espera. Até que, finalmente, um navio chega trazendo Paraguaçu e Épica de volta para o Brasil. Ambos recebem-nas e, enquanto o velho cacique, cego, chora emocionado por ter sua filha de volta, outro sentimento toma conta do jovem guerreiro que o conduz ao encontro da filha:

épica, a jovem índia, trajava ricos vestidos à europeia. Apertava-lhe a cintura delgada e flexível, como a palmeira do deserto, um cinto negro de veludo, e as amplas dobras do seu vestido branco envolviam-lhe o corpo mimoso, delgado, como a haste da açucena à beira-rio. As tranças

⁷ Importante ressaltar que, na narrativa, há duas personagens de nome Épica. Uma é a jovem pela qual Gastão se apaixona; a outra é mãe dessa mesma jovem, a prometida de Gupeva.

negras de azeviche, que lhe molduravam as faces aveludadas, eram aqui e ali entremeadas de flores artificiais. Era todo artifício aquele trajar até então desconhecido do moço índio; ele sentiu repugnância em ver aquela que era tão simples no meio da solidão, ornar-se agora de trajes, que faziam desmerecer sua beleza e seus encantos (REIS, 1975a, p. 114).

A risonha esposa de Caramuru, a Paraguaçu, chega ao Brasil com o semblante pleno de saudades da terra natal; atrás dela vinha Épica, sem entusiasmo e calada. A jovem Épica abraça o pai, mas continua muda. Ao pedido de seu pai, ela volta o olhar ao seu prometido e no mesmo instante se desfaz a má impressão que as vestes à europeia lhe tinham causado. Chega então o dia do casamento de Épica e do jovem guerreiro. Dado que Épica, juntamente com Paraguaçu, tinha recebido o batizado e se convertido ao cristianismo, a cerimônia de casamento é celebrada por um sacerdote cristão, e o jovem guerreiro converte-se também ao cristianismo. No momento final da cerimônia, quando falta apenas o “sim” de Épica para finalizar a união, esta cai desmaiada. Finalmente, quando volta a si, confessa a Gupeva que se apaixonara por um homem na França:

– Oh! é preciso que me escutes até o fim, depois mata-me.

Esquecida, prosseguiu Épica, de que o homem de suas afeições chamava-se Conde de... – Gupeva, eu cometi uma falta, que mais tarde deveria cobrir de opróbio o homem que me recebesse por esposa. O amor não prendeu o coração do conde, ele esqueceu os extremos de meus afetos, e desposou uma donzela nobre de sua nação, sem sequer comover-se das minhas lágrimas (REIS, 1975a, p. 117).

Quando Épica descobriu o amor do conde por outra mulher, já trazia em seu ventre um filho. E, nesse ponto da narrativa, o cacique que está a narrar a história de Épica para Gastão confessa ser ele aquele jovem guerreiro. O velho cacique é Gupeva, o bravo índio que, por ocasião do primeiro dia de seu casamento, “acabara de receber a mulher impura, e maculada pelo filho da Europa” (REIS, 1975a, p. 117). Apesar de toda a dor, o velho Gupeva decide tomar conta do fruto do ventre indígena profanado pelo homem europeu. E a jovem nascida do encontro dessa índia com o Conde de... foi batizada por Gupeva com o nome Épica, tal como a mãe. A filha de Épica e do Conde de... é a jovem pela qual Gastão se apaixonou.

Nesse momento, Gastão empalidece, pois reconhece no nome do Conde de... o de seu próprio pai. Gupeva, acusando Gastão de infame ao declarar-se “o filho do sedutor de vossa esposa” (REIS, 1975a, p. 118), fere de morte o jovem francês. Dessa forma, a paixão de Gastão por Épica configura-se duplamente como destinada ao trágico: primeiramente, pela fronteira racial, o que deslegitima a união frente aos valores europeus (até mesmo Alberto, amigo de Gastão, coloca-se contra esse idílio); e, finalmente, por estar esse amor sob as marcas do incesto, visto serem Gastão e Épica meio-irmãos. Diferentemente do *Édipo rei* de Sófocles, a união incestuosa não se concretiza, sendo Gastão punido com a morte antes da união consumada com Épica.

Épica entra em cena e, ao ver seu amado estirado ao chão, pergunta a Gupeva por que assassinara seu amado. Prostrado, Gupeva nada diz. A jovem índia joga-se sobre o corpo inerte do amado, que, segundos antes da morte, ainda tem fôlego para falar: “Épica, eu sou teu irmão...” (REIS, 1975a p. 119). O dia amanhece, e Alberto, pressentindo terríveis acontecimentos, comunica ao comandante do navio sua preocupação. Um grupo sai do navio em missão de busca e, ao chegar ao bosque, depara-se com uma cena terrível:

sentado no tronco de uma árvore estava um velho tupinambá; brandia em suas mãos um tacape ensanguentado; a seus pés estavam dois cadáveres!... reclinadas ambas as faces para a terra, Alberto não pôde reconhecer seu amigo senão pelo uniforme da marinha, que o sangue tingira, e que as águas, que se desprenderam à noite, haviam ensopado e enxovalhado. O outro cadáver era o de uma mulher... Bela devia ser ela, porque seus cabelos longos, e ondedados, fáceis aos beijos da viração da tarde, esparsos assim sobre o seu corpo, davam-lhe o aspecto de uma Madalena (REIS, 1975a, p. 120).

Ao contemplarem tal quadro, Alberto e seus companheiros providenciam sepultura para os dois jovens. A semelhança entre ambos é tanta que mesmo Alberto observa que só poderiam ser irmãos, tão parecidos eram Épica e Gastão. Apenas quando finalizam o improvisado rito fúnebre é que se lembram do velho; ele está morto estirado ao chão. Enquanto o velho Gupeva brandia ensandecidamente seu tacape, comemorando enlouquecido a sua vingança contra o filho do sedutor de sua prometida, o mesmo lhe escapa das mãos, ferindo-o de morte.

Como já foi visto anteriormente, por ocasião da análise do romance *D. Narcisca de Villar*, as estratégias narrativas são cruciais para se dar voz aos personagens com filiações de raça e gênero destoantes da matriz hegemônica de identidade nacional. No romance de Ana Luísa de Azevedo Castro, a estratégia utilizada pela autora lança mão de um recurso metadiagético inusitado: remeter as narradoras originais da história (Mãe Micaela e Simoa) a um espaço *fora e além* do universo diegético, um espaço atemporal e confortável no qual Taim trava conhecimento da fábula que conta a história de amor entre D. Narcisca e Leonardo. Taim, encantada com a beleza do relato, fixa-o como *escritura*, legitimando a voz das duas índias ao transcrever a visão delas para a cultura letrada. Formalmente, Castro lança mão de elementos que extrapolam o universo diegético no qual a narrativa se desenvolve, pois cria uma ruptura metaléptica entre um primeiro nível diegético (a história que deu origem à lenda da Ilha do Mel) e outro nível, extradiegético, que dá conta de explicitar ao leitor o porquê de se estar contando essa história. De acordo com Gérard Genette,

[...] todos esses jogos metalépticos manifestam, pela intensidade dos seus efeitos, a importância do limite que se esforçam por transpor [...] uma fronteira oscilante e sagrada entre dois mundos. [...] Aquilo que na metalepse é mais perturbador está de fato nessa hipótese inaceitável e insistente de que o extradiegético é talvez sempre já diegético, e que o narrador e seus narratários, quer dizer, eu, vós, pertencemos ainda a alguma narrativa (GENETTE, 1995, p. 235).

Maria Firmina dos Reis, diferentemente de Castro, não chega a criar uma ruptura tão radical, ainda que se utilize também de estratégias narrativas bastante interessantes. Em vez de operacionalizar uma voz narrativa branca que se dispõe a registrar um relato oral, Maria Firmina dos Reis utiliza estratégias de encaixe narrativo sem, no entanto, extrapolar o espaço no qual as ações acontecem. Através da voz de Gupeva, Maria Firmina realiza um movimento descrito por Gérard Genette como *analepse*: a volta a um tempo passado, anterior ao presente narrativo, possibilitando o acesso a eventos anteriores e a compreensão de eventos aparentemente sem sentido através de uma relação causal estabelecida entre o passado (acessível via *analepse*) e o presente enunciativo da narrativa⁸.

8 Os limites entre as noções *metadiege* e *metalepse*, se vistas descontextualizadas do restante do

O velho índio Gupeva, pai de Épica, ao inserir na diegese acontecimentos ocorridos em outro tempo, distante do personagem Gastão, insere uma nova série de eventos que se configuram como *causa* dos eventos acontecidos na primeira instância narrativa (o presente enunciativo no qual atua o personagem Gastão). Serão esses eventos visibilizados pela analepse que permitirão a Gastão descobrir que é meio-irmão de Épica. Assim, mais do que permitir que o índio assumo o *locus* de enunciação durante a narrativa, a narração analéptica, ao desvelar mazelas pertencentes ao passado, encaminha a narrativa para o seu desfecho, culminando com a morte de Épica, de Gastão e do próprio Gupeva. É a partir daqui que se torna possível a observação dos elementos trágicos subliminares em *D. Narcisa de Villar* e em *Gupeva*, elementos que não são apenas temáticos (a violência, o assassinato e o incesto), mas também de cunho formal, como, por exemplo, os elementos formais do trágico grego tal como foram pensados por Aristóteles, o primeiro filósofo a esboçar uma teoria do trágico.

No capítulo XI de sua *Arte poética*, Aristóteles detém-se sobre os elementos da ação trágica complexa: a *peripécia*, o *reconhecimento* e a *catástrofe* (esta última também conhecida como *acontecimento patético*). A *peripécia* é definida como “a mudança da ação no sentido contrário ao que foi indicado” (ARISTÓTELES, s.d., p. 255), ou seja, o momento no qual há uma inversão no encaminhamento dos acontecimentos, de forma a conduzir o desenvolvimento da ação para o final trágico (normalmente, a chave que desencadeia a *peripécia* é a *hybris*, a desmedida, o momento no qual o herói trágico ultrapassa o *métron*, a medida de sua própria humanidade). O reconhecimento, “como o nome indica, faz passar da ignorância ao conhecimento, mudando a amizade em ódio ou inversamente nas pessoas votadas à felicidade ou ao infortúnio” (ARISTÓTELES, s.d., p. 255); é o momento no qual o enredo trágico é evidenciado e, muitas

pensamento de Gérard Genette, podem parecer um pouco difusos. Por *diegese* Genette entende o universo ficcional de uma narrativa (o tempo, o espaço, as leis que o regem etc.) em sua totalidade. Entretanto, essa totalidade pode ser rompida através de uma instância metadieética que, *grosso modo*, pode ser entendida como “a narração dentro da narração”, ou ainda como “a história dentro da história”. Já a *metalepse* é descrita como a passagem de um nível narrativo para outro. O termo fica mais compreensível se comparado com outros análogos, também formulados por Genette, como *prolepse* (antecipação de um acontecimento da narrativa, por exemplo, por meio de um sonho divinatório) ou *analepse*. Conhecida em linguagem fílmica como *flash-back*, a *analepse* trata de um retorno a acontecimentos passados em relação ao presente da narrativa, ainda que tais acontecimentos não tenham sido, em nenhum momento, desvelados pelo narrador ou por algum personagem.

vezes, o espaço da enunciação narrativa onde o herói toma conhecimento de sua própria desmedida: “o mais belo dos reconhecimentos é o que sobrevém no decurso de uma peripécia” (ARISTÓTELES, s.d., p. 255). Finalmente, o acontecimento patético é o resultado de “uma ação que provoca a dor ou o sofrimento, como as das mortes em cena, das dores agudas, dos ferimentos e outros casos análogos” (ARISTÓTELES, s.d., p. 255). É em função da *nêmesis*, a vingança dos deuses que se segue à *hybris* como punição, que o acontecimento patético surge e explicita sua função dentro da tragédia: reestabelecer uma ordem transcendental e superior, que foge ao conhecimento dos personagens trágicos.

Pode-se identificar, dentro das narrativas indianistas aqui analisadas, a presença dos elementos da ação complexa sistematizados por Aristóteles. Tanto *D. Narcisa de Villar* quanto *Gupeva* apresentam um *script* narrativo que salienta o caráter trágico do encontro entre duas civilizações distintas. Como afirma Albin Lesky, “com o adjetivo ‘trágico’ designamos uma maneira muito definida de ver o mundo” (LESKY, 1976, p. 21). A peripécia em *D. Narcisa de Villar* é o momento no qual seus irmãos decidem entregá-la aos cuidados de um coronel português, com vistas a, ao mesmo tempo, manter a herança exclusivamente em suas mãos e ainda acrescentar algum capital a título de dote. Tal peripécia inverte o rumo dos acontecimentos, levando à fuga dos enamorados, à perseguição e, finalmente, ao assassinio dos amantes pelos irmãos de Narcisa, um acontecimento nitidamente patético, nos termos estritos descritos por Aristóteles:

– Ah! exclamou a moça exaltando-se: não me consultaram; sou eu a única que tudo ignoro de um fato que saberá talvez até o mais obscuro dos criados que me servem, porque dispuseram de mim um fardo que se mercadeja!... Se querem agora a minha presença, é para que o comprador veja melhor a qualidade do estofa que ajustou pelo preço que se chama dote! Ah! e querem, depois de toda esta profanação do mais sagrado de todos os atos da vida da mulher, que haja casamentos felizes?... Irrisão!... (CASTRO, 1990, p. 49).

Finalmente, há o reconhecimento: Efigênia revela que Leonardo é primo-irmão de Narcisa:

Viu-se então entrar pela gruta uma mulher alta [Efigênia], de braços nus, toda desgrenhada, e cujos vestidos molhados estavam na maior desordem.

- Suspende, monstro! disse ela encarando o assassino com majestade; não cometas um novo crime, não mates teu filho!...
- Meu filho?!... respondeu, levantando-se, D. Luís (CASTRO, 1990, p. 77).

Em *Gupeva*, a presença dos traços trágicos também ocorre: no momento em que Gastão vai ao encontro de Épica, depara-se com Gupeva. Após o conflituoso encontro, Gupeva começa a relatar sua história (Capítulo III). Ao terminá-la, a possibilidade do incesto desvela-se (reconhecimento), como se pode observar neste trecho:

- Da minha vingança serás tu a primeira vítima – continuou o cacique; mais tarde o Conde de...
- Eis-me aqui, disse Gastão, interrompendo. Gupeva, eu sou filho do Conde de..., não me reconheceste então? Oh! eu sou francês, sou o filho do sedutor de vossa esposa, sou irmão de Épica...
- Infame! rugiu o velho tupinambá. Infame filho do Conde de..., não terei compaixão de ti. E brandindo seu tacape, o cravou com fúria no peito do jovem oficial. E batia com os pés na terra, e fazia com gritos um alarido infernal (REIS, 1975a, p. 118).

A peripécia está atrelada ao surgimento inesperado de um personagem que colocará em cena uma ruptura de cunho analéptico na narrativa, a partir da qual o reconhecimento também se dá: ao ouvir a história de Gupeva, Gastão se reconhece como o filho do Conde de..., que violou a mãe de Épica, a prometida de Gupeva. Sendo meio-irmãos, a união é mais uma vez impossibilitada, e Gupeva termina por assassinar Gastão e a própria Épica, filha de sua prometida, e a quem se comprometeu a aceitar como sua própria filha. Por fim, o próprio Gupeva, enlouquecido, acidentalmente fere a si mesmo de morte com o tacape utilizado para assassinar os enamorados.

É extremamente pertinente perguntar qual a motivação encontrada por essas escritoras para lançarem mão de tantos recursos típicos da tragédia ática. Partindo da afirmação já mencionada de Lesky (a de que o adjetivo *trágico*, muito mais do que um gênero literário, define um modo muito particular de ver o mundo), é possível levantar algumas possíveis respostas para a indagação em torno da utilização de elementos trágicos por essas escritoras brasileiras do século XIX.

Reconsiderando a identidade nacional através de elementos trágicos

Aristóteles, em suas reflexões sobre a tragédia clássica, define duas tríades de elementos constitutivos da mesma. A primeira dessas tríades diz respeito às unidades de tempo, de espaço e de ação. A segunda delas é definida no momento em que ele se detém sobre os elementos da ação complexa: *peripécia*, *reconhecimento* e *catástrofe* (ou acontecimento patético). Em *Gupeva*, toda a ação ocorre no período que vai do deitar do sol ao amanhecer. *D. Narcisa de Villar*, por sua vez, ainda que apresente algumas digressões, como, por exemplo, algumas informações sobre a infância de Narcisa, traz o cerne de sua fabulação também em um período que vai do anoitecer aos primeiros raios de sol. Basta lembrar que a ação propriamente dita de *D. Narcisa de Villar* vai do momento do casamento de Narcisa com o coronel português, terminando com o assassinato de Narcisa e Leonardo na Ilha do Mel.

Da mesma forma, as unidades de tempo e espaço também são mantidas: basta que se relativize um pouco a definição dessas categorias. Mesmo nas tragédias clássicas, há a presença de elementos narrativos que fogem a uma ideia estrita dessas unidades, e mesmo quando estes estão extremamente atrelados a essas unidades, é importante lembrar que a fábula das tragédias estava baseada nos mitos gregos. Dessa forma, a representação do espaço e do tempo na tragédia não necessitava de uma contextualização, que traria os antecedentes do momento específico que estava sendo representado, visto que tais informações eram de domínio do público da época, não precisando ser incluídas na diegese:

o homem, em seu trágico destino, não pode fazer outra coisa senão gritar, não se lamentar nem se queixar, mas gritar a plenos pulmões aquilo que nunca foi dito, aquilo que antes talvez nem se soubesse, e para nada: somente para dizê-lo a si mesmo, para ensinar a si mesmo (LESKY, 1976, p. 27).

Os elementos da segunda tríade aristotélica, entretanto, são os de maior importância para a politização do trágico. Se não resta ao homem, frente ao seu trágico destino, gritar coisas que nunca foram ditas, as escritoras do século XIX o fazem sistematicamente. Frente a um processo de escritura da nação que

silenciou mulheres e índios, tais escritoras gritaram a plenos pulmões que a identidade nacional não era uma, que o projeto de construção de um imaginário nacional a partir do idílio inter-racial era uma farsa e que todos os que não se submetessem aos desígnios dos senhores portugueses eram exterminados. Através do redimensionamento da peripécia e da catástrofe, mais do que encenar o drama do colonialismo, Maria Firmina dos Reis e Ana Luísa de Azevedo Castro politizam o patético, mostrando uma função não apenas catártica para o mesmo, mas também uma função de denúncia. Se o patético vai, na tragédia clássica, punir a *hybris* do herói trágico, colaborando para a manutenção do *status quo* da pólis grega, nos textos indianistas de autoria feminina esse mesmo elemento figura como estratégia de enunciação, permitindo a articulação da diferença rasurada e mostrando a violência decorrente das tentativas de apagamento das especificidades de raça e de gênero no romance indianista oitocentista.

O reconhecimento – que em ambas as narrativas analisadas dá conta da descoberta de uma relação incestuosa⁹ – pode parecer apenas uma estratégia moralista que justifica a morte do par romântico. Entretanto, ele ultrapassa essa função para denunciar a violência simbólica e sexual que os europeus exerceram sobre as indígenas brasileiras. Ora, D. Luís tem um filho com Efigênia e, pelo caráter despótico que a narradora atribui aos três irmãos portugueses em *D. Narcisa de Villar*, pode-se imaginar de que natureza foi o contato sexual entre ambos. O fato de Efigênia manter em segredo a paternidade do filho também é uma estratégia de resistência, pois ela perderia todos os direitos sobre o filho para D. Luís, da mesma forma que Iracema é privada de contato com seu filho Moacir.

Nas narrativas dessas escritoras, há uma característica marcante, que é a utilização de elementos dramáticos – típicos da tragédia clássica – no desenvolvimento de suas tramas romanescas. Particularmente na obra de Maria Firmina dos Reis, a tônica sobre os elementos trágicos é bastante acentuada. Tendo em vista que o deslocamento e a utilização dessas estratégias normalmente associadas ao trágico por Maria Firmina dos Reis e Ana Luísa de Azevedo Castro salientam a violência do embate colonial, ao inserir elementos trágicos no idílio indianista, essas escritoras não apenas os politizam, mas também redimensionam todo o significado da narrativa fundadora da identidade nacional brasileira, na medida em que tais elementos não estão aqui articulados com

9 Na verdade, o reconhecimento não dá conta da relação incestuosa propriamente dita, mas da possibilidade do incesto, visto que os amantes – em ambas as narrativas – são assassinados antes de poderem concretizar o idílio.

vistas a suscitar sentimentos catárticos, mas para denunciar a violência física e simbólica sofrida pelos povos indígenas no momento do encontro colonial.

É graças à inserção de elementos trágicos que se tornam visíveis os processos de opressão sofridos por mulheres e índios. Mais do que um genocídio, um *ginocídio* e um etnocídio, um silenciamento que torna a identidade nacional monolítica, ou, ainda, um *signal de menos-na-origem* que, quando recuperado, não apenas soma, mas também desestabiliza completamente a lógica do próprio cálculo. Lesky, ao refletir sobre o conflito trágico cerrado, responsável por levar a tragédia ao desfecho patético, catastrófico, levanta as seguintes questões:

mas agora em primeiro plano coloca-se a seguinte questão: quando, no conflito trágico cerrado, somos testemunhas da destruição do protagonista sofredor, será só isto que o autor é capaz de nos mostrar? *Será que nenhuma de suas palavras nos levará além da ação terrível, para um mundo em que há ordem e sentido?* Ele nos deixa sair com a sensação de aniquilamento, ou espera que, com fria concordância passiva, nos conformemos com um mundo que se dirige para a destruição, e nada além da destruição? Ou será que, pelo exemplo trágico, ele nos eleva até a consciência de que tudo isso acontece sob o signo de um mundo de normas e valores absolutos, um mundo que permite ao homem conservar o que não pode ser perdido, nem mesmo em meio às trágicas tempestades? (LESKY, 1976, p. 45, grifo nosso).

“Será que nenhuma de suas palavras nos levará além da ação terrível, para um mundo em que há ordem e sentido?” Ao analisar a dramatização do idílio nos escritos indianistas de autoria feminina, fica clara a filiação ideológica¹⁰ dessas autoras. Mais do que levar à ação terrível, as obras de Maria Firmina dos Reis e Ana Luísa de Azevedo Castro redimensionam o significado da catástrofe trágica. Ela não vai purgar o público leitor de folhetins do século XIX através de assassinatos e incestos, mas denunciar as operações discursivas que invisibilizam a experiência histórica de sujeitos marginalizados, tais como as mulheres e os povos autóctones da América.

¹⁰ Quando aqui se fala em filiação ideológica, não se pretende em nenhum momento taxar de panfletárias essas escritoras, por comparação a outros escritores. Acredita-se ter evidenciado, ao longo da argumentação, que José de Alencar é também ideológico em seu projeto de construir a nação brasileira através de seus romances.

A partir da leitura de dois romances indianistas escritos por mulheres, torna-se clara não apenas a divisão entre as “duas historiografias” às quais Edward Said se refere em *Cultura e imperialismo*, mas também suas consequências refratadas no trabalho de crítica literária: uma perspectiva “linear e dominadora”, que vê ainda a produção cultural da nação com anacronismo beletrista, e outra, “contrapontual e muitas vezes nômade”,¹¹ que realiza suas reflexões a partir das fissuras nos alicerces monolíticos das concepções de cultura nacional. Cabe perguntar, com relação aos romances dessas duas escritoras: *por que tais obras foram ignoradas pela crítica?* Ora, porque tocam em questões que desestabilizam o imaginário em torno da nação e da brasilidade, imaginário esse que estava em pleno processo de elaboração na metade do século XIX, período no qual tais obras foram publicadas. *D. Narcisa de Villar* e *Gupeva* deslocam a maneira de pensar a identidade nacional.

Tanto em *O guarani* quanto em *Iracema*, é possível averiguar que, por trás do projeto estético alencariano, há um comprometimento com outros interesses: entre eles, talvez o mais visível seja o de, através da literatura, “escrever a nação”, partindo de elementos americanos, com vistas a incorporar ao imaginário nacional a ideia de uma nação democrática e com filiações étnicas autóctones e europeias. Mas, se, por um lado, Peri se mostra um cavalheiro cortês a auxiliar Dom Antônio de Mariz e a amar platonicamente Cecília, e Iracema uma leal serva e um fértil ventre a ser semeado por Martim, por outro, esquece-se justamente daquilo que esses dois personagens não fazem: por mais que tenham sido violentamente dizimados por ocasião da ideologia colonial, jamais se poderia afirmar que não ofereceram resistência. Tal como afirma Edward Said: “o contato imperial nunca consistiu na relação entre um ativo intruso ocidental contra um nativo não ocidental inerte ou passivo; *sempre* houve algum tipo de resistência ativa e, na maioria esmagadora dos casos, essa resistência acabou preponderando” (SAID, 1995, p. 12).

¹¹ “Antes que possamos concordar quanto aos elementos que compõem a identidade americana, temos de admitir que, enquanto sociedade de colonos imigrantes que se impôs sobre as ruínas de uma considerável presença autóctone, a identidade americana é variada demais para chegar a constituir algo unitário e homogêneo; na verdade, a luta que se trava em seu interior envolve defensores de uma identidade unitária e os que veem o conjunto como uma totalidade complexa, mas não redutoramente unificada. Essa oposição supõe duas perspectivas diferentes, duas historiografias diversas, uma linear e dominadora, a outra contrapontual e muitas vezes nômade” (SAID, 1995, p. 27-28).

Ora, obviamente não se pode ser inocente a ponto de imaginar que os índios brasileiros não foram massacrados pela violência colonialista portuguesa. Entretanto, também não se pode negar que houve resistência em várias frentes, ainda que em tempos nos quais a violência física já havia deixado cicatrizes irreversíveis. As mulheres que escreveram durante o século XIX, diferentemente dos homens, possuíam uma experiência de marginalização e exclusão social que as deixava mais aguçadas para observarem o processo colonial a partir de outro lugar, um lugar não hegemônico: foi esse lugar que lhes permitiu se solidarizarem com os índios e escreverem outra versão para o idílico encontro inter-racial que fundou a raça brasileira.

E, desse outro lugar, puderam elas averiguar e registrar outra perspectiva sobre a fundação mítica da nação brasileira, fundação esta calcada não em um lépido e equilibrado intercuro entre Peris e Cecílias, entre Iracemas e Martins, com personagens como o jovem Leonardo, fruto ele próprio do intercuro sexual entre um nobre português e uma índia, ou a jovem Narcisa, que, mesmo sendo branca, portuguesa e abastada, estava tão ou mais colonizada do que as terras administradas por seus irmãos, tão ou mais oprimida do que o mestiço Leonardo. Aliás, torna-se muito pertinente perguntar por que o mestiço Moacir é legitimado como representante da nação, como *cidadão nacional*, enquanto Leonardo é não apenas taxado de bastardo, mas também assassinado pelo próprio pai e pelos tios.

Ora, pense-se nas filiações identitárias desses dois sujeitos coloniais híbridos, e a questão começa a se tornar compreensível. Moacir, antes de tudo, é desligado de Iracema. Isso não significa apenas uma separação entre mãe e filho, mas uma separação do filho de todos aqueles valores aos quais a identidade de sua mãe estava atrelada. Ainda que Iracema participe do processo, ela não passa de um ventre fértil cuja função não é mais do que nutrir o filho do colonizador; ao pequeno Moacir não é dado o direito de herdar os valores de sua mãe nem do povo que ela metonimicamente representa. Seus antepassados são esquecidos em nome da filiação a um heroico e bravo português; a religião de sua mãe e de seus antepassados é silenciada: mesmo o guerreiro Poti, ao final da narrativa alencariana, abandona sua religião, seus costumes e mesmo seu nome, adotando a cultura e os valores brancos, tornando-se um subserviente companheiro de Martim. O preço da existência indígena no mundo colonial é a aculturação.

Leonardo, ao contrário de Moacir, não está ligado à herança branca dos valores paternos. Criado por sua mãe Efigênia, ele recebeu os valores autóctones

americanos em sua formação, ao contrário de Moacir, a quem não foi dada nem mesmo a oportunidade de conhecer sua mãe. A filiação de Leonardo aos valores maternos não o legitima como um representante nacional, visto que Dom Luís não reconhece sua paternidade. Finalmente, é possível denunciar a falácia do idílio inter-racial: as índias não colaboram no processo de fundação mítica da nação a não ser como corpos colonizados. Seus valores, os valores dos povos verdadeiramente americanos, não são em nenhum momento assimilados pelos seus filhos, representantes da nova raça brasileira. E, nos raros casos em que tal transmissão da herança cultural indígena ocorre, há o despótico assassinato do sujeito híbrido que carrega, ao mesmo tempo, a legitimidade da raça branca e os valores indígenas.

Avançar no conhecimento que se tem sobre o passado significa redimensionar, no presente, os conceitos de literatura e cultura, para projetar uma visão de cultura *dialógica* e *plural* que, efetivamente, expresse o choque dos valores e encene a *diferença* como marca de mobilidade permanente do coletivo e das identidades sociais, culturais, nacionais e literárias. Importante salientar que este trabalho não se pretende conclusivo; ao contrário, é o início de uma série de reflexões a serem feitas, pois se torna clara e evidente a impossibilidade de continuar a pensar a “nação literária” como uma totalidade pré-definida pela tradição canônica.

Referências

- ALENCAR, José Martiniano de. **Iracema**: lenda do Ceará. São Paulo: Ática, s.d.
- _____. **O guarani**. 19. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- BELLEI, Sérgio Prado. **Nacionalidade e literatura**: os caminhos da alteridade. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1992.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.
- CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. **D. Narcisca de Villar**: legenda do tempo colonial pela Indígena do Ipiranga. 2. ed. Florianópolis: Semprelo, 1990.
- EAGLETON, Terry. **Marxism and literary criticism**. Berkeley: University of California Press, 1976.

- _____. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 217-250.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.
- GOMES, Heloísa Toller. A questão da nacionalidade, relações sociais e código erótico na literatura brasileira oitocentista. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 4., 1995, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Abralic, 1995. p. 387-392.
- GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Seleção e tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso**. São Paulo: Brasiliense: PubliFolha, 2000.
- LESKI, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LYRA, Pedro. Ideologia. In: JOBIM, José Luís. **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 151-184.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. Ana Luísa de Azevedo Castro. In: _____. (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**. 2. ed. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2000a. p. 250-263.
- _____. Maria Firmina dos Reis. In: _____. (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**. 2. ed. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2000b. p. 264-284.
- _____. (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**. 2. ed. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2000c.
- _____. Uma catarinense na literatura do século XIX. In: CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. **D. Narcisa de Villar**: legenda do tempo colonial pela Indígena do Ipiranga. Florianópolis: Sempelo, 1990. p. IX-XVI.
- QUEIROZ, Vera. **Crítica literária e estratégias de gênero**. Niterói: EDUFF, 1997.
- REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. 3. ed. Rio de Janeiro: Presença, 1988.
- _____. Gupeva: romance brasiliense. In: MORAIS FILHO, José Nascimento. **Maria Firmina**: fragmentos de uma vida. São Luís: Imprensa do Governo do Maranhão, 1975a. p. 103-134.
- _____. A escrava. In: MORAIS FILHO, José Nascimento. **Maria Firmina**: fragmentos de uma vida. São Luís: Imprensa do Governo do Maranhão, 1975b. p. 123-34.
- SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). Em busca da história não contada ou: o que acontece quando o objeto começa a falar? **Letras**, Santa Maria, n. 16, p. 183-96, 1998a.

_____. Os estudos literários como campo de investigação: paradigmas e desafios. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n. 20, p. 85-92, dez. 1998b.

SOUSA, J. Galante de. Duas escritoras e um problema de autoria. In: _____. **Machado de Assis e outros escritos**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1979. p. 217-220.

DO ROMANCE GÓTICO NA AMÉRICA TROPICAL: LENDO A RAINHA DO IGNOTO, DE EMÍLIA FREITAS



*Quem seria aquela mulher? – pensava ele. Donde vinha? Para onde ia?
Seria o anjo da saudade, perdido nas solidões da noite?*
(FREITAS, 1980, p. 23).

Patriarcado, cânone e resistência

Em um primeiro momento, pode causar estranhamento conjugar os estudos sobre a literatura fantástica com uma política identitária estratégica como o feminismo. A motivação para se pensar o fantástico e o gótico a partir de uma visada feminista é, antes de tudo, a circulação de um conhecimento informal no âmbito acadêmico em relação à autoria feminina no século XIX, permeado por clichês que desenham os romances de autoria feminina – a partir de um julgamento de valor precipitado, sem critérios formais efetivos de avaliação – como obras de pouca relevância estética. Faz-se assim necessário um conjunto de reflexões críticas a partir da perspectiva da alteridade, dos silenciados e excluídos por ocasião da organização e estabilização de um cânone, sobre a construção de uma identidade literária brasileira. Esse processo de constituição de uma identidade literária associa a representação de uma identidade nacional a uma homogeneidade excludente, garantida a partir da diferenciação das esferas cultural e política. Na verdade, tais esferas são indissociáveis, como já demonstrou Edward Said em seu livro *Cultura e imperialismo* (SAID, 1990, p. 33-98). Propõe-se, assim, o deslizamento do *locus* interpretativo do centro para as margens, criando-se um espaço de reflexão e análise que permita um novo olhar sobre obras lançadas ao esquecimento por parte da crítica literária. Para tanto, efetiva-se uma leitura desse romance partindo-se do pressuposto de que as margens propiciam uma releitura e uma desestabilização do centro

hegemônico, centro este responsável pelo estabelecimento dos valores literários normalmente considerados como modelares.

Uma reflexão sobre a produção das escritoras brasileiras do século XIX é tanto pertinente quanto necessária, na medida em que a exclusão da autoria feminina da historiografia literária superpõe-se ao momento no qual o desenvolvimento de uma literatura *brasileira* está atrelado a um projeto de construção política de uma identidade nacional. A negação da legitimidade autoral aos textos escritos por mulheres evidencia a exclusão da participação feminina na produção dessa identidade cultural brasileira. Em seu livro *Teoria da literatura*, Terry Eagleton afirma:

[...] não existe uma obra ou uma tradição literária que seja valiosa em si, a despeito do que se tenha dito ou se venha a dizer sobre isso. *Valor* é um termo transitivo; significa tudo aquilo que é considerado valioso para certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos (EAGLETON, 1983, p. 12).

Frente a esse argumento, afirmações como a de que as obras escritas por mulheres ao longo do século XIX não possuem valor literário se comparadas às dos autores canônicos perdem completamente sua validade. Ora, se o *valor* é algo transitivo, definido a partir de momentos históricos específicos e com objetivos também específicos, cabe questionar quais foram os critérios mobilizados para a exclusão das escritoras do século XIX do conjunto mais amplo da produção simbólica da noção de *brasilidade*. A principal dessas questões, como se verá adiante, diz respeito ao olhar que tais escritoras lançam sobre o projeto de construção de uma nacionalidade brasileira, uma vez que sua condição de subordinação ao *status quo* patriarcal permitiu-lhes a articulação de uma visada crítica sobre a representação não só das mulheres, mas também de outros grupos minoritários no referido processo. Patriarcado e etnocentrismo estão conjugados sob a égide da dominação hegemônica, uma herança colonial que se faz presente até hoje na definição de quais obras são ou não são legítimas e representativas para a constituição do cânone literário brasileiro.

Salvo melhor juízo, nos manuais de história da literatura brasileira, o único escritor brasileiro que se aproxima da estética gótica durante o século XIX, tão em voga na Europa do século XVIII, foi Álvares de Azevedo. Talvez Augusto dos Anjos, com seu livro de poemas *Eu* (1912), mantenha também certo parentesco

com as convenções da literatura gótica. Entretanto, tendo em vista que a análise aqui empreendida privilegia o gênero narrativo (em especial o romance) e não o gênero lírico, não cabe aqui elencar ao lado de Álvares de Azevedo o poeta Augusto dos Anjos. Logo, à exceção dos contos de *Noite na taverna* e do drama *Macário* (ambos de 1855), não se identifica no século XIX nenhum outro escritor brasileiro diretamente ligado a esse gênero setecentista conhecido como *romance gótico*.

É nesse ponto que fica justificado o resgate, dos arquivos empoeirados e olvidados da literatura brasileira, do romance *A Rainha do Ignoto*. Emília Freitas, romancista cearense, não apenas filiou sua escrita à do romance gótico, como também o aclimatou (tingindo-o com as cores tropicais) e o politizou, na medida em que usava estratégias narrativas e de construção de enredo – bem como símbolos recorrentes nas narrativas góticas – para denunciar a opressão branca e patriarcal no século XIX da nação brasileira. Infelizmente, Emília Freitas foi também uma das vítimas silenciadas pela opressão contra a qual lutavam suas personagens, sendo apagada dos compêndios de historiografia literária.

Resgatando Emília Freitas do esquecimento

O romance *A Rainha do Ignoto* foi publicado pela primeira vez em 1899. Esquecido pela crítica, a obra veio a ter uma segunda edição somente em 1980. Essa segunda edição conta com a atualização, revisão do texto e notas, bem como um estudo crítico introdutório de autoria de Otacílio Colares. A fortuna crítica da escritora, por sua vez, conta com uns poucos textos, a saber: o já mencionado estudo introdutório de autoria de Otacílio Colares, presente na edição de 1980 de *A Rainha do Ignoto* e publicado anteriormente no volume intitulado *Lembrados e esquecidos III* (1977), um breve trabalho assinado por Luís Filipe Ribeiro (1989) e o verbete “Emília Freitas”, de autoria de Constância Lima Duarte, publicado em *Escritoras brasileiras do século XIX* (MUZART, 2000). Há também uma dissertação de mestrado, de Sônia Cristina Bernardino Ribeiro (2001), que busca reavaliar o romance de Emília Freitas no contexto das pesquisas feministas de arqueologia literária. Recentemente, foi publicado um extenso estudo sobre a vida e a obra de Emília Freitas intitulado *Uma escritora na periferia do Império* (2008), de autoria de Alcilene Cavalcante.

A narrativa situa-se temporal e espacialmente em uma pequena cidade cearense, às voltas da Gruta do Areré, lugar cujo folclore cearense diz habitado

por fadas e espíritos, em um século XIX anterior à abolição da escravatura, tal como pode ser observado através do enredo da obra. Esta, por sua vez, divide-se em dois momentos distintos: um primeiro, no qual o cenário é a já referida cidadezinha cearense, e um segundo, no qual o palco da ação passa a ser o reino subterrâneo do Ignoto (e suas respectivas ligações com diversas partes da costa brasileira), lugar onde habitam a Rainha do Ignoto e suas paladinas, sempre prontas para defender os fracos das injustiças.

O romance conta a história do encontro de Edmundo, um jovem advogado, com a Funesta, figura obscura que aparece por vezes à noite e da qual dizem possuir pactos com fadas e demônios. A Funesta, entretanto, é apenas um dos inúmeros disfarces da Rainha do Ignoto, que se utiliza de variadas formas de encantamento, tais como o hipnotismo e o espiritismo kardecista, no intuito de realizar as tarefas às quais se propõe: guerrear a injustiça, proteger os fracos dos infortúnios, curar os enfermos, salvar náufragos e vítimas de incêndios. Guiando suas paladinas e habitando um mundo obscuro e subterrâneo, a Rainha do Ignoto segue sua luta em defesa dos desfavorecidos.

Ajudado por Probo, personagem que representa a voz patriarcal hegemônica dentro da diegese romanesca, o jovem Edmundo penetra nos interstícios do Reino do Ignoto. Probo, casado com uma mulher que recebeu a ajuda da rainha, introduz nesse reino o advogado recém-formado, acreditando que ele o ajudará a desmascarar a Rainha, uma anarquista que consegue, nas palavras de Probo, ser, ao mesmo tempo, abolicionista, republicana e espírita kardecista:

- Tem ideias alevantadas e sãs – disse o Dr. Edmundo.
- Que sãs?! – exclamou Probo exaltado – veja, examine que ela [a Rainha do Ignoto] teve a petulância de declarar em um discurso que fez, na última sessão do Nevoeiro:1 ‘a pena última é o recurso dos governos impotentes para regenerar o criminoso pela instrução e pelo trabalho’.
- Bem pensado!, senhor Probo.
- Bem pensado também inculcar no âmbito dos que a rodeiam que o rei é o produto da ignorância dos povos antigos, que ainda não estavam em estado de se governarem e formar uma República?
- Bravo! Uma rainha republicana!
- Como Robespierre! Ou como Danton – acrescentou Probo.

1 Nome dado às reuniões secretas que a Rainha do Ignoto tinha com suas paladinas nos subterrâneos.

- E o senhor quer-lhe mal por isso?
- Não é só por isso, senhor Edmundo, é por muitas outras ideias subversivas... Para não lhe faltar mais nada do que sublevar, é espírita!
- Espírita! Mais este crime! – disse o Dr. Edmundo zombando.
- O senhor zomba porque não conhece os males que ela causa às mais santas instituições, como sejam: ao direito de propriedade dos senhores, à monarquia e à religião (FREITAS, 1980, p. 165-166).

Tal afronta à cultura hegemônica brasileira do final do século XIX, escravagista, monárquica e católica, ao mesmo tempo que desperta a ira de Probo, atrai a simpatia de Edmundo, que aos poucos abandona a paixão sensual que cultivava pela rainha. No lugar dessa paixão, surge uma imensa empatia, uma vez que Edmundo compartilha dos ideais liberais da Rainha do Ignoto. Entretanto, como era de se esperar, o romance não foge ao *script* narrativo da época, e a heroína paga sua afronta à sociedade patriarcal duplamente: a rainha não apenas fecha seu coração ao amor, mostrando, assim, a impossibilidade de conciliação entre a realização sentimental – na esfera privada – e a realização social e política – na esfera pública, mas também termina dando cabo à sua própria vida, suicidando-se ao final da narrativa. Não bastando o suicídio da carne, a Rainha do Ignoto repete novamente a autodestruição quando invocada pela última vez pelas paladinhas, durante um ritual espírita, vencendo a morte através de um ato de denegação (uma dupla negação com finalidade eufemizante):

[Uma das paladinhas:] – Qual foi a vossa missão na terra?

[Rainha do Ignoto:] – Não sei, nem vim para dizer-vos isto. Avaliai por vós mesmas os meus atos, classificai-os e deixai-me em paz; sofri muito na Terra, não gosto de voltar a ela.

– Explicai-nos ao menos o mistério da Ilha do Nevoeiro, pediu Marciana.

– O daquela ilha onde viram tantas maravilhas, onde ficou o Palácio do Ignoto?

– Sim.

– Vou dizer-vos: ela foi possessão de todos os espíritos que encarnaram e me precederam na ordem genealógica da família. Ela foi passando de meus avós e deles a meus pais, que me conferiram o governo dela, ainda no período de minha existência terrena. Eles me auxiliavam no meio de ocultá-la dos olhos humanos e me davam força e sabedoria para governar

o meio reino onde só se cuidava da elevação do caráter e do bem do próximo, esse onde a virtude achava refúgio e ante o qual a verdade não recuava com medo de ser batida como uma vil inimiga. Mas, ah! A Ilha do Nevoeiro vai desaparecer por um fenômeno natural. Ninguém o verá. É noite, não há navio por estes mares; afastai os vossos destes lugares, se não quereis ser sepultada no fundo do oceano.

O espírito da Rainha do Ignoto desapareceu com a flama azulada que tinha aparecido ali. Os navios se afastavam com rapidez. Já à distância suficiente para salvarem-se, ouviram as Paladinas um estrondo horrível. Uma enorme coluna de fumo aberta em forma de leque elevou-se às nuvens. Depois, línguas de fogo vermelho iam crescendo em lençóis de chamas movediças, que dançavam no espaço.

As águas daquele mar ficaram em ebulição, cresceram até formar uma enorme montanha que subiu e desceu repentinamente, para engolir tudo que lhe ficava ao alcance.

A Ilha do Nevoeiro era de origem vulcânica; desapareceu no seio do oceano, com a Rainha do Ignoto no meio do Infinito (FREITAS, 1980, p. 358-359).

Remonte-se a Émile Durkheim e às ideias por ele desenvolvidas em *Le suicide* (1897). Nessa obra, Durkheim define três tipos de suicídio: o suicídio *egoísta*, o suicídio *altruísta* e o suicídio *anômalo*. O primeiro deles é o resultado de uma individualização exagerada do sujeito social frente ao coletivo no qual está inserido. De acordo com Durkheim, “quanto mais enfraquecidos sejam os grupos a que [o sujeito] pertence, menos depende deles e mais [...] depende apenas de si próprio por não reconhecer outras regras de conduta que as estabelecidas no seu interesse privado” (DURKHEIM, 1981, p. 109). Logo, esse tipo de suicídio é o resultado de uma afirmação desmesurada do ego individual frente ao ego social. O segundo tipo, o *altruísta*, ocorre quando a decisão do suicídio é tomada tendo-se em mente que ele, mais do que necessário, é uma obrigação do sujeito social para com o coletivo. Ele acontece, por exemplo, no caso de homens que estão no auge da velhice ou de mulheres que se sentem obrigadas a dar cabo à própria existência por ocasião da morte do marido. Quando não se configura como prescrição social, pode se configurar como prescrição religiosa (como quando, por exemplo, é preferível o suicídio aos castigos morais ou sobrenaturais, em certas culturas primitivas). O suicídio

anômalo, por sua vez, ocorre quando a ação de autodestruição é movida por não se ter mais perspectivas futuras, como se não houvesse mais como evoluir socialmente. A partir do momento em que o sujeito atinge certa posição de poder que lhe permita não se submeter às regras ditadas pelo social, ele não vê mais motivos para existir socialmente. Tal como o suicídio egoísta, ele também decorre de uma hipertrofia do ego individual frente ao ego social, mas ambos são movidos por razões distintas.

A ideia de autodestruição pode materializar-se de diferentes maneiras nos textos góticos. Na obra *Frankenstein*, de Mary Shelley, a autodestruição não se dá pelo suicídio, mas sim pelo exílio voluntário ao qual a fantástica criatura submete-se, abandonando o mundo e escondendo-se no Polo Norte. Emília Freitas, entretanto, lança mão de um duplo suicídio para a Rainha do Ignoto. Se se tomar como referência apenas a primeira morte – a física –, pode-se afirmar que o suicídio da rainha se enquadra na terceira das categorias descritas por Durkheim. Ou seja, dado o alcance ao qual a protagonista chega interferindo em um mundo etno/falocêntrico, poderia alcançar o estado de anomia social, o que a levaria ao suicídio. Entretanto, a partir do momento em que a segunda morte da protagonista entra em cena, seguida pela erupção vulcânica que leva a Ilha do Nevoeiro para o fundo do oceano, torna-se evidente que a estrutura do seu suicídio é egoísta: tal é a individualização do ego da Rainha do Ignoto que se torna impossível a conciliação com o ego social. Nesse contexto, não apenas o adjetivo “egoísta” como também a própria noção “suicídio” devem ser revistas para que melhor se possa compreender o destino da protagonista.

O suicídio não deve ser aqui visto de uma forma derrotista, uma alegoria do fracasso feminino na esfera pública de atuação política. O patriarcado tem o poder de definir as limitações da participação de uma mulher na sociedade: ou ela cumpre o seu papel de mãe e esposa, atendendo às demandas socialmente construídas, ou então ela age “subterraneamente” – e aqui o reino subterrâneo do Ignoto presta-se a cumprir a função de alegoria das condições de atuação da mulher na época –, pois, para interferir nas configurações político-culturais, as mulheres em geral têm, tal como a Rainha do Ignoto, de camuflar suas ações. Nessa perspectiva, o suicídio mostra-se como ato máximo de emancipação, na medida em que o sujeito feminino exerce o seu último poder: o de optar por sair de cena desse conturbado contexto social.

Para Gilbert Durand, em seu longo livro intitulado *As estruturas antropológicas do imaginário*, a ideia de um mundo subterrâneo está intimamente

ligada ao que o autor chama de dominante digestiva da imagem, na qual imperam as estruturas místicas e antifrásticas. Através da operacionalização da *denegação*, uma dupla negação de caráter eufemístico, o binarismo essencialista “céu/alturas/redenção” *versus* “inferno/profundezas/perdição” é relativizado, e o dualismo do bem *versus* o mal é deslocado. Assim, o Reino do Ignoto, como reino subterrâneo, não emerge no romance de Freitas como alguma espécie de Hades helênico ou Inferno cristão. Ao contrário, aponta para uma energia contida e recalçada no mundo “da superfície” (a realidade patriarcal, monárquica e escravocrata do Brasil oitocentista), que, no entanto, reaparece em outro lugar (o Reino do Ignoto, no qual são defendidos os ideais de igualdade entre homens e mulheres, a abolição do regime escravocrata e de um governo republicano), interferindo na sucessão de acontecimentos desse mundo superficial. Assim, a Rainha do Ignoto, que na superfície é vista como Funesta, uma fada maligna, no Reino do Ignoto é mostrada como uma mulher que não aceita ser reduzida à condição de objeto da história: ela é transformada em agente histórico e social do seu tempo.

Se para o leitor desavisado pode parecer um oxímoro criado pela autora o fato de uma personagem com o título de “Rainha” defender ideais abolicionistas e republicanos, cabe ressaltar que a figura da Rainha do Ignoto não é nada mais do que, como mencionado anteriormente, um dos disfarces utilizados pela protagonista, também conhecida no romance pelo nome de Diana, para poder lutar contra as injustiças. O Reino do Ignoto, mais do que um império governado por um coletivo de mulheres de obscuros poderes sobrenaturais, é a cristalização de uma utopia sonhada não apenas pelas mulheres, mas também por todos os oprimidos de todos os tempos e de todas as nações. O fato de ser uma monarquia governada por uma mulher kardecista, na qual outras mulheres, crianças enjeitadas, negros escravizados que fugiram de seus senhores e trabalhadores desamparados são acolhidos, não torna o Reino do Ignoto uma nação antagonizante com a cidadezinha cearense – e, por metonímia, com toda a nação brasileira –, mas, ao contrário, retrata e cristaliza em uma obra literária aquilo que o crítico indo-britânico Homi K. Bhabha chama de *fronteiras internas da nação* em seu artigo “DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna” (BHABHA, 1998, p. 198-238).

Rastreando as filiações góticas

O romance foi descrito, nos poucos estudos sobre ele existentes, como um texto que mistura, em sua composição, elementos do regionalismo e do romantismo oitocentista, deslizando, a partir do segundo momento da narrativa, para os domínios do fantástico e incorporando à obra elementos sobrenaturais. Otacílio Colares, em seu estudo publicado juntamente com a segunda edição da obra, afirma o seguinte:

romances como *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas (1899), e *A divocida*, de Francisca Clotilde (1902), desbordaram, por retardos, dos parâmetros naturalistas da sua contemporaneidade, apresentando-se o segundo com a simplicidade do costumismo regional nordestino e o primeiro com os apelos ao imponderável, por facilidade de algum acoimado de espírita, quando mais não foi, nas intenções de sua autora, que uma fuga propositada ao passado, ao que se convencionou denominar *romance gótico*, embora partindo do regional mais autêntico.

[...]

Não seria talvez ousado pensar-se em ligar certos passos fantásticos (por serem demais fantasiosos) de *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas, até mesmo à influência de cantorias certamente ouvidas por ela, em menina, dos cantadores, cearenses ou de outras províncias, os quais, por força, ao longo do passado século, teriam varejado o Ceará, tendo por ponte natural a então próspera região do vasto Aracati, onde o pai da futura romancista era senhor de quase um feudo, nas de entre as hoje cidades Jaguaruana e Itaiçaba, dantes, respectivamente, União e Passagem das Pedras (COLARES, 1977, p. 10-11).

No rastreamento das afiliações de *A Rainha do Ignoto* ao gênero romanesco, identifica-se na obra, tal como já havia constatado Otacílio Colares por ocasião da reedição da obra de Freitas, a presença de elementos do romance gótico, vertente europeia do romance setecentista vista por grande parte da crítica literária do século XX como o “esqueleto no armário” da tradição romântica europeia (WILLIAMS, 1995, p. 1). O gótico começa a despertar interesse acadêmico apenas no final do século XX. Em uma perspectiva romântica, o gótico não é tanto um “esqueleto no armário”, mas a “ovelha negra” da família

romântica, situado às margens da tradição literária da época. Por ter sido considerado durante muito tempo como um gênero popular menor, destinado ao consumo massificado, os estudiosos que se dedicam ao estudo dos grandes poetas românticos não costumam considerar filiações a temas góticos encontrados em grandes escritores, tais como as que se evidenciam em William Blake e Samuel Coleridge. É o que pode ser vislumbrado, a título de exemplo, no poema “The Sick Rose”, de William Blake:

O Rose, thou are sick.
The invisible worm,
That flies in the night
In the howling storm:

Has found out thy bed
Of crimson joy;
And his dark secret love
Does thy life destroy (BLAKE, 1984, p. 11)².

É possível perceber nesse poema traços típicos do gótico, como o indissociável vínculo entre o amor e a morte, assim como um projeto estético frio e nebuloso, escuro, no qual a degradação é exaltada. A imobilidade da Rosa (cuja inicial maiúscula permite que se interprete a flor como um nome próprio, transformando-se metonimicamente a rosa no sujeito feminino) condena-a à degradação, da mesma forma que as personagens em romances góticos estão, muitas vezes, acorrentadas e destinadas a definhar em função de sua natureza inadequada ao mundo social, tal como o monstro de Frankenstein. E, tal como ocorreu na literatura inglesa, Emília Freitas transformou-se em um epígono da literatura brasileira, por ser uma mulher escritora em um tempo no qual as mulheres não eram reconhecidas como produtoras de capital simbólico e também por utilizar, em seu romance, convenções literárias que não condiziam com os cânones estéticos de sua época.

Na composição do cenário gótico europeu, há invariavelmente a presença de elementos associados ao período medieval, sempre pensado como a Idade

2 “Ó Rosa, estás doente. / O inseto invisível / Que voa à noite / Na tempestade ruidosa: // Descobriu teu leito / De prazer carmim; / E seu sombrio amor secreto / Tua vida destrói” (tradução nossa).

das Trevas. Dessa forma, a figura do castelo e seus labirintos é traduzida, no romance de Emília Freitas, como a Gruta do Areré, dado ser esta imagem mais legítima dentro de um projeto de literatura nacional – tendo-se em mente o ambiente oitocentista das letras brasileiras, no qual a cor local passa a ser um signo de nacionalidade. O labirinto, por sua vez – que, nas narrativas góticas europeias, estava cristalizado nas formas obscuras e truncadas dos corredores e masmorras do castelo medieval –, surge na obra de Emília Freitas como um imbricado reino subterrâneo, dada a inexistência de castelos sombrios no cenário tropical brasileiro oitocentista.

Entre os procedimentos formais do romance gótico utilizados pela autora, merece destaque a estratégia narrativa. Sendo um dos pontos altos do romance gótico a tensão e a expectativa, de forma a prender a atenção do leitor, a metalepse figura como um importante recurso formal. Trata-se de uma estratégia narrativa com forte potencial para a criação de tensão, pois, no momento em que há o desvio para um plano *metadieético* (a inserção de outra narrativa dentro da narrativa), há a suspensão temporária no âmbito dos acontecimentos da narrativa primeira. Importante não confundir a metalepse com o *mise-en-abîme*, um tipo específico de metalepse. Enquanto a metalepse dá conta da inserção de outro nível diegético, seja qual for o meio de inserção desse nível, o *mise-en-abîme* dá conta de um tipo particular de ruptura no nível diegético (a saber: aquele no qual uma segunda narrativa, aparentemente sem nenhuma ligação com os eventos da narrativa primeira, é inserida nesta de forma a esclarecer metaforicamente outros pontos da trama).

Uma das metalepses mais importantes em *A Rainha do Ignoto* ocorre no capítulo intitulado “Um caso dos que vão pelo mundo: continua a narração do caçador de onças” (FREITAS, 1980, p. 131)³. O caçador de onças é Probo, um dos poucos homens que conhecem as atividades das paladinas. Assim, a narrativa principal é estancada, e o narrador – heterodieético intruso – cede a Probo, momentaneamente, o seu espaço, abrindo outro nível narrativo, metadieético, que gera tensão e expectativa justamente por paralisar a ação principal. Nesse novo nível narrativo, conta-se a entrada de Edmundo nos interstícios do Reino do Ignoto:

3 Ainda que a história que o caçador de onças conta a Edmundo comece no capítulo anterior, é apenas neste que a metalepse emerge como recurso estilístico característico da escritura gótica. No capítulo anterior, esse outro nível diegético é inserido através de um diálogo entre o caçador e Edmundo, e não através de uma ruptura metaléptica no fio da narrativa.

O Dr. Edmundo pensou, toda noite, no que ouvira contar o caçador de onças; não podia acreditar em tudo aquilo, porque lhe pareceu exagerado; mas, abstraindo o verossímil do inverossímil, achou que ainda ficavam coisas muito interessantes e dignas de serem estudadas. [...]

No dia seguinte, às mesmas horas, estava no lugar aprazado, esperando o caçador de onças. Este não tardou muito a aparecer, levou-o para a cabana, e continuou a narrativa interrompida:

- A princípio, disse Probo, eu zombava de Roberta, chamava-lhe visio-nária, dizia que ela estava com o espírito imbuído de magias; mas uma noite ela me disse:
- Observa, Probo, e depois julga. Hoje vai haver sessão, estamos em um porto. Disse-me a Brasília [outro codinome da Rainha do Ignoto] que vem entrar para o Ignoto mais uma Paladina. Se queres assistir à bruxaria, como tu chamas, anda comigo a um lugar de onde poderemos ver sem ser vistos.
- Acompanhei a Roberta, nos escondemos, e vimos o que se passava no salão de ré, naquela hora de defeso para nós. Ali estava a Rainha do Ignoto, muito pequena e muito franzina; mas de porte airoso e gostos soberbos! Trajava vestido de veludo preto, e tinha um diadema cravejado de brilhantes; mas, estava como sempre, mascarada (FREITAS, 1980, p. 131-132).

O narrador do romance apenas inicia o capítulo, cedendo espaço para que o personagem Probo conte o que viu quando esteve no Reino do Ignoto. É interessante notar que, embora o narrador dê total liberdade narrativa para o personagem, Freitas opta pelo discurso direto, marcado por travessões, em vez de utilizar o discurso indireto. Tal opção permite que mesmo Probo, personagem que detém durante esse capítulo a instância narrativa, inclua a perspectiva de Edmundo e Roberta (esposa de Probo, que, ao contrário do marido, simpatiza com a Rainha do Ignoto e com seus ideais), como é possível observar no quarto parágrafo da citação anterior. Assim, a partir da descrição da cena da sessão espírita e da cerimônia de inclusão de uma nova paladina no Ignoto, é possível identificar as reações de cada personagem aos ideais e às práticas da Rainha: Edmundo mostra-se interessado, muito mais curioso do que partidário, enquanto Probo opõe-se totalmente e Roberta identifica-se.

Pode-se considerar o romance gótico não apenas como uma resposta ao romance realista setecentista, mas também como uma resposta ao racionalismo iluminista. Se a sociedade é vista como aquilo que corrompe o homem, o gótico responde a essas ideias mostrando a natureza como mãe terrível, *locus* privilegiado do dionisíaco, do irracional e do inconsciente, das forças desgovernadas e imprevisíveis, da lei do forte, enfim. O gosto pelo gótico, investido de três significados contíguos (o bárbaro, o medieval e o sobrenatural) foi um dos elementos formadores do Romantismo, e não um galho definhado na árvore genealógica dos gêneros romanescos. Esses três significados podem ser identificados em *A Rainha do Ignoto* de forma surpreendentemente clara. Entretanto, para identificar tais elementos, é necessário ter em mente que as convenções do gótico não são completa e integralmente transplantadas para o contexto *fin-de-siècle* brasileiro. Ao utilizar elementos góticos em seu romance, Emília Freitas o faz colocando esses elementos em funcionamento dentro de um projeto narrativo no qual a questão política da luta contra a opressão e a injustiça emerge como questão-chave da visão utópica projetada pela narrativa. Ou seja: uma sociedade reformulada a partir de uma *práxis* pautada no poder de ação de uma militância organizada por mulheres emancipadas. Tal sociedade, entretanto, não se cristaliza sob a bandeira da misoginia: ao contrário, homens trabalhadores e negros são incluídos no seio da sociedade como cidadãos legítimos, a partir da ajuda das paladinas, enquanto o poder opressor da sociedade oitocentista (imperial, patriarcal e escravocrata) é questionado pela prática feminista *avant la lettre* das companheiras da Rainha do Ignoto. Avançar no conhecimento que se tem sobre o passado significa redimensionar, no presente, os nossos conceitos de literatura e cultura, para projetar uma visão de cultura *dialógica* e *plural* que, efetivamente, expresse o choque dos valores e encene a *diferença* como marca de mobilidade permanente do coletivo e das identidades sociais, culturais, nacionais e literárias.

Referências

- ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- APULEIO. **O asno de ouro**. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- AZEVEDO, Álvares de. **Noite na taverna**. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

- _____. **Macário**. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- BHABHA, Homi K. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: _____. **O local da cultura**. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998. p. 198-238.
- BLAKE, William. **Songs of experience**. New York: Dover Publications, 1984.
- CAVALCANTE, Alcilene. **Uma escritora na periferia do Império**: vida e obra de Emília Freitas (1855-1908). Florianópolis: Mulheres, 2008.
- COLARES, Otacílio. **Lembrados e esquecidos III**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1977.
- DUARTE, Constância Lima. Emília Freitas. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**: volume I. 2. ed. Florianópolis: Mulheres, 2000. p. 723-727.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. de Waltersin Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- _____. **Textos escolhidos**. 2. ed. Organização de José Albertino Rodrigues. São Paulo: Ática, 1981.
- FREITAS, Emília. **A Rainha do Ignoto**: romance psicológico. Fortaleza: Tipografia Universal, 1899.
- _____. **A Rainha do Ignoto**: romance psicológico. 2. ed. Organização, notas e apresentação crítica de Otacílio Colares. Fortaleza: Secretaria Cultural do Desporto/Imprensa Oficial do Ceará, 1980.
- _____. **A Rainha do Ignoto**: romance psicológico. 3. ed. Atualização do texto, introdução e notas de Constância Lima Duarte. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003.
- _____. **Canções do lar**. Fortaleza: Tipografia Rio Branco, 1891.
- MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**: volume I. 2. ed. Florianópolis: Mulheres, 2000.
- RIBEIRO, Luís Filipe. A modernidade e o fantástico em uma romancista do século XIX. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 3., 1989, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1989. v. 1, p. 135-40.
- RIBEIRO, Sônia Cristina Bernardino. **A narrativa de autoria feminina do século XIX em resgate**: uma leitura de Lésbia e A Rainha do Ignoto. 2001. 210 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada)—Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

Do romance gótico na América tropical: lendo A Rainha do Ignoto, de Emília Freitas

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Trad. de Denise Botmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Trad. de Miécio Araújo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM, 1999.

WILLIAMS, Anne. **Art of darkness: the poetics of gothic**. London: Blackwell, 1995.

PARQUE INDUSTRIAL: O ROMANCE PROLETÁRIO DE PATRÍCIA GALVÃO



PAGU
e o que sobressai
é mais q as sobras de uma vida
é a imagem quebrada
mas rica
de uma obra-vida incomum
q a ação política
(a que Patrícia foi levada
por um impulso apaixonado)
fraturou mas não corrompeu
(CAMPOS, 1982, p. 16).

Não é por acaso que esta reflexão inicia com os versos de Augusto de Campos. Neles, fica evidente um dos mais fortes motivos a empurrar o nome de Pagu para fora do cenário de intelectuais reconhecidos e festejados nos cânones consagrados da historiografia literária brasileira. O fato de Pagu ter disseminado sua atuação em tantas áreas distintas da vida cultural (o jornalismo, a militância política, a literatura, o desenho, entre tantas outras) talvez tenha elidido a tênue linha que separa a vida e a obra. A herança artística deixada por Pagu é tão múltipla e fragmentária quanto o foi sua própria vida.

Patrícia Redher Galvão (1910-1962), a celebrada musa do Movimento Antropofágico, nasceu em São Paulo, no dia 14 de julho de 1910. Ela frequentava, além da Escola Normal, o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, no qual lecionavam Mário de Andrade e Fernando Mendes de Almeida. De acordo com Augusto de Campos (1982), o apelido Pagu foi dado por Raul Bopp a Patrícia Galvão. Em dado momento, Patrícia teria mostrado a Raul alguns poemas e, na mesma ocasião, o poeta sugeriu que ela adotasse um pseudônimo para assinar seus poemas. Sugeriu *Pagu*, brincando com as sílabas do nome da escritora, que Bopp equivocadamente acreditava chamar-se Patrícia Goulart.

Pagu não participou da Semana de Arte Moderna de 1922. Tal como afirma seu filho Geraldo Galvão Ferraz (1994, p. 15), a escritora tinha apenas 12 anos

nessa ocasião. Aos 15, em 1925, trabalha no *Brás Jornal*, sob o pseudônimo de Patsy. Inicia sua vida sexual aos 12 anos de idade, com Olympio Guilherme, de quem engravida aos 14, e faz seu primeiro aborto. Em 28 de setembro de 1929, casa-se com Waldemar Belisário para manter as aparências, visto que havia iniciado um romance com Oswald de Andrade, ainda casado com Tarsila do Amaral; na lua de mel, Oswald assume o lugar de Belisário. Em 1929, ilustra o *Álbum de Pagu*, concebido como um presente destinado a ser entregue a Tarsila do Amaral. A partir de 1929, começa a colaborar com a segunda denteição da *Revista Antropofágica*. Pagu ingressa no Partido Comunista em 1931 e, em 23 de agosto do mesmo ano, é presa como agitadora, em Santos (São Paulo), por participar de um comício na Praça da República em homenagem a Sacco e Vanzetti, por ocasião de uma greve de estivadores. Exponente de grau máximo da luta social de sua época, Pagu foi a primeira mulher brasileira a se tornar presa política, tal como afirma seu filho, Geraldo Galvão Ferraz, no prefácio à terceira edição de *Parque industrial* (FERRAZ, 1994, p. 16).

Data de 1929 a redação do *Álbum de Pagu*. No álbum, Patrícia Galvão mistura poesia, prosa e desenho, de forma a produzir um resultado bastante ousado para a sua época. Com o subtítulo “nascimento vida paixão e morte”, esse álbum configura-se como uma espécie de escrita híbrida que funde o diário, o testemunho e a experimentação estética. A partir do confronto entre o texto e o traço, a jovem musa antropófaga manuseia o atrito entre essas duas diferentes linguagens. Tal como afirma Antonio Risério, “há um contágio de formas: em presença dos desenhos, o texto é atingido pela visualidade, sofrendo um processo de *iconicização*, para funcionar plasticamente” (RISÉRIO, 1982, p. 18). Cabe ressaltar que esse conjunto de manuscritos de Pagu foi, juntamente com outros croquis e desenhos, publicado em livro organizado por Lúcia Maria Teixeira Furlani, sob o título de *Caderno de croquis de Pagu e outros momentos felizes que foram devorados reunidos*, em 2004.

Em 1931, juntamente com seu companheiro Oswald de Andrade, cria o pasquim *O Homem do Povo*, um jornal com características agressivas e despidoradas, com fortes nuances ideológicas da esquerda marxista. Esse jornal, entretanto, teve a curta duração de oito números. Além de publicar diversas charges satíricas, Pagu colabora com uma coluna fixa intitulada “A mulher do povo”. Nessa coluna, a jornalista critica os valores elitistas das mulheres paulistanas, bem como o feminismo de matriz pequeno-burguesa. Cabe lembrar que esse feminismo nascente entre a burguesia paulistana estava calcado em

uma mera reprodução provinciana do movimento de mulheres sufragistas da Inglaterra, o qual data do princípio do século XX. Essa mesma crítica ao feminismo pequeno-burguês está presente nas páginas de *Parque industrial*. Em nenhum momento, a crítica de Pagu direciona-se contra o movimento sufragista, mas sim à despreocupação desse mesmo movimento para questões mais amplas, como a condição social da mulher proletária e das mulheres negras no contexto brasileiro.

Sob o pseudônimo de Mara Lobo, Patrícia Galvão publica, em 1933, a novela *Parque industrial*. Após a publicação de seu romance em uma tiragem limitada, praticamente artesanal, Pagu cruza o mundo, passando pelos Estados Unidos, Mandchúria, Rússia, Moscou e França. Em 1945, já no Brasil, publica *A famosa revista*, um romance escrito em parceria com Geraldo Ferraz. *A famosa revista* configura-se como uma importante narrativa ficcional antisstalinista, e o seu lugar junto à ficção brasileira da primeira metade do século XX merece ser reavaliado. Sérgio Milliet, no seu *Diário crítico*, considerou o romance *A famosa revista* uma obra-prima representando a voracidade e ansiedade de sua época. Ao comparar o romance a uma peça para orquestra, Milliet menciona seu não conformismo, seu estilo livre em poesia e prosa e sua construção em diversos planos, como um *móvil* (MILLIET, 1945, p. 189-195). Ainda que bastante distinta do tipo de experimentação realizada por Clarice Lispector em *Perto do coração selvagem* (1943), a inquietude formal se faz presente no romance, principalmente na recusa da narrativa tradicional, perturbada pelo fluxo de eventos, o qual termina por desarticular o encadeamento lógico das cenas (RISÉRIO, 1982, p. 25). De acordo com Telma Guedes:

refletir sobre a obra literária de Patrícia Galvão, assim como sobre o quase absoluto silêncio que a circunscreve no âmbito da história e da crítica de nossa literatura, é um movimento em direção a uma aproximação e enfrentamento do que nessa escrita se configura como maior problema e talvez do que se apresente ao leitor crítico como uma grande dificuldade (GUEDES, 2003, p. 23).

Curiosamente, a participação de Pagu no desenvolvimento econômico do país, embora de dimensões gigantescas, foi esquecida. Graças a Pagu e a Raul Bopp (chefe do consulado do Brasil em Kobe de 1932 a 1934), sementes de feijão-soja foram solicitadas ao imperador Pu-Yi e encaminhadas para o Brasil,

através do embaixador Alencastro Guimarães. Cabe lembrar que Pu-Yi foi o último imperador da China, deposto pela Revolução, tal como nos mostra magistralmente Bertolucci no filme *O último imperador*. Pagu tinha livre acesso ao palácio, em função de algumas amizades que estabeleceu na Mandchúria. Assim que Raul Bopp soube disso, solicitou a Pagu algumas sementes. Pouco tempo depois, Bopp recebia 19 saquinhos de sementes, que foram enviados ao Brasil e cultivados em viveiros de aclimatação. Assim, Patrícia Galvão marca sua presença na vida brasileira não apenas através de sua vida política e de suas contribuições culturais; ela também foi uma das responsáveis pela introdução de uma nova espécie agrícola, de grande importância para o país.

Em 1940, depois do exílio, Pagu rompe com o Partido Comunista. Ainda nesse mesmo ano, casa-se com Geraldo Ferraz. Do casamento de ambos nasceria Geraldo Galvão Ferraz, o segundo filho de Pagu, jornalista como os pais e o principal responsável pela publicação da autobiografia precoce de sua mãe. Graças a Geraldo Galvão Ferraz e ao seu meio-irmão, Rudá de Andrade, finalmente torna-se possível um novo olhar sobre os mitos construídos em torno da participação de Pagu na vida política e cultural brasileira. Ambos demonstraram coragem e empenho hercúleos na publicação da longa carta que Pagu escreveu para Geraldo Ferraz, em 1940, e que só agora, mais de sessenta anos depois de redigida, veio a público, sob o título *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão* (2005), em uma edição cuidadosa, ricamente ilustrada com fotografias de Pagu e de pessoas ligadas a ela. Com relação à carta dedicada a Geraldo Ferraz, Heloísa Pontes afirma:

redigida com furor e paixão, a carta é um acerto de contas com o passado, a família, o casamento com Oswald de Andrade, a opção pela militância política nos quadros do Partido Comunista, tida naquela altura por ela como completamente equivocada. Mas é também promessa de futuro, de uma vida que se queria partilhada por inteiro e sem resquícios das convenções que rondavam os casamentos na época, com o homem que escolhera para ser o seu segundo marido (PONTES, 2006, p. 433).

A escritora tenta o suicídio, em 1949, com um tiro na cabeça. Em fins de setembro de 1962, viaja para Paris, na intenção de submeter-se a uma intervenção cirúrgica, em função de um câncer. A cirurgia não apresenta grandes resultados, o que leva Pagu a tentar novamente o suicídio. Retorna ao Brasil, em

companhia de Geraldo Ferraz. Morre a 12 de dezembro de 1962, devido a complicações relativas ao câncer, em Santos, sendo enterrada no cemitério do Saboó.

O pseudônimo de Mara Lobo, adotado por Pagu na publicação da primeira edição de *Parque industrial*, foi adotado por exigência do Partido Comunista, no qual militava. Ao contrário da vertente regionalista de 1930, Pagu trata de representar em sua narrativa um Brasil urbano, em pleno processo de industrialização. Importante ressaltar que, em seu romance, o problema da opressão ao proletariado aparece conjugado à questão das reivindicações das mulheres da época. Destarte, focando sua narrativa na realidade das mulheres proletárias, Pagu antecipa a questão dos pertencimentos identitários superpostos que algumas feministas, particularmente as feministas lésbicas e negras, começam a levantar nos Estados Unidos a partir das décadas de 1970 e 1980. A escritora critica o feminismo em sua vertente burguesa e liberal, a qual não levava em consideração as demandas de mulheres que não pertenciam às classes abastadas.

Pagu utiliza, na construção narrativa de *Parque industrial*, elementos da linguagem diária, cotidiana, considerada grosseira. A familiaridade da escritora com os “falares do povo” deve-se à sua experiência pessoal de trabalho e convívio com operários, a partir de 1931. Destaca-se também, na construção do enredo, a maneira com que é tratada a sexualidade dos personagens. O erotismo e o sexismo da sociedade capitalista são assuntos centrais no romance e na vida do Brás. A escritora, dessa forma, retrata no enredo de sua novela a objetificação das mulheres operárias, reduzidas a objeto de desejo e mão de obra barata pela sociedade capitalista e patriarcal do início do século XX. É nesse sentido que se pode considerar Pagu uma feminista *avant la lettre*. Sua visão é acertada na medida em que nega um feminismo ingênuo, complacente com a estrutura social, principalmente ao afirmar que a mudança efetiva da situação das mulheres está profundamente atrelada a uma mudança mais ampla na estrutura social. Assim, os influxos feministas do trabalho político e artístico de Pagu se dão de maneira muito mais consoante com a madura reflexão que o feminismo conhece a partir das décadas de 1970 e 1980 do que com as emergentes reivindicações das pioneiras dos anos 1930 e 1940. A respeito dessa pungente preocupação com a consciência de classe, afirma Risério:

criticando a sociedade burguesa, de um ângulo socialista, [Pagu] é levada a ferrear a aristocracia paulista, ferindo velhos círculos sociais frequentados pelos modernistas de [19]22. Concentrando-se nas

mulheres operárias e lumpemproletárias, satiriza o feminismo burguês, acompanha moças pobres seduzidas com promessas casamenteiras por conquistadores ricos, seguindo, particularmente, a trajetória de Corina rumo à prostituição (RISÉRIO, 1982, p. 21).

Parque industrial é um herdeiro direto das narrativas urbanas produzidas pelo Modernismo de 1920. Pode-se pensar em *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade (1924), em *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade (1927), ou ainda nos contos de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Alcântara Machado (1927). *Parque industrial*, tal como essas narrativas, vem ao público na contramão da narrativa regionalista, consagrada nos anos 1930 com obras como *O quinze*, de Rachel de Queirós (1930), e *Menino de engenho*, de José Lins do Rego (1932). Embora prejudicado pelo jargão e os estereótipos de seu tempo, *Parque industrial* é, não obstante, um importante documento social e literário, com uma perspectiva feminina única do mundo modernista de São Paulo, cuja solução é política, e não humanista. Logo nas primeiras linhas do texto de Pagu, torna-se evidente a filiação comunista e antiburguesa de sua narrativa:

pelas cem ruas do Brás, a longa fila dos filhos naturais da sociedade. Filhos naturais porque se distinguem dos outros que têm tido heranças fartas e comodidade de tudo na vida. A burguesia tem sempre filhos legítimos. Mesmo que as esposas sejam adúlteras virtuosas (GALVÃO, 1994, p. 17).

Logo no primeiro capítulo, intitulado “Teares”, Pagu vai desenhando o bairro operário do Brás através de diálogos curtos estabelecidos entre as personagens, bem como através de *flashs* perceptivos da voz narrativa. O cotidiano das operárias emerge em toda a sua crueza, como no seguinte trecho, no qual é descrito o horário de almoço das jovens proletárias que trabalham nos teares: “saem para o almoço das onze e meia. Desembrulham depressa os embrulhos. Pão com carne e banana. Algumas esfarelam na boca um ovo duro” (GALVÃO, 1994, p. 20).

É na pausa do almoço, quando as operárias conseguem um pouco de tempo para conversar, que emerge a figura de Rosinha Lituana, operária com aguda consciência de classe e militante do Partido Comunista, que tenta, em seus curtos intervalos, disseminar as ideias do partido entre os colegas de trabalho.

Se Rosinha Lituana e Otávia encarnam mulheres envolvidas com a Revolução e com o movimento proletário, Corina, por sua vez, mostra a face mais cruel da vida das trabalhadoras. Jovem e mulata, aprendiz de costureira, iludida por uma promessa falsa de casamento, acaba engravidando, caindo na prostituição e, finalmente, terminando seus dias na prisão. Alfredo, por sua vez, é o único personagem masculino presente no romance que apresenta comprometimento com o ideário revolucionário, ilustrando a entrada de pequenos burgueses no movimento proletário através da tomada de consciência de classe e da leitura das obras de Karl Marx.

Em vários momentos, ao longo do século XX, a crítica literária considerou a obra de Pagu como um libelo antifeminista. Em verdade, a crítica de Pagu não está direcionada ao feminismo propriamente dito, mas sim àquele feminismo burguês e liberal que não abarca as diferenças de classe e de raça. Nesse sentido, o romance de Pagu dialoga com reflexões que emergiriam no debate feminista apenas anos mais tarde, culminando com a discussão sobre o conceito de *diferença*. O diálogo das feministas no café, uma das cenas que mais impressionam no romance de Pagu, bem ilustra essa afirmação:

- Acorda com o alvoroço de mulheres entrando. São as emancipadas, as intelectuais e as feministas que a burguesia de São Paulo produz.
- Acabo de sair do Gaston. Dedos maravilhosos!
 - O maior coiffeur do mundo! Nem em Paris!
 - Também você estava com uma fúria!
 - A fazenda, querida!
 - O *Diário da Noite* publicou minha entrevista na primeira página. Saí horrenda no clichê. Idiotas esses operários do jornal. A minha melhor frase está apagada!
 - Hoje é a conferência. Mas acho melhor mudarmos a hora das reuniões. Para podermos vir aqui!
 - Será que a Lili Pinto vem com o mesmo tailleur?
 - Ignóbil!
 - Ela pensa que a evolução está na masculinidade da indumentária.
 - Mas ela sabe se fazer interessante.
 - Pudera! Quem não arranja popularidade assim?
 - Ela ainda está com o Cássio?
 - E com os outros.

O barman cria coquetéis ardidos. As ostras escorregam pelas gargantas bem tratadas das líderes que querem emancipar a mulher com pinga esquisita e moralidade.

Uma matrona de gravata e grandes miçangas aparece espalhando papéis.
– Leiam. O recenseamento está pronto. Temos um grande número de mulheres que trabalha. Os pais já deixam as filhas serem professoras. E trabalhar nas secretarias... Oh! Mas o Brasil é detestável no calor!
(GALVÃO, 1994, p. 68).

Nessa citação, é possível observar a utilização de frases curtas, diretas, quase que telegráficas na construção do romance. A utilização de coloquialismos é um recurso constantemente utilizado por Pagu para demarcar os lugares sociais ocupados por suas personagens. As frases são curtas, coloridas com um tom da oralidade, e refletem a influência de um projeto poético próximo àquele construído pelo seu companheiro, Oswald de Andrade. A linguagem de *Parque industrial* não é difícil, mas é inusitada. Quem quer que houvesse lido o que se publicava antes, no Brasil, haveria de ficar chocado pelo modo direto com que se expressava a autora, em especial no que diz respeito às arbitrariedades burguesas da sociedade paulistana da época.

No momento em que as feministas paulistas encontram-se à entrada no café, é possível observar o modo como a voz narrativa equipara as feministas aos *dândis* ingleses do final do século XIX, tidos pelos comunistas do começo do século como a mais alta prova da degradação social nascida dos valores burgueses. Sob o verniz da participação política, as preocupações das elites femininas paulistanas são denunciadas como reles frivolidades, como o *tailleur* ou os namorados de Lili Pinto. Ao mesmo tempo, são denunciadas as contradições políticas vividas por essas personagens, que não conseguem articular, em sua vida pública cotidiana, os preceitos feministas ostensivamente defendidos nas suas conferências:

– Se a senhora tivesse vindo antes, podíamos visitar a cientista sueca...
– Ah! Minha criada se atrasou. Com desculpas de gravidez. Tonturas. Esfriou demais o meu banho. Também, já está na rua!
O garçom alemão, alto e magro, renova os coquetéis. O guardanapo claro fustiga sem querer o rosto de Mademoiselle Dulcineia. A língua afiada da virgenzinha absorve a cereja cristal.

- O voto para as mulheres está conseguido! É um triunfo!
- E as operárias?
- Essas são analfabetas. Excluídas por natureza (GALVÃO, 1994, p. 69).

As críticas ao feminismo-burguês, descontextualizado do seu campo de atuação e transformado em mais uma moda frívola entre as mulheres da alta classe de São Paulo, mostram um comprometimento de Pagu com uma ideia de revolução mais ampla, na qual todas as mulheres (e não apenas as burguesas) possam se libertar dos grilhões da opressão. E será no vulto histórico de uma das mulheres mais atuantes do pensamento socialista que Pagu busca o protótipo de atuação política que ela deseja para as mulheres proletárias: Rosa Luxemburgo. Um dos capítulos de *Parque industrial* intitula-se “Em que se fala de Rosa Luxemburgo” e serve de índice para que se possa compreender melhor o tipo de revolução que a escritora defendia: uma revolução de base que não desconsiderava o conhecimento da teoria política e da história que a possibilitou:

- Fumam em silêncio. Alfredo atirou o jornal. No borralho, as últimas pontinhas de fogo. Um gato velho sacode as patas queimadas. Frederico Engels estuda. Carlos brinca com uma menina morena que entra. Muito morena. Uma infinidade de arranhões nas pernas altas e nuas. Discutem.
- É verdade, seu Alexandre? Não acredito...
 - Ela disse que a Rosa de Luxemburgo nunca existiu...
 - Otávia senta-se no chão com as crianças.
 - Existiu sim! Foi uma militante proletária alemã, que a polícia matou porque ela atacava a burguesia...
 - A mulher que roubou o Neguinho é burguesa?
 - Decerto! Explica Frederico, levantando a cabeça do livro que soletra. Se fosse pobre a polícia também matava que nem a Rosa de Luxemburgo.
 - Otávia explica que a burguesia é a mesma em toda parte. Em toda parte, manda a polícia matar os operários...
- Alexandre ri. A sua voz mansa intervém:
- Matam os operários, mas o proletariado não morre! (GALVÃO, 1994, p. 89-90).

O comprometimento de Rosinha Lituana com os imperativos da luta de classes e de emancipação feminina faz eco às preocupações de outras escritoras

que apenas recentemente vêm sendo resgatadas pela crítica feminista no Brasil, tais como Ana Vansconcellos César (1864-1942), cujas crônicas, palestras e conferências foram reunidas e publicadas em 1931 sob o título *Fragmentos*. Ana V. César, ao contrário das feministas burguesas descritas por Pagu, manifestou-se solidária ao ator Procópio Ferreira, durante o conhecido escândalo envolvendo a recusa da matrícula de sua filha pelo Colégio Sião, em função da profissão do pai. Considerando abusivos os estatutos do colégio, Ana V. César faz uma série de analogias, colocando em xeque o sectarismo dessa instituição através de observações que envolvem o próprio discurso proferido pelo Colégio Sião:

Se as irmãs de Sião ou os seus estatutos, conforme declararam, não admitem filhos de pretos, nem de artistas de teatro, no convívio rico da casa, como então acreditar que lá se possa com sinceridade ensinar a amar e servir o Maior, o incomparável Artista da Criação, que em sua maravilhosa obra realizou a síntese de todos os gêneros da arte imortal?! E como tolerar também os padres negros do catolicismo?!! (CÉSAR, 1931, p. 90).

A crítica aos preconceitos demonstrados pela Escola Sião nas recusas de matrícula de alunos negros ou de filhos de artistas de teatro (que à época eram considerados pelas elites como, para dizer o mínimo, “progressistas em excesso”) encontra eco na fala da feminista burguesa de *Parque industrial*, a “matrona de gravata e grandes miçangas [que] aparece espalhando papéis” (GALVÃO, 1994, p. 68), quando esta anuncia, assim que chega ao café: “Leiam. O recenseamento está pronto. Temos um grande número de mulheres que trabalha. Os pais já deixam as filhas serem professoras. E trabalhar nas secretarias...” (GALVÃO, 1994, p. 68). Se é verdade que as mulheres, desde o início do século, já haviam conquistado um pequeno espaço de trabalho na área da educação, área na qual muitas das pioneiras feministas atuaram durante a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX, também é verdade que, muitas vezes, essas mesmas feministas reproduziam imperativos eurocêntricos nas suas práticas cotidianas, elemento que Pagu discretamente acrescenta na re-tratação dessa cena, ao encerrar a fala da militante entusiasmada com a possibilidade de acesso das mulheres ao mercado de trabalho: “Oh! Mas o Brasil é detestável no calor!” (GALVÃO, 1994, p. 68). O entusiasmo da personagem, por sua vez, demonstra a sua ignorância com relação à situação das mulheres das

classes menos abastadas, condenadas a trabalhar, por vezes, por longos períodos, entre 12 e 16 horas diárias, nos galpões e oficinas das tecelagens.

Em um romance epistolar intitulado *Divórcio?*, publicado pela primeira vez em 1912, a escritora porto-alegrense Andradina América Andrade de Oliveira (1870-1935) realiza um verdadeiro libelo pró-feminista, em defesa do direito das mulheres a romper com o casamento, quando este se revelava fonte de sofrimento. A luta pelo que considerava um direito da mulher à felicidade levou Andradina a proferir conferências sobre a emancipação feminina em várias partes do país, bem como em países vizinhos, como o Uruguai, a Argentina e o Paraguai. Ao se soprar a poeira dos arquivos literários e resgatar o nome dessas duas escritoras, uma pergunta inevitável emerge: seria esse tipo de feminismo, explicitado nas obras de escritoras como Andradina América Andrade de Oliveira e Ana V. César, o foco da crítica da jovem Pagu em suas corrosivas críticas ao feminismo paulistano?

A própria materialidade textual do romance *Parque industrial* permite que se responda negativamente a essa pergunta. Em primeiro lugar, porque o espírito de luta da personagem Rosinha Lituana traz uma consciência acerca de seu próprio gênero demasiadamente acentuada, de maneira que seria equivocado afirmar que Pagu estava alheia às lutas pela emancipação feminina. Em segundo lugar, porque a crítica de Pagu não se estende ao feminismo *lato sensu*, mas sim a uma modalidade específica do feminismo, muito presente nas ruas de São Paulo do início do século XX: um feminismo superficial, cujas discussões não passavam de veleidades e cujas protagonistas eram as mulheres burguesas que, no interior de seus lares, eram tão despóticas quanto o masculinismo que criticavam, como é possível se perceber quando uma das feministas, durante o encontro no café, anuncia ter despedido sua criada em função de um atraso (motivado por uma gravidez), ou pela falta de solidariedade com relação a outros grupos subalternizados e desvalidos de seus direitos, como os analfabetos, também interditados de participar das eleições. É importante, entretanto, que não se confunda a crítica que Pagu realiza contra um determinado tipo de postura feminista (datado e anacrônico, é necessário assinalar) com os ataques neoconservadores que o movimento feminista vem sofrendo na contemporaneidade, tal como assinala Rita Terezinha Schmidt:

não é de hoje nem de ontem que o termo 'feminismo' sofre uma sistemática depreciação e deslegitimação nos mais diversos círculos letrados

do país. Via de regra, o uso do termo vem atrelado a certos sentidos do feminismo associados ao movimento de mulheres dos anos [19]60, os quais são destacados e universalizados, em uma operação análoga à da sinédoque (figura que condensa na parte o todo) para sustentar determinada, e por que não dizer deliberada, representação discursiva, cultural e política. Estou me referindo à assimilação de algumas ideias pelo senso comum esclarecido, as quais se cristalizam na representação do feminismo como um movimento extremista de libertação das mulheres (*Women's Lib*) sustentado por uma ideologia homofóbica, monolítica, autoritária, engessada na história passada e, o que é pior, empenhada na transformação da mulher, destituindo-a de suas características femininas (SCHMIDT, 2006, p. 765).

É em função dessa visão problemática, que não vislumbra no feminismo da época um conjunto plano de concepções, mas sim um amplo campo de lutas, com seus próprios conflitos internos (que somente seriam trabalhados do ponto de vista teórico muitos anos mais tarde), que se pode considerar Pagu uma feminista *avant la lettre*, uma vez que suas ousadas propostas estéticas antecederam as reflexões teóricas posteriores do feminismo no campo das ciências humanas. Ainda que a primeira preocupação da escritora estivesse ligada à criação de um projeto estético proletário, consoante com os preceitos da revolução rumo ao socialismo, ela não deixou de se preocupar com importantes questões que ainda hoje estão presentes na agenda política das intelectuais feministas: as rasuras identitárias provocadas pela sobreposição dos pertencimentos de classe, gênero e raça, e os rumos que haverão de ser tomados no sentido de administrar os conflitos gerados por esses mesmos pertencimentos. O que resta, já que se torna possível evitar tais conflitos, é torná-los produtivos, a partir de um exercício intelectual que problematiza as ideias cristalizadas com relação à cultura nacional e ao papel das mulheres na literatura e nas artes no início do século XX. E, para tanto, o primeiro gesto a ser articulado é uma releitura das propostas estéticas, tais como a apresentada pelo romance de Pagu, de maneira a descolonizarmos o imaginário relativo à cultura brasileira a partir da redescoberta e da revalorização, através do exercício da crítica literária, de experimentos literários tais como *Parque industrial*.

Referências

- ANDRADE, Mário de (1927). **Amar, verbo intransitivo**. 17 ed. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, Oswald de (1924). Memórias sentimentais de João Miramar. In: _____. **Obras Completas (Volume II)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- CÉSAR, Ana V. **Fragmentos**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1931.
- CAMPOS, Augusto de. **Pagu: vida e obra**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- FERRAZ, Geraldo Galvão. Prefácio. In: GALVÃO, Patrícia. **Parque industrial**. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto; São Paulo: EDUFSCar, 1994. p. 12-16.
- FERRAZ, Geraldo Galvão (Org.). **Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- FURLANI, Lúcia Maria Teixeira (Org.). **Caderno de croquis de Pagu e outros momentos felizes que foram devorados reunidos**. Santos: Unisanta; São Paulo: Cortez, 2004.
- GALVÃO, Patrícia. **Parque industrial**. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto; São Paulo: EDUFSCar, 1994.
- _____. **Parque industrial**. 4. ed. São Paulo: José Olympio, 2006.
- _____; FERRAZ, Geraldo. **A famosa revista**. 2. ed. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1959. (Este romance foi publicado juntamente com Doramundo, de Geraldo Ferraz, sob o título geral de **Dois romances**).
- GUEDES, Thelma. **Pagu: literatura e revolução**. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Nankin Editorial, 2003.
- LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. **Brás, Bexiga e Barra Funda**. In: _____. **Novelas paulistanas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961. (A primeira edição é de 1927).
- MILLIET, Sérgio. **Diário crítico**. São Paulo: Livraria Martins: Edusp, 1945.
- OLIVEIRA, Andradina América Andrade de. **Divórcio?** Porto Alegre: Livraria Universal, 1912.
- _____. **Divórcio?** 2. ed. coordenada por Hilda A. H. Flores. Florianópolis: Mulheres; Porto Alegre: Ediplat, 2007.
- _____. **O perdão**. Porto Alegre: Livraria Americana, 1910.

_____. **O perdão**. 2. ed. Atualização do texto e notas explicativas por Anselmo Peres Alós e Rosane Saint-Denis Salomoni. Estudo introdutório por Rita Terezinha Schmidt. Florianópolis: Mulheres, 2010.

PONTES, Heloísa. Vida e obra de uma menina nada comportada: Pagu e o Suplemento Literário do Diário de S. Paulo. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 26, p. 431-441, jan./jun. 2006.

QUEIRÓS, Rachel de. **O quinze**. 25. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. 80. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2001.

RISÉRIO, Antônio. Pagu: vida-obra, obravida, vida. In: CAMPOS, Augusto de. **Pagu**: vida e obra. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 18-30.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Refutações ao feminismo: (des)compassos com a cultura letrada brasileira. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 14, n. 3, p. 765-799, set./dez. 2006.

LITERATURA E INTERVENÇÃO POLÍTICA NA AMÉRICA LATINA: RIGOBERTA MENCHÚ E CAROLINA MARIA DE JESUS



Como já afirmou Jean Franco, o papel da crítica literária feminista não é apenas o de se ocupar do estudo de textos escritos por mulheres ou dos estereótipos de mulheres; é também o de fomentar uma guinada epistemológica na produção de conhecimento sobre a literatura, efetivando uma leitura da cultura que altere substancialmente os pilares do sistema literário e produza, simultaneamente, novos instrumentos de análise (FRANCO, 1986). Se, em um primeiro momento, há a necessidade de escavar os arquivos em busca daquelas escritoras esquecidas pela crítica (crítica sintomaticamente produzida pelos *homens de letras*), faz-se necessária também uma mudança nas estratégias interpretativas que são utilizadas para ler os escritos dessas mulheres, de maneira a ampliar a compreensão do seu papel não apenas no passado, mas também na cultura contemporânea. Não basta retirar tais escritos do esquecimento; urge soprar a poeira acumulada ao longo dos anos e *ressignificar* esses artefatos culturais, de maneira a redimensionar a compreensão não apenas dos escritos de autoria feminina, mas também da própria noção de *cultura* que vem sendo mobilizada pela crítica literária na contemporaneidade.

Ironicamente, o trabalho da crítica literária feminista aponta para dois problemas com um mesmo nome: o *gênero*. O primeiro *problema de gênero* diz respeito ao silenciamento que as escritoras sofreram (e ainda sofrem) ao longo da escritura das histórias das literaturas latino-americanas. A crítica e a história literárias, ao longo de todo o século XIX, e boa parte do século XX, estão assentadas em bases falocêntricas que excluem, menosprezam ou invisibilizam a participação das mulheres na escrita simbólica das culturas nacionais latino-americanas. Entende-se *gênero*, nesse primeiro ponto, como a construção de identidades sociais basiladas nos diferentes significados assumidos pelo *masculino* e pelo *feminino* em uma dada cultura. Cabe lembrar que o embate entre homens e mulheres sob a insígnia do gênero é a forma primeira

de significar as relações de poder (SCOTT, 1990), e isso não é diferente no campo da teoria, da história e da crítica literária.

O segundo *problema de gênero* diz respeito aos *gêneros literários*, particularmente aos *gêneros literários* considerados menores pela tradição crítica. Se o cânone literário consagrou alguns *gêneros* como “maiores” (a epopeia, o romance ou o soneto), é sintomático o fato de que as mulheres reiteradamente se dedicaram a cultivar os *gêneros literários* considerados, ao longo dos séculos XIX e XX, como *gêneros* “menores” (a autobiografia, a narrativa memorialista, o diário confessional e os *imprompts* narrativos). A crítica literária feminista, ao investir na interpretação dos escritos de autoria feminina, amplia a compreensão dos *gêneros literários*, questionando a dicotomia estabelecida entre *gêneros* que “nos levaria a deixar de lado práticas escriturais que não concordassem com concepções mais restritas do literário” (MUZART, 2000, p. 27).

Na segunda metade do século XX, começa a aflorar na América Latina um novo *gênero literário*. A narrativa de testemunho, também chamada de *literatura de depoimento*, nasceu da necessidade de se expressar a opressão dos grupos subalternos em um contexto de ferrenhas ditaduras nos Estados Nacionais latino-americanos. Se a biografia e a autobiografia são desvalorizadas como expressões de uma *literatura menor*, a literatura de depoimento sequer é elencada como potencialidade literária.

Não por acaso, o testemunho foi o *gênero* adotado por escritoras comprometidas com importantes questões políticas do século XX, tais como a luta anticolonialista dos povos indígenas na Guatemala e o movimento operário de mineiros na Bolívia. Propõe-se aqui a realização de um balanço geral da produção teórica em torno do testemunho, avaliando a sua voltagem política e confrontando a resistência manifesta pela crítica literária canônica; em seguida, parte-se para uma observação mais atenta de duas narrativas-testemunho de autoria feminina da América Latina: *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia*, escrita em parceria por Rigoberta Menchú e Elizabeth Burgos-Debray (Guatemala), e *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (Brasil), escrito por Carolina Maria de Jesus e publicado graças à intervenção do jornalista Audálio Dantas. Torna-se possível, assim, explicitar de que maneiras esse *gênero literário* amplia a compreensão do papel da literatura através da conciliação da *elaboração artística* com a *intervenção política*, sob o ponto de vista de uma escrita feminina consciente e comprometida com o questionamento da história oficial.

A narrativa de testemunho: teorizações, embates e polêmicas

A literatura de testemunho é um gênero bastante complexo, e mesmo problemático, no que tange à sua definição. Isso porque tentar estabelecer uma definição para o gênero cria uma tensão pertinente a qualquer definição de um gênero literário. A *Angst* do pensamento ocidental por definições claras e totalizantes, que deem conta de um *corpus*, por mais heterogêneo que este possa se apresentar, vem de encontro direto às tentativas de evitar concepções redutoras, excluindo exemplos singulares que, muitas vezes, em função das singularidades, particularidades e rupturas estabelecidas em relação a definições tidas como modelares ou exemplares, apresentam-se mais ricas do que os exemplos “bem-comportados”, portadores de todos os traços distintivos pressupostos pela definição. É possível contabilizar uma série de diferentes propostas para a definição do testemunho. Todas essas definições estão cronológica e espacialmente marcadas, denunciando diferentes *loci* de enunciação teórica. Em um primeiro momento, a intenção é a de apresentar – ainda que rapidamente – essas definições, para, em seguida, tentar definir e potencializar o termo “literatura de testemunho” como categoria analítica, ainda que de uma forma não restritiva, tampouco totalizante, justamente para permitir a valorização de exemplos singulares.

A narrativa de testemunho pode ser compreendida como um escrito dotado, ao mesmo tempo, de um *caráter documental* e de um traço de *ficcionalidade*. Margaret Randall (1992) chama a atenção para o fato de que a principal característica do testemunho é o elemento intertextual. O gênero *testemunho* apresenta imbricadas relações com outros gêneros de escritura, como a narrativa ficcional, a autobiografia e o *new journalism* praticado por escritores como Truman Capote e Tom Wolf. O estudo de Randall, que assume um caráter prescritivo, preconiza o uso de fontes diretas na construção desse tipo de narrativa. Com isso, entende-se que a legitimidade de um testemunho está na utilização, durante o processo de construção da narrativa, de elementos que evidenciem as *particularidades* de um povo, e não as grandes generalizações. Das generalizações ocupam-se os grandes gêneros literários – como a epopeia e o romance, particularmente o romance histórico –, aos quais foi atribuído *valor literário* canonizado e legitimado frente a praticamente todas as vertentes do pensamento crítico sobre literatura. Como estratégia para potencializar a descrição e a representação

dessas singularidades, das quais não se ocupam os grandes gêneros narrativos, Randall assinala a frequente utilização de material secundário autêntico, ou seja, entrevistas, fotos, prefácios e introduções realizados pelos editores. Tal material tem por função legitimar o relato, visto que este se ocupa justamente de questões e/ou subjetividades que não gozam do mesmo prestígio daquelas representadas nos gêneros canônicos. Randall considera, finalmente, de importância vital para a narrativa-testemunho que esta seja portadora de uma alta qualidade estética.

Essa última afirmação feita por Margareth Randall torna sua proposta de definição da narrativa-testemunho um tanto contraditória: dado que a principal intenção do testemunho é dar visibilidade às vozes silenciadas pelos processos histórico-literários de construção e legitimar determinadas representações culturais desautorizadas, exigir da narrativa-testemunho “qualidade estética” pode ser o indício de uma tentativa de *domesticação* dos significados subalternos. O trabalho que pretende legitimar vozes outras que não as hegemônicas a partir de pressupostos valorativos definidos pela própria hegemonia soa como uma tentativa de “entrar pelas portas dos fundos” dos cânones literários nacionais. Não se pode perder de vista que, mais do que questionar a presença ou ausência de representações de subjetividades subalternas no capital cultural da América Latina, é necessário questionar os *modos* de representação, identificando e realizando a partir daí modulações ideológicas no processo de escritura que se configurem como verdadeiras *intervenções políticas* na produção de representações culturais. Não se pode esquecer, quando se discutem as relações entre política, literatura e cultura, o fato de que, por trás dos ideais de “qualidade estética”, há uma ideologia que, *grosso modo*, compactua com as concepções hegemônicas de beleza, harmonia e plasticidade (EAGLETON, 1993). Tais concepções podem ser incompatíveis com as experiências de exclusão das mulheres latino-americanas, de maneira que, através da ruptura com as formas canônicas, muitas vezes, é que se dá a colaboração mais subversiva dessas escritoras: para novos conteúdos e novas temáticas, novas formas e novos gêneros narrativos são necessários.

A respeito desse modo particular de se pensar a escritura subalterna (como forma de intervenção política na esfera pública), Jean Franco afirma:

Embora a literatura de depoimento corra o risco de reproduzir as relações de poder existentes entre o intelectual e os ‘silenciados’,

entre o gravador/erudito e a 'vítima', responde também à necessidade de autorrepresentação de qualquer grupo subalterno quando assume algum poder. Na verdade, muitos depoimentos respondem apenas a essa necessidade. Por outro lado, dois depoimentos famosos – I, *Rigoberta Menchú*..., que conta a história de uma índia guatemalteca, e *Domitila Speaks*, que conta a vida da esposa de um mineiro boliviano – usam o próprio voyeurismo da cultura ocidental (que está sempre usando os oprimidos e os índios como uma espécie de curiosidade a ser exibida em feiras) para fazer intervenções políticas eficazes que ultrapassem de muito o local de origem (FRANCO, 1992, p. 14).

Outros estudos importantes no percurso deixado por aqueles que tentaram definir a narrativa-testemunho são os de Miguel Barnet (1986), Antônio Vera-Léon (1992) e George Yúdice (1992). Nesses artigos, a narrativa-testemunho é definida como uma narrativa curta, contada em primeira pessoa, na qual narrador e protagonista incidem sobre a mesma figura. Em outras palavras, há uma sobreposição na qual a voz do narrador sempre coincide com a voz do protagonista da narrativa, quase sempre uma figura exemplar que funciona como índice metonímico da identidade e dos valores do grupo social ao qual pertence. Reportando a Gérard Genette em seu artigo "Voice" (1996, p. 172-189), pode-se pensar essa voz – que é ao mesmo tempo protagonista e narradora – como um narrador autodiegético e, a partir daí, deduzir o pressuposto de que a enunciação autodiegética seria um dos principais traços distintivos da narrativa-testemunho, quando comparada a outros gêneros narrativos. Em muitos casos, entretanto, o autor do testemunho é um sujeito social não letrado, o que implica o registro/transcrição do relato oral por um interlocutor (ou editor) que pode ser um escritor, um ativista social ou ainda um jornalista. A palavra *testemunho* assume, então, ao mesmo tempo, um sentido *religioso* (dado o caráter confessional do relato) e um sentido *jurídico* (dado que a escrita legítima, dá fé acerca de subjetividades e/ou acontecimentos silenciados pelos discursos historiográficos e/ou literários).

John Bervely (1992) trata de uma questão muito importante que vem à tona na década de 90 do século XX: a crise epistemológica sofrida pela escritura testemunhal. Entretanto, Beverly não colabora muito para a definição desse gênero narrativo. Ao definir o testemunho como *sendo e não sendo* uma forma autêntica da cultura subalterna, como *sendo e não sendo* uma modalidade oral de

narrativa, ao assumir o testemunho como *sendo e não sendo* literatura, Bervely acaba caindo em uma aporia, a qual não produz muito em termos teóricos, tampouco colabora para compreender mais profundamente esse gênero textual. Pelo contrário, definir algo por uma aporia é, em última análise, reiterar (ainda que às avessas) o mesmo erro das definições essencialistas. Ao se deixar uma categoria analítica aberta e flexível ao extremo, “sendo e não sendo”, faz-se com que a referida categoria não se torne efetivamente operacional. Em outras palavras, a flexibilização radical de uma categoria de análise permite que, a partir de um termo como *narrativa de testemunho*, por exemplo, seja possível dizer qualquer coisa sobre qualquer texto.

George Yúdice, em “Testimonio y posmodernismo” (1991), afirma que uma narrativa-testemunho pode ser definida como uma narrativa autêntica, referida por um testemunho que é conduzido a narrá-la pela urgência de uma ocasião, tal como uma guerra, uma revolução ou outra grave mudança social. Ao pôr em relevo a cultura popular – desprestigiada pelas formas canônicas de narrativa institucionalizadas no campo literário –, a narrativa de testemunho retrata uma experiência própria, representativa não apenas de um indivíduo singular, mas também (e principalmente) da experiência de uma identidade coletiva. O testemunho tem um papel social importante, que é o de denunciar uma experiência de opressão e/ou exclusão, assim como o de desvelar e desautorizar a história oficial como sendo “A Verdade” (transcendental e única), abrindo caminho para outras vozes e outras versões de determinados fatos sociais. Finalmente, cabe salientar que a vinculação da narrativa-testemunho à autoria feminina evidencia que o fato de que toda a escritura que reivindica legitimidade para o gênero sexual é, em última análise, política *par excellence*.

O testemunho está caracterizado pelo hibridismo de gêneros de escrita. Entre aqueles que mais se fazem perceber, encontram-se os documentos antropológicos, as crônicas jornalísticas e documentais, a literatura autobiográfica, o relato de memórias e o *Bildungsroman*. Dos documentos antropológicos, a narrativa-testemunho apropria-se principalmente das histórias de vida (um processo de rastreamento antropológico que busca resgatar histórias pessoais de informantes representativos de uma coletividade), com vistas a redimensionar as informações da historiografia oficial, dando visibilidade a interpretações trespassadas por subjetividades deslegitimadas (índios, negros, mulheres e trabalhadores das classes operárias) de eventos cujas versões reiteradas pela historiografia são, via de regra, a de uma classe branca, burguesa e masculina.

As crônicas jornalísticas e documentais contribuem também para a gênese da narrativa-testemunho, na medida em que têm como pressuposto o reordenamento de fatos jornalísticos a partir de um olhar ficcionalizante. Tendo como características básicas a utilização de diálogos e a criação de cenas nas quais a perspectiva de um único protagonista é privilegiada, a crônica jornalística exercita a máxima de Tom Wolf: fazer um jornalismo que se possa ler como ficção. A literatura autobiográfica e memorialística, por sua vez, apresenta estreitos laços com a narrativa-testemunho, principalmente no que toca às características confessionais da autobiografia. Ao contrário da ficção intimista, na qual os dramas existenciais assumem um tom por vezes individualista, na narrativa-testemunho o tom confessional somente será procedente se for simultaneamente representativo de uma individualidade (a experiência particular do protagonista) e de uma coletividade, tal como acontece em *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciéncia* (BURGOS-DEBRAY; MENCHÚ, 1991), narrativa na qual a história pessoal de Rigoberta Menchú confunde-se com a história de todo o seu povo, os *maya-quiché* guatemaltecos.

Finalmente, o *Bildungsroman* traz a sua colaboração através de duas vias. A primeira, tal como a narrativa memorialística, é a narrativa confessional, carregada de subjetividade e de uma maneira particular de experienciar o mundo; a segunda é a ideia de formação, pois, em última análise, narrativas como *Me llamo Rigoberta Menchú* ou *Si me permiten hablar...* trazem como cerne da diegese a formação – não apenas a de Rigoberta ou Domitila, mas também a *Bildung* coletiva da resistência *maya-quiché* e das mulheres dos mineiros bolivianos. Logo, pode-se concluir que é esse caráter híbrido, que desloca e politiza estratégias narrativas de gêneros tão diversos, que possibilita às narrativas de testemunho a possibilidade de não apenas fazer emergir as vozes silenciadas da América Latina, mas também, e principalmente, intervir no espaço público, realizando uma intervenção política de caráter performativo, ao partir da máxima feminista de que o pessoal é político.

Elzbieta Sklodowska, em *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética* (1992), toma como ponto de partida as diferentes possibilidades de escritura ou transcrição da narrativa de testemunho. Assim, de partida, é possível identificar duas grandes categorias diferenciadas: a dos testemunhos *mediados* e a dos *não mediados*. Nos testemunhos não mediados, há a coincidência não apenas entre protagonista e narrador (como um narrador auto-diegético), mas também a coincidência entre informante e transcritor/editor.

Tais narrativas partem da própria experiência do enunciador-escritor em questão e tomam como pretextos e antecedentes estratégias narrativas não apenas da narrativa-testemunho mediada como forma de legitimação, mas também outras provenientes dos diários e das autobiografias. Já os testemunhos mediados, por sua vez, estão caracterizados por não haver coincidência entre informante e transcritor/editor. Dessa forma, tais testemunhos acabam dotados de um caráter acentuadamente mais “antropológico” do que os testemunhos não mediados. Aqui as aspas estão sendo utilizadas para manter o sentido do significante “em suspenso”, à maneira dos críticos desconstrutivistas. Quando se fala em um caráter “antropológico”, não se quer com isso estabelecer um juízo valorativo que opõe e hierarquiza as noções de *antropológico* e *literário* (significando “Belas-Letras”). Dados os avanços já realizados no âmbito dos estudos culturais no que tange às questões de valor estético ou literariedade (ou seja: como *traço diferencial* entre o texto literário e outras modalidades textuais), não cabe aqui pensar o testemunho como forma dotada ou não de literariedade, mas sim como *representação cultural*, visto que juízos de valor baseados em critérios estéticos devem ser sempre relativizados. Não se pode perder de vista que todo o julgamento de valor está ideologicamente contaminado pelos pertencimentos políticos e identitários daquele que o realiza.

Entre os testemunhos mediados, é possível encontrar testemunhos distintos, a partir das temáticas que vinculam. O *testemunho jornalístico* é uma categoria que mantém estreitos vínculos com o *new journalism* e se dispõe a escrever uma narrativa de natureza jornalística a partir da ótica de um determinado personagem. Destarte, inclui-se explicitamente uma subjetividade subalterna a narrar a sua perspectiva sobre um dado evento. Pode-se exemplificar tal tipo de testemunho com a narrativa *La noche de Tlatelolco* (1971), de Elena Poniatowska. O *testemunho coletivo* propõe, ao contrário da maior parte das outras modalidades de narrativa-testemunho, a elaboração de uma narrativa não a partir de um único protagonista que seja representante de uma coletividade, mas sim a partir de informações coletadas de vários informantes que compartilham alguma afinidade identitária. Pode-se pensar aqui na fragmentária narrativa construída por Poniatowska em *Nada, nadie: las voces del temblor* (1988) ou nos textos de Margaret Randall *La mujer cubana ahora* (1972) e *Estamos todas despiertas!* (1982). O *testemunho etnográfico*, por sua vez, preocupa-se em dar visibilidade às vozes desautorizadas pelas configurações hegemônicas de política e cultura. A partir do depoimento de um indivíduo

representativo de uma comunidade cultural marginalizada, o transcritor/editor organiza uma narrativa que dá conta não apenas de uma história individual, mas também da história de toda uma coletividade. *Me llamo Rigoberta Menchú... e Sí me permiten hablar...* são duas narrativas exemplares desse modelo: enquanto a primeira traz toda a história de opressão e colonialismo interno sofrida pelos *maya-quiché* e também por todos os índios guatemaltecos (e, por metonímia, todos os povos indígenas americanos) a partir do relato de Rigoberta, a segunda traz toda a experiência das lutas e reivindicações dos mineiros bolivianos, tendo como estandarte a voz de Domitila Barrios, esposa de um desses mineiros, a qual reivindica, ao mesmo tempo, seus interesses de gênero (pode-se pensar o machismo a partir da mesma lógica do neocolonialismo) e de classe social.

Feitas tais considerações, cabe então perguntar: como se estabelece a relação entre informante e transcritor/editor? Ao contrário do que possa parecer em um primeiro golpe de vista, tal relação nunca é arbitrária. Cria-se por vezes a ilusão de que existe homogeneidade no relato do informante, mas, na verdade, seu relato está parcialmente filtrado pela perspectiva do transcritor/editor. Logo, na gênese do testemunho não mediado já está implícita a polifonia. Se Mikhail Bakhtin define a polifonia¹ como a pluralidade de vozes sociais dentro de um romance, uma pluralidade na qual não há hierarquização valorativa, há um hiato nos estudos até agora realizados. Tratar-se-ia de um estudo que viesse a refletir se a polifonia – tal como definida por Bakhtin – está presente na narrativa de testemunho mediada ou não. Nesse sentido, a definição bakhtiniana da noção de polifonia mostra-se particularmente problemática nos casos em que se tem um informante praticamente iletrado: como ter absoluta certeza de que a voz hierarquicamente mais bem colocada, nesse caso, não é a do transcritor, responsável por organizar a narrativa a partir das informações recolhidas?

Esse embate entre *homogeneidade* e *heterogeneidade* enunciativas deriva das próprias estratégias representacionais dos testemunhos. Cabe lembrar que o informante-protagonista de um testemunho não é um indivíduo qualquer, mas um indivíduo representativo de sua comunidade discursiva. Outra questão implícita na gênese de um testemunho é a da condição de marginalidade e resistência referentes ao discurso desse informante. Logo, elementos como a

1 Bakhtin define a noção de *polifonia* a partir de seus trabalhos sobre a obra de Dostoiévski. Diz o autor: “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenas constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. [...] é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que

gravação de entrevistas, a realização de questionários, a revisão e a organização do material recolhido e, finalmente, os cortes e as supressões realizados pelo transcritor/editor do testemunho, assim como retoques estilístico-gramaticais, configuram-se como elementos que interferem no aspecto discursivo da obra, colaborando para criar essa ilusão ou efeito de *homogeneidade* em uma escritura que é, ao menos, bivocal, pois carrega o discurso do transcritor e o do informante.

A literatura escrita a contrapelo: *Me llamo Rigoberta Menchú... e Quarto de despejo*

Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia. Esse é o título do testemunho de Rigoberta Menchú, índia guatemalteca da tribo *maya-quiché* (uma das 22 etnias autóctones da Guatemala), transcrito e editado por Elizabeth Burgos-Debray. Em sua “Introducción”, Burgos deixa clara a sua intenção de preservar ao máximo a narrativa de Rigoberta, evitando correções em seu espanhol recém-aprendido (naquela ocasião, fazia apenas três anos que Rigoberta havia começado a estudar a língua castelhana). Um ponto de grande importância em *Me llamo Rigoberta Menchú...* é a presença de *paratextos* na obra. A noção de paratextualidade é aqui entendida na acepção dada ao termo por Gérard Genette:

Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que dans l'ensemble formé par une oeuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infra-pages, terminales ; épigraphes ; illustrations [...] qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement² (GENETTE, 1982, p. 10).

aqui se combinam em uma unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. [...] suas personagens são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante” (BAKHTIN, 1981, p. 2).

2 “O segundo tipo constitui-se pela relação – geralmente menos explícita e mais distante – que no conjunto formado por uma obra literária (o texto propriamente dito) mantém com o que não se pode nomear senão como o seu paratexto: prefácios, posfácios, advertências, introduções, etc.;

Esses trechos paratextuais, colocados em torno da narrativa sob a forma de citação, servem como abonadores, estabelecendo um diálogo com a tradição e mostrando que o texto literário é politicamente produtivo e que essa produtividade se estabelece principalmente através da *intertextualidade*, ou seja, do estabelecimento de diálogos com outros textos. A referência a textos já canonizados ajuda também a estabelecer o lugar da narrativa-testemunho dentro do cânone, pois é essa uma das maneiras de se pleitear legitimidade e ampliar o espectro de alcance político desse tipo de intervenção. Através de fragmentos de *Hombres de maíz*³, *El libro de los libros de Chilam Balam*⁴ e *Popol-Vuh: antiguas leyendas del quiché*⁵ tomados como epígrafes, é possível evidenciar a busca por essa legitimidade. A mescla de fragmentos dos próprios relatos de Rigoberta, também utilizados como paratextos em alguns capítulos, mostra que tanto Menchú quanto Miguel Ángel Asturias ou Popol Vuh, ou ainda as vozes ancestrais do texto pré-colombiano *Chilam Balam*, dialogam em pé de igualdade, o que vem a provar o caráter polifônico do testemunho editado por Burgos. Ninguém pode discordar de que as vozes autorais de tais paratextos são equipolentes (dialogam sem estabelecer relações valorativas hierárquicas), o que vem a configurar a polifonia.

Recuperando as reflexões teóricas desenvolvidas anteriormente, pode-se descrever esse testemunho como uma narrativa mediada, pertencente ao grupo dos testemunhos etnográficos, na qual Rigoberta figura como um narrador autodiagético. Faz-se necessária a observação dos paratextos que acompanham a narrativa, a saber, o “Prólogo” e a já mencionada “Introducción”, ambos de autoria de Elizabeth Burgos. À página 7, Burgos afirma: “a pesar de su corta edad Rigoberta tiene mucho que contar porque su vida, como lo dice ella misma, es la vida de todo un pueblo. Pero es también *la historia de la colonización todavía vigente con sus secuelas de violencia y de opresión*” (grifo nosso)⁶.

notas marginais, de rodapés, ou finais; epígrafes, ilustrações, [...] que fornecem ao texto um entorno (variável) e por vezes um comentário oficial ou oficioso, cujo leitor mais purista e menos dado à erudição externa não dispõe tão facilmente” (tradução nossa).

3 ASTURIAS, Miguel Ángel. **Hombres de maíz**. Buenos Aires: Losada, 1975.

4 RENDÓN, Silvia e VÁSQUEZ, Alfredo Barrera [traducción, introducciones y notas]. **El libro de los libros de Chilam Balam**. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1948.

5 ESTRADA MONROY, Agustín (Ed.). **Popol Vuh**: empiezan las historias del origen de los indios de esta Provincia de Guatemala. Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra, 1973. Edición facsimilar del manuscrito de fray Francisco Ximénez.

6 “Apesar de sua curta idade, Rigoberta tem muito a contar porque sua vida, como disse ela mesma,

Durante o testemunho de Rigoberta, a ideia de se fazer um registro de uma suposta “história da colonização ainda vigente” não parece ser o motor de seu relato. Se “colonização interna” é uma expressão-chave para Burgos, para a informante o importante é a divulgação da cultura e da luta de seu povo contra a opressão. Tal diferença de posicionamento com relação ao objetivo primeiro da redação de *Me llamo Rigoberta Menchú...* por parte de Menchú e de Burgos-Debray aponta para a existência de duas diferentes posições-sujeito nas filigranas textuais desse relato. Isso equivale a dizer que, para lugares ideológicos diferenciados, entendendo aqui a noção de *ideologia* em um sentido althusseriano, fazem-se presentes diferentes vozes narrativas, mesmo quando suas evidências de origem estão relativamente apagadas, ou mesmo deliberadamente camufladas. A posição-sujeito à qual pertence o discurso de Burgos-Debray mostra uma preocupação memorialística, que se ocupa de registrar a voz subalterna dos indígenas guatemaltecos através das declarações de Rigoberta. Esta, por sua vez, pertence a outra posição-sujeito, na qual pouco importam as discussões sobre literariedade ou estética; seu contexto histórico e sua experiência particular como mulher indígena guatemalteca fazem com que Rigoberta Menchú entenda o seu depoimento como uma estratégia político-cultural de resistência, e não como elaboração textual com fins estéticos. Mesmo a decisão de aprender o castelhano, tomada por Rigoberta, tem como intenção o *fazer-se ouvir* em um sentido mais político e menos estético. Ora, se os discursos que compõem esse texto são provenientes de duas posições-sujeito diferenciadas, é óbvio que em tal texto se façam presentes duas diferentes vozes. A partir do momento em que suas vozes se mesclam, tem-se o estabelecimento de uma narrativa coerente que atende ao mesmo tempo às expectativas de Burgos e Rigoberta. Daí a impressão de *homogeneidade* dessa narrativa-testemunho, mesmo que a natureza da autoria do texto seja dupla e a sua organização interna seja polifônica.

Seria o processo de canonização do discurso subalterno latino-americano por uma voz editora europeia uma nova onda imperialista que tenta impingir sua própria interpretação etnocêntrica ao discurso de Rigoberta? O pacto de solidariedade estabelecida entre uma mulher culta e letrada de origem europeia e uma mulher indígena semialfabetizada da América Latina é realmente produtivo

é a vida de todo um povo. Mas é também a história da colonização ainda vigente com suas sequelas de violência e de opressão” (tradução nossa).

(no sentido de realizar uma intervenção política) ou estaria ele escondendo uma assimetria étnica neocolonialista? Uma vez que há a necessidade da transcrição do testemunho para que este se configure como narrativa de testemunho, como *escritura*, é graças à sua cristalização na forma de narrativa escrita que o relato de Rigoberta se transforma em intervenção política; é graças a esse pacto de solidariedade estabelecido entre essas duas mulheres que é dada a conhecer, ao mundo letrado, a violência à qual estão submetidos os povos indígenas guatemaltecos.

De acordo com Homi Bhabha, “existe uma pressuposição prejudicial e autodestrutiva de que a teoria é necessariamente a linguagem de elite dos que são privilegiados social e culturalmente” (BHABHA, 1998, p. 43). A teoria deve ser entendida como *a filosofia necessária* a toda e qualquer intervenção no mundo social, a mediadora do trabalho de interação realidade-pensamento configurado por Catherine Belsey como *prática social*. Entretanto, pensar a filosofia necessária e seu viés político não significa reduzir toda e qualquer escritura (teórica ou ficcional) a um manifesto político, a um *panfleto*. Ao contrário, como afirma Bhabha, “é um sinal de maturidade política aceitar que haja muitas formas de escrita política cujos diferentes efeitos são obscurecidos quando se distingue entre o ‘teórico’ e o ‘ativista’” (BHABHA, 1998, p. 43).

Ainda que o trabalho de Elizabeth Burgos sobre o depoimento de Rigoberta possa, em certo sentido, “pasteurizar” certas questões próprias da cultura *maya-quiché*, isso não desqualifica a importância desse testemunho. Não se pode perder de vista a estratégia narrativa que Rigoberta adota por ocasião do relato dos costumes de seu povo. Ainda que a informante utilize grande parte de seu depoimento trazendo informações de cunho etnográfico, tais informações nunca pretendem dar conta da totalidade das estruturas culturais de seu povo. Mesmo dispensando os três primeiros capítulos da narrativa (“I. La Familia”, “II. Ceremonias del Nacimiento” e “III. El Nahual”) para traçar um pano de fundo que contextualizará o embate entre as duas culturas em confronto (a dos brancos e ladinos colonizadores e a dos indígenas explorados), Rigoberta mantém segredo sobre muitas das práticas culturais de seu povo:

Nosotros los indígenas hemos ocultado nuestra identidad, hemos guardado muchos secretos, por eso somos discriminados. Para nosotros es bastante difícil muchas veces decir algo que se relaciona con uno mismo porque uno sabe que tiene que ocultar esto hasta que garantice

que va a seguir como cultura indígena, que nadie nos puede quitar. Por eso no puedo explicar el nahual pero hay ciertas cosas que puedo decir a grandes rasgos⁷ (BURGOS-DEBRAY; MENCHÚ, 1991, p. 41).

Os segredos dos quais fala Rigoberta não devem ser vistos apenas como particularidades culturais ou tabus, os quais não devem ser revelados aos brancos. Mencionar segredos que não revelará sob hipótese alguma funciona como uma estratégia performativa que prende a atenção do leitor até o final da narrativa. Tal como os enunciados performativos descritos por Austin, os segredos de Rigoberta são produzidos ao mesmo tempo que são nomeados. Isto é, não passam de um efeito dos enunciados proferidos por Rigoberta, e tal atitude sem dúvida carrega uma forte intencionalidade, que é a de se fazer escutar. Mais do que aprender a língua do colonizador para poder reivindicar seu próprio espaço cultural, seu próprio *entrelugar* (BHABHA, 1998) em meio a diferentes temporalidades culturais, Rigoberta Menchú lança mão das próprias estratégias das quais se vale o colonizador para criar *verdades*. Operacionalizando o caráter performativo da linguagem, ela pode criar, assim, uma *identidade performativa*, que interfere no espaço público, possibilitando novas formas de política identitária⁸.

Ao contrário da trajetória pessoal de Rigoberta Menchú, cuja vida foi dedicada à luta política em defesa dos direitos dos povos indígenas do mundo (tendo inclusive recebido o Prêmio Nobel da Paz), a escritora brasileira Carolina Maria de Jesus, que era negra e favelada e que vivia da coleta de latas e de papelão para ser vendido para reciclagem, estava mais próxima da luta contra a própria indigência do que das lutas pelos direitos dos povos indígenas. O relato da escritora brasileira, diferentemente daquele enunciado pela escritora guatemalteca, embebeu-se menos de uma política explícita e mais do mergulho no intimismo e nas memórias individuais. Ainda assim, contudo, *Quarto de despejo*, ao contrário do que indica o seu subtítulo (“diário de uma favelada”),

7 “Nós, os indígenas, temos ocultado nossa identidade, temos guardado muitos segredos, por isso somos discriminados. Para nós é bastante difícil, muitas vezes, dizer algo que se relaciona conosco porque se sabe que se tem de ocultar as coisas até que se tenha certeza de que tal coisa siga como cultura indígena, que ninguém vai nos poder tirar. Por isso não posso explicar *el nahual*, mas há certas coisas que posso gritar a plenos pulmões” (tradução nossa).

8 Sobre as possibilidades e impossibilidades políticas de uma identidade performativa, conferir Butler (1990, 1993, 1997), bem como Butler, Laclau e Žižek (2000) e Nealon (1998).

extrapola os limites de um diário individual. Isso se dá na medida em que a escrita desses diários desnuda para o leitor o cotidiano sofrido e miserável da mulher negra a lutar, todos os dias, contra a fome. Esse diário deixa de ser um documento de foro privado e passa a ser porta-voz de um *modus vivendi* representativo da dinâmica do cotidiano de todos os moradores da Favela do Canindé, cidadãos que vivem, real e metaforicamente, às margens da cidade e das promessas desenvolvimentistas brasileiras da segunda metade do século XX. Quarenta anos depois da primeira edição de *Quarto de despejo*, a maior parte dos barracos da favela do Canindé foi removida, para ceder espaço ao asfalto de uma das maiores avenidas da capital paulistana, ironicamente chamada de *Marginal do Tietê* (DANTAS, 2001).

Em 1957, o jornalista Audálio Dantas, ao fazer uma reportagem sobre as favelas paulistas, conheceu Carolina Maria de Jesus, uma mulher negra, catadora de papel e residente na favela. Essa mulher, desde o dia em que encontrou alguns cadernos em uma lata de lixo, enquanto andarilhava à cata de papel, adotou o hábito de, todas as noites, escrever nesses cadernos, transformados em seus diários, o cotidiano de sua sofrida subsistência. Impressionado com a pujança dos relatos dessa mulher negra, pobre e favelada, que buscava nos restos e detritos da cidade a sobrevivência para si e para a filha, o jornalista insistiu para que Carolina continuasse a escrever, com vistas à publicação. Audálio Dantas desistiu, então, da realização da reportagem sobre a Favela do Canindé, abrindo espaço para a publicação de trechos dos diários de Carolina no jornal *Folha da Noite*, em 1958, e na revista *O Cruzeiro*, em 1959. Carolina chegou a enviar uma cópia dos seus originais para o *The Reader's Digest*, que não se interessou pelos escritos. No dia 16 de janeiro de 1958, Carolina desabafa em seu diário, que viria a ser publicado em 1960, graças ao trabalho de edição realizado por Dantas: “fui no Correio retirar os cadernos que retornaram dos Estados Unidos. [...] Cheguei na favela. Triste como se tivessem mutilado os meus membros. O *The Reader's Digest* devolve os originais. A pior bofetada para quem escreve é a devolução dos seus originais”. Dois anos depois desse triste registro em seus diários, na primeira semana seguinte à publicação de *Quarto de despejo*, as vendas alcançavam a cifra de dez mil exemplares, sendo a obra de Carolina de Jesus traduzida para 13 idiomas em um curto espaço de tempo.

O sucesso editorial do livro não correspondeu, contudo, a um olhar crítico apurado. Ainda hoje, em plena efervescência das discussões que relativizam os cânones da literatura brasileira, *Quarto de despejo* não é reconhecido como obra

literária de grande monta. Em “*Quarto de despejo*, por Carolina Maria de Jesus”, Alex Castro afirma: “colocar Carolina na estante ao lado de Machado de Assis, especialmente mantendo os erros gramaticais, nada mais é do que um modo simpático de nos humilhar para divertimento alheio” (CASTRO, 2006). Esse é, provavelmente, o argumento mais repetido por uma espécie de crítica purista, composta por profissionais alheios à crítica e à teoria literária. Mobilizar o registro da oralidade ou os “erros gramaticais” como forma de desvalorizar um texto é tarefa levada a cabo particularmente por jornalistas e comentadores de texto sem um grande acervo de leituras relativas à literatura brasileira ou à sua história ao longo do século XX. Cabe ressaltar que os críticos de Carolina, ao fincarem pé nos “erros gramaticais” de sua escrita, ignoram que grandes obras como *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, ou *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, reproduzem fielmente os falares populares, e é justamente daí que vem o potencial subversivo dessas obras, há muito já canonizadas pela crítica e pela historiografia brasileiras.

Qual a diferença entre os “erros gramaticais” presentes em João Guimarães Rosa e João Ubaldo Ribeiro e aqueles presentes nos textos de Carolina Maria de Jesus? O que realmente incomoda aos críticos puristas é a linguagem de *Quarto de despejo*? Ou será que, por trás dessas críticas, ao acusarem de inadmissível o volume de “erros” na linguagem literária de *Quarto de despejo*, não estaria presente algum outro tipo subliminar de avaliação judicativa? Não estariam aqui sendo articulados os vetores capilares do poder, recusando não apenas a gramática oral dos escritos da autora, mas recusando a própria possibilidade de autoria a Carolina Maria de Jesus, em função de suas pertencas de gênero, de raça e de classe? João Guimarães Rosa e João Ubaldo Ribeiro não estariam, dentro dessa lógica perversa, com a prerrogativa de escrever, a despeito dos seus “erros” de ortografia e de sintaxe, pelo fato de serem brancos, homens e pertencentes às elites (econômica e letrada), enquanto Carolina Maria de Jesus é destituída da possibilidade de ser reconhecida como autora pelo fato de ser mulher, negra e favelada? A partir do momento em que apenas escritores canônicos têm o privilégio de falar em nome dos sujeitos subalternizados, não se estaria, uma vez mais, delegando a tarefa de escrever a identidade da nação às elites brancas e masculinas? Por fim, que tipo de consequência estaria implicada na recusa de reconhecimento à autoria das classes populares? Tais perguntas, talvez por serem as perguntas adequadas a se fazer frente ao fenômeno que se está observando, trazem em si suas próprias respostas.

A própria autora de *Quarto de despejo* manifesta o reconhecimento de que escrever é um exercício de poder. O fato de ser uma negra alfabetizada na favela desperta o rancor das outras moradoras: “as rascoas da favela estão vendo eu escrever e sabe que é contra elas” (JESUS, 1960, p. 15). A presença da autorreferencialidade na narrativa de Carolina remonta aos seus primeiros escritos, tal como atesta a citação a seguir, referente ao dia 21 de julho de 1955, ou seja, dois anos antes de Carolina conhecer Audálio Dantas e poder vislumbrar, nesse encontro, a primeira possibilidade de publicação:

Mandei o meu filho José no Arnaldo comprar açúcar e pão. Depois fui lavar roupas. Enquanto as roupas corava eu sentei na calçada para escrever. Passou um senhor e perguntou-me:

– O que escreve?

– Todas as lembrança que pratica os favelados, estes projetos de gente humana.

Ele disse:

– Escreve e depois dá a um critico para fazer a revisão (JESUS, 1960, p. 20).

Não é necessário ser um leitor versado em ortografia ou gramática para notar os desvios da língua escrita de Carolina, se comparados à língua portuguesa em sua variante padrão. Cabe, contudo, lembrar que os formalistas russos, em suas longas pesquisas no sentido de definir qual era o objeto dos estudos literários, concluíram que um dos mais importantes traços distintivos a caracterizar a linguagem literária, em oposição à linguagem cotidiana e à linguagem científica, era exatamente o que denominaram de *отстранение* (“*ostranienie*”), um procedimento artístico que poderia ser traduzido como “desfamiliarização” ou “estranhamento” da linguagem literária frente à linguagem cotidiana. O gesto naturalmente praticado na escrita de Carolina é equivalente ao experimentalismo altamente elaborado na prosa de Mário de Andrade (particularmente em *Macunaíma*) ou nos poemas de Manuel Bandeira (dos quais cabem ser citados os livros *Libertinagem* e *Estrela da manhã*). Carolina tem plena consciência do incômodo que causa nas elites letradas de seu país: “os editores do Brasil não imprime o que eu escrevo porque sou pobre” (JESUS, 1960, p. 123).

Os diários publicados em *Quarto de despejo* cobrem o período de 1955 a 1959. Nesses escritos, é apresentado ao leitor muito mais do que a aparente simplicidade coloquial que a linguagem deixa transparecer em uma leitura desatenta. Talvez

o grande personagem a ocupar as páginas dos diários não seja exatamente a narradora, mas sim a presença constante da fome, e a respectiva luta para com ela acabar. Pode-se considerar a voz narrativa, também autodiegética, tal como em *Me llamo Rigoberta Menchú...*, como uma mediadora entre o leitor e a presença da Fome, a qual acaba tomando feições personificadas à medida que se avança na leitura dos diários. Ao lado da fome, desfilam outros problemas graves e concretos nas favelas, tais como o desemprego, o alcoolismo e a violência contra as mulheres e as crianças. É talvez nesse ponto que se pode melhor averiguar a densidade das reflexões de Carolina. Ao mesmo tempo que reconhece, por exemplo, a triste sina à qual estão destinados os alcoólatras da favela, nem por isso a narradora resvala para o discurso fácil, que justificaria tal conduta como a única maneira de amenizar as dores da pobreza: “é sabido que as pessoas que são dadas ao vício da embriaguez não compram nada. Nem roupas. Os ebrios não prosperam” (JESUS, 1960, p. 14).

Da mesma maneira, quando fala da violência doméstica sofrida pelas outras mulheres da favela do Canindé, a narradora apresenta um ponto de vista crítico que avalia, entre outros elementos, o quanto tais mulheres poderiam mudar a situação de vítimas da violência e não o fazem. As mulheres submetidas aos arroubos de violência por parte dos maridos alcoólatras nem por isso deixam de se portar como agressoras, descontando sobre a narradora e os seus filhos a violência da qual são destinatárias:

As mulheres saíram, deixou-me por hoje. Elas já deram o espetáculo. A minha porta atualmente é teatro. Todas crianças jogam pedras, mas os meus filhos são os bodes expiatórios. Elas aludem que eu não sou casada. Mas eu sou mais feliz do que elas. Elas tem marido. Mas, são obrigadas a pedir esmolas. São sustentadas por associações de caridade. Os meus filhos não são sustentados com pão de igreja. Eu enfrento qualquer trabalho para mantê-los. E elas, tem que mendigar e ainda apanhar. Parece tambor. A noite enquanto elas pede socorro eu tranquilamente no meu barracão ouço valsas vienenses. Enquanto os esposos quebra as tabuas do barracão eu e meus filhos dormimos socegados. Não invejo as mulheres casadas da favela que levam vida de escravas indianas (JESUS, 1960, p. 14).

Se as outras mulheres são vítimas da opressão de gênero, por parte das agressões de seus maridos, são elas também agressoras, no que diz respeito à

opressão racial. Aspectos como esses permitem que o leitor atento acompanhe, nas entrelinhas do testemunho supostamente *naïf* da narradora, uma profunda reflexão sobre a complexidade das relações humanas e os diferentes níveis de capilarização do poder ao longo da favela. O que impede a narradora de *Quarto de despejo* de se apiedar da situação de opressão das outras mulheres da favela não é uma insensibilidade ao feminismo ou às políticas de gênero. Pelo contrário, o individualismo e a indiferença da narradora são proporcionais ao quanto essas mulheres a oprimem, em função de ser negra, em função de não ter um marido. A recusa dessa narradora em se mostrar solidária com essas mulheres deve ser lida, no nível da organização discursiva, como um profundo posicionamento político, uma vez que ela manifesta simultaneamente consciência de que a opressão que sofre é dupla, pois está vitimada pelos imperativos patriarcais tanto quanto pelos pressupostos da opressão racial. Se é lícito afirmar que Carolina supostamente “peca” pelo descumprimento das regras de ortografia e de arranjo sintático em seus escritos, como o querem alguns críticos mais puristas, também o é atribuir a essa narradora uma postura de suspeita *avant la lettre* no que diz respeito às possibilidades de solidariedade e coalizão com outras mulheres, brancas, em função da situação de opressão que vivenciam diariamente.

Considerações finais: a redefinição da literatura no campo da cultura

Obras como as de Rigoberta Menchú ou de Carolina de Jesus trazem à tona questões muito pertinentes para a discussão crítico-literária contemporânea na América Latina. Uma das contribuições mais importantes que a atenção para a narrativa de testemunho traz é a relativização de concepções de *alta literatura*, *objeto estético* e *cânone*. Pensar tais categorias como “puras” ou como indicativas de “verdades conceituais transcendentais” é um ato em si mesmo ideologicamente contaminado. Ora, o intelectual que desvalorize a monta da literatura de testemunho através desses conceitos mostra sua conformidade com as formas hegemônicas de se pensar a cultura; tal conformidade, por extensão, aplica-se ao próprio contexto político-social no qual tal crítico se insere. Cabe aqui lembrar a afirmação de Edward Said em *Cultura e imperialismo* (1990) de que as esferas de representação política e cultural não apenas

estão estreitamente ligadas, como também, em última análise, são duas faces da mesma esfera⁹.

Livros como *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia* ou *Quarto de despejo* provocam na cultura latino-americana uma dupla desestabilização: essas narrativas de testemunho desestabilizam não apenas o universo político latino-americano, denunciando o colonialismo interno na Guatemala e no Brasil, mas desestabilizam também as formas pelas quais se pensa a cultura e a literatura latino-americana no final do século XX. Se a literatura de testemunho toma elementos paratextuais como fundamentais para a produção de sua estrutura narrativa, assim como de elementos referenciais da realidade política da qual emerge, a noção de alta literatura não é suficiente para dar conta de uma exegese textual desses relatos. É necessário que se lance mão de categorias de outras disciplinas, como a História e a Antropologia, além da própria crítica literária, para que se possa pensar a literatura não apenas como “Belas-Letras”, mas também como cultura, como representação cultural, como capital simbólico intrinsecamente ligado à existência política e social de nossa sociedade. Assim, é necessário ter em mente que, mais do que produzir fruição e resultados estéticos, a literatura (assim como todas as representações culturais) produz *valores, ideias, sentimentos e estruturas de pensamento* que interferem diretamente na vida social. Não ler esses romances, alegando que tais narrativas não sejam “literatura de boa monta”, é assumir uma posição elitista e reacionária frente ao principal interesse da produção de conhecimento, que é, antes de tudo, repensar as nossas realidades e promover a mudança social.

Ao se politizar, pode-se dizer que a literatura latino-americana, vista de uma maneira geral (e, em especial, a narrativa de testemunho latino-americana), tem caminhado em direção à descolonização de suas cartografias imaginárias (PEREIRA, 2014), colocando em pauta lições definitivas sobre as relações saber/poder e poder/saber inscritas não somente no etnocentrismo e em seus

9 Importa assinalar que, a partir da concepção de narrativa-testemunho, é possível realizar releituras bastante significativas de obras que, até o presente momento, não suscitaram o interesse da crítica literária *strictu sensu*. A voltagem política da elaboração de uma categoria analítica como a de *literatura de testemunho* permitiria, no contexto das letras brasileiras, reavaliar o papel da obra de Herbert Daniel, em especial os romances *Passagem para o próximo sonho* (1982), *Meu corpo daria um romance* (1984) e *Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos* (1987), nos quais o autor aborda o ativismo homossexual nas esquerdas brasileiras durante o período da ditadura, os significados de ser homossexual e escritor e as lutas contra a discriminação de pessoas infectadas pelo HIV.

valores universalistas presumidamente neutros, mas também nas práticas dos sujeitos e das instituições. E, nesse sentido, pode-se dizer que a ficção começa a abrir um espaço para a reflexão sobre as determinações que constituem seus discursos e suas formações ideológicas, particularmente as polêmicas entre *universalidade* e *particularidade* (DIENG, 2003), conceitos em torno dos quais convergem as grandes discussões sobre valores e sobre a democratização da cultura.

A explosão do tema da alteridade, do ponto de vista conceitual, provoca um fervilhar no campo sociopolítico, pensado em termos institucionais. É graças ao que se poderia chamar de “poder da teoria” que outras subjetividades, outrora silenciadas pelo jugo colonial patriarcalista, finalmente se fazem ouvir ao reivindicar legitimidade. O impacto dessas considerações deslocou consideravelmente os modos de pensar o tempo e a cultura atuais, uma vez que, ao descortinar as fronteiras internas da nação, torna-se possível a emergência de outros saberes, cunhados a partir da experiência de subjetividades até então exiladas. Ainda que cause um pouco de estranhamento, já é possível admitir que, além da cultura do Mesmo, há um Outro cingido por particularidades de classe, de raça, de gênero e de sexualidade. Logo, urge a necessidade de se repensar novas formas de ética e de política, e de se reconfigurar os mapas de identidades e subjetividades do espaço social. Mais do que o pluralismo que apaga as diferenças, reivindica-se a heterogeneidade que produz diferença, contribuindo, assim, para erigir um debate acadêmico que, mais do que pensar o tempo presente, *interfira* nele.

Referências

- ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Lisboa: Presença, 1974.
- ASTURIAS, Miguel Ángel. **Hombres de maíz**. Buenos Aires: Losada, 1975.
- AUSTIN, John Langshaw. **How to do things with words**. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- ANÔNIMO. A autora e sua obra. In: JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Círculo do Livro, s.d. p. 181-182.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BARNET, Miguel. La novela-testimonio: socioliteratura. In: JARA, René; VIDAL, Hernán. **Testimonio y literatura**. Minneapolis: Ideologies and Literature, 1986. p. 280-302.

BERVELY, John. Introducción. In: BEVERLY, John; ACHUGAR, Hugo (Ed.). **La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa**. Número especial de la **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, Lima, año 15, n. 36, p. 7-18, 2º sem. 1992.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BURGOS-DEBRAY, Elizabeth; MENCHÚ, Rigoberta. **Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia**. La Habana: Casa de las Américas, 1991.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"**. London: Routledge, 1993.

_____. **Excitable speech**. London: Routledge, 1997.

_____. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. London: Routledge, 1990.

_____; LACLAU, Ernesto; ŽIŽEK, Slavoj. **Contingency, hegemony, universality**. London: Verso, 2000.

CASTRO, Alex. **Quarto de despejo, por Carolina Maria de Jesus**. 2006. Disponível em: <<http://www.sobresites.com/alexcastro/artigos/quartodedespejo.htm>>. Acesso em: 1º out. 2006.

DANIEL, Herbert. **Passagem para o próximo sonho**. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

_____. **Meu corpo daria um romance**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. **Alegres e irresponsáveis abacaxis americanos**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987.

DANTAS, Audálio. A atualidade do mundo de Carolina. In: JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Ática, 2001. p. 3-5.

DIENG, Gorgui. **Littérature et culture partagée**. Dakar: Presses Universitaires de Dakar, 2003.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.

ESTRADA MONROY, Agustín (Ed.). **Popol Vuh: empiezan las historias del origen de los indios de esta Provincia de Guatemala**. Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra, 1973. Edición facsimilar del manuscrito de fray Francisco Ximénez.

FRANCO, Jean. Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana. **Hispanoamérica**, año XV, n. 45, p. 31-43, 1986.

_____. Rumo ao público/repovoando o privado. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **¿Y nosotras latinoamericanas?** Estudos sobre gênero e raça. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992. p. 11-17.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.

_____. Voice. In: LANDA, Susana; ONEGA, José (Ed.). **Narratology**. New York: Longman, 1996. p. 172-189.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. 6. ed. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

_____. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2001.

MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**. 2. ed. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2000.

NEALON, Jeffrey T. **Alterity politics**. Durham: Duke University Press, 1998.

PEREIRA, Diana Araujo (Org.). **Cartografia imaginária da tríplice fronteira**. São Paulo: Dobra Editorial, 2014.

PONIATOWSKA, Elena. **Hasta no verte Jesús mío**. La Habana: Casa de las Américas, 1991.

_____. **La noche de Tlatelolco**. México: Era, 1971.

_____. **Nada, nadie**. Las voces del temblor. México: Era, 1988.

RANDALL, Margaret. **Estamos todas despertadas!** Trad. Beatriz Cannabrave e Maria Angélica Trajber. São Paulo: Global, 1982.

_____. ¿Que és y cómo se hace un testimonio? In: BEVERLY, John; ACHUGAR, Hugo (Ed.). **La voz del otro**: testimonio, subalternidad y verdad narrativa. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Lima, año 15, n. 36, p. 23-47, 2º sem. 1992.

_____. **La mujer cubana ahora**. La Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1972.

RENDÓN, Silvia; VÁSQUEZ, Alfredo Barrera [traducción, introducciones y notas]. **El libro de los libros de Chilam Balam**. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1948.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1990.

SKLODOWSKA, Elzbieta. **Testimonio hispanoamericano**: historia, teoría, poética. Nueva York: Peter Lang, 1992.

VERA-LÉON, Antônio. Hacer hablar: la transcription testimonial. In: BEVERLY, John; ACHUGAR, Hugo (Ed.). **La voz del otro**: testimonio, subalternidad y verdad narrativa. Número especial de la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Lima, año 15, n. 36, p. 181-199, 2º sem. 1992.

YÚDICE, George. Testimonio and postmodernism. **Latin American Perspectives**, v. 18, n. 3, p. 15-31, 1991.

_____. Testimonio y conscientización. In: BEVERLY, John; ACHUGAR, Hugo (Ed.). **La voz del otro**: testimonio, subalternidad y verdad narrativa. Número especial de la **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, Lima, año 15, n. 36, p. 207-227, 2º sem. 1992.

HISTÓRIAS ENTRELAÇADAS: REDES INTERTEXTUAIS EM NARRATIVAS AFRO-BRASILEIRAS



Maria-Nova olhou novamente a professora e a turma. Era uma história muito grande! Uma história viva que nascia das pessoas, do hoje, do agora. Era diferente de ler aquele texto. Assentou-se e, pela primeira vez, veio-lhe um pensamento: quem sabe escreveria esta história um dia? Quem sabe passaria para o papel o que estava escrito, cravado e gravado no seu corpo, na sua alma, na sua mente
(EVARISTO, 2006b, p. 138).

Nascida em Belo Horizonte (capital de Minas Gerais) em 1946 e residente no Rio de Janeiro desde 1973, Conceição Evaristo é uma personalidade singular no campo da cultura afro-brasileira contemporânea. Ela tem participado de vários projetos culturais e de pesquisa em torno de temáticas negras, como colaboradora do *Criola* (Organização de Mulheres Negras do Rio de Janeiro) e do grupo literário *Quilombhoje*, responsável pela publicação dos *Cadernos Negros*, revista de divulgação literária com mais de trinta anos de circulação, especializada na publicação de textos literários de autores afro-brasileiros. Embora tenha iniciado suas experiências literárias no início da década de 80, é apenas em 1990 que publica seus primeiros poemas, no número 13 dos *Cadernos Negros*. Conceição Evaristo vem marcando sua produção acadêmica e literária com um posicionamento que busca privilegiar a sua vivência de mulher negra na sociedade brasileira. Em sua dissertação de mestrado, cujo título é *Literatura negra: uma poética da nossa afro-brasilidade* (1996), ela faz um levantamento da produção literária afro-brasileira, tentando suprir as lacunas sobre o tema na historiografia literária canônica. Somente após os anos 2000, marcados pelo impacto da internet, pelo fantasma do bug do milênio e pelo advento da globalização, é que a escritora publica seu primeiro romance, *Ponciá Vicêncio* (2003). Três anos depois, Conceição Evaristo publica *Becos da memória* (2006), obra que, segundo a própria autora, já se encontrava finalizada desde 1988, momento em que inclusive foi cogitada a sua publicação pela Fundação Palmares, mas que teve de esperar quase vinte anos para encontrar seus leitores:

Em 1988, *Becos da memória* seria publicado pela Fundação Palmares/MinC, como parte das comemorações do Centenário da Abolição, projeto que não foi levado adiante, creio que por motivo de verbas. Desde então *Becos da memória* ficou esquecido na gaveta. Preciso ressaltar, entretanto, que em um dado momento, bem mais tarde, em uma outra gestão, a Fundação Palmares colocou-se à disposição para publicar o romance, mas o livro já havia se acostumado ao abandono. E só agora, quase 20 anos depois de escrito, acontece sua publicação (EVARISTO, 2006a, p. 9).

O *bug* do milênio não aconteceu, a internet entrou no cotidiano de grande parte dos brasileiros e a globalização, ainda que não agrade a muitos, vem se tornando a nova ordem mundial. Os romances de Conceição Evaristo, entretanto, circulam na contracorrente do fluxo de informações e da lógica do capital simbólico do novo milênio. A voz narrativa construída pela autora não se pergunta sobre o futuro, ao menos não tão insistentemente quanto se pergunta sobre o passado e seus efeitos, seus reflexos e suas refrações no presente. No afã de trazer à superfície de suas narrativas aspectos da história brasileira que foram rasurados por três séculos de patriarcalismo escravocrata, as narrativas de Conceição Evaristo buscam, através das histórias orais de suas ancestrais, novos recursos estéticos e expressivos que deem conta da textualização das experiências e das memórias do povo afro-brasileiro.

Em sua busca pelo resgate da identidade de sujeitos sociais que foram relegados a uma condição de cidadania de segunda categoria e que ainda hoje têm de lidar com a expropriação de suas próprias heranças afetivas, a autora não ignora a importância de suas antecessoras nas letras afro-brasileiras. Seu conhecimento das estéticas literárias desenvolvidas por outras escritoras brasileiras, em especial Maria Firmina dos Reis e Carolina Maria de Jesus, permite que ela incorpore um diálogo com essas vozes na constituição de sua própria voz autoral. Contra três séculos de escravidão, três séculos de resistência das mulheres negras materializam-se no projeto estético da prosa de Conceição Evaristo.

O trabalho com a linguagem realizado pela autora traz, para o discurso literário, determinadas questões sociais, nomeadamente os ecos de uma tradição patriarcal e escravocrata, tradição essa responsável pelos processos de pauperização, estigmatização e subalternização social das comunidades afro-brasileiras. No entanto, a autora esgueira-se de maneira a evitar as soluções fáceis reiteradamente utilizadas pelo mercado cultural contemporâneo, que faz

do morro um espaço simbólico de *glamour*, que investe na narração da violência de forma brutal, reduzindo seu impacto ao transformá-la em simples objeto de escambo em uma sociedade de consumo.

Ao discutir e problematizar a pertinência dos lugares de memória para a constituição do discurso histórico, Pierre Nora faz uma reflexão produtiva sobre a cristalização da memória e suas relações com o passado e com a tradição:

A memória cristaliza-se e refugia-se onde a consciência da ruptura com o passado confunde-se com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais (NORA, 1993, p. 7).

Pode-se pensar na favela narrada por Evaristo em *Becos da memória* como um desses lugares que tornam possível o refúgio da memória. Entretanto, emerge um problema quando se constata que essa favela, tomada como um lugar de memória, não é nada mais do que uma memória, desprendida de qualquer resíduo de realidade referencial, pois, como afirma a escritora já nas primeiras páginas de seu livro, em uma “Conversa com o leitor” que é apresentada à guisa de advertência:

Em *Becos da memória* aparece a ambiência de uma favela que não existe mais. A favela descrita em *Becos da memória* acabou e acabou. Hoje as favelas produzem outras memórias, provocam outros testemunhos e inspiram outras ficções (EVARISTO, 2006a, p. 9).

Impossível evitar a associação da favela construída pelas memórias de Conceição Evaristo com outras favelas já textualizadas na literatura brasileira. Essa favela traz reminiscências da favela do Canindé, na qual é ambientada a narrativa de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, ou ainda da Vila Ilhota, espaço das memórias de outra mulher favelada, Zeni de Oliveira Barbosa, que a reconstitui em seu testemunho *Ilhota: testemunho de uma vida*¹ (1993). Essas são favelas marcadas pela miséria absoluta, por

1 Zeli de Oliveira Barbosa é a segunda das vozes que desponta da favela da Ilhota, em Porto Alegre, e conquista espaço no cenário cultural urbano. A primeira delas, nascida em 1914, foi a do cantor e compositor Lupicínio Rodrigues, que se consagrou cantando a boemia e as dores de cotovelo.

uma luta pela sobrevivência e por uma população majoritariamente composta por afrodescendentes que abandonaram as zonas rurais buscando nas cidades oportunidades de trabalho ou simplesmente fugindo da fome. A repetição performativa do verbo “acabar” no pretérito perfeito do indicativo não se dá de maneira inocente: essa favela que povoa as reminiscências da narradora de *Becos da memória* nada tem em comum com outras favelas, as contemporâneas, que “provocam outros testemunhos e inspiram outras ficções” (EVARISTO, 2006a, p. 9), dominadas pelo crime organizado, pela violência banalizada e institucionalizada e pelo poder perverso do narcotráfico. Para continuar com um *terminus comparationis* do campo ficcional, a favela das reminiscências de Conceição Evaristo está muito distante das favelas dos morros cariocas, como a Cidade de Deus do romance homônimo de Paulo Lins, publicado em 1997. A favela narrada em *Becos da memória* subsiste apenas nas memórias de seus antigos moradores. Entre eles, a autora e os personagens retratados no romance.

Antes de iniciar sua narração propriamente dita, Evaristo escreve uma longa dedicatória à Vó Rita, uma das personagens dessas memórias, mas também personagem moradora da favela real, na qual a própria Conceição Evaristo passou parte de sua infância. Evaristo confessa a dor pungente que sente ao se lembrar dos tempos em que vivia naquela favela: “hoje, a recordação daquele mundo me traz lágrimas aos olhos. Como éramos pobres! Miseráveis talvez! Como a vida aconteceu simples, e como tudo era e é complicado!” (EVARISTO, 2006b, p. 20). Esse enunciado aparentemente inocente revela um complexo gesto de fabulação inscrito no processo de criação dessa narrativa. Tal como já observou Luiz Henrique Silva de Oliveira, “violência e intimismo, realismo e ternura, além de impactarem o leitor, revelam o compromisso e a identificação da intelectualidade afrodescendente com aqueles colocados à margem do que o discurso neoliberal chama de progresso” (OLIVEIRA, 2009, p. 261).

O recurso ao discurso memorialista não é apenas uma estratégia narrativa no sentido de conceber a revisão de um passado relativamente recente: muitas coincidências apontam para uma forte vinculação autobiográfica da escritora com a personagem Maria-Nova. Autora e personagem compartilham o mesmo prenome (o nome completo da escritora é Maria da Conceição Evaristo Brito), assim como a mãe da personagem e a mãe da escritora (ambas chamam-se Joana);

Com um estilo coloquial, fragmentado e entrecortado, Zeli de Oliveira Barbosa aborda em *Ilhota: testemunho de uma vida* a ética das relações sociais da favela e as dificuldades por ela sofridas na luta para propiciar alimento e educação para os filhos.

Maria-Velha, personagem de *Becos da memória* e tia de Maria-Nova, possui uma correspondente na árvore genealógica de Evaristo: a tia Maria Filomena da Silva, já falecida. Finalmente, o gosto pelas histórias contadas pelos mais velhos e a decisão de escrever a história não contada do povo afro-brasileiro são características fortes, marcantes e mesmo determinantes, tanto da personagem Maria-Nova quanto da sua criadora, Conceição Evaristo. A escritora, instantes antes de iniciar a narrativa de suas memórias, afirma: “homens, mulheres, crianças que se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela” (EVARISTO, 2006b, p. 21).

Aliás, é no gosto por ouvir as histórias dos mais velhos que se revela o desejo quase desesperado pela manutenção da memória afro-brasileira, desejo comum à autora e à personagem Maria-Nova. É nesse gesto de recolhimento das histórias de vida de seu povo, as quais circulam apenas através da tradição oral, que Conceição Evaristo (e também Maria-Nova) politiza o ato da escritura das memórias. Tal como já afirmou Michael Pollak:

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas (POLLAK, 1989, p. 5).

As autobiografias e os diários, bem como as memórias e outras modalidades de discurso literário marcadamente confessional, mantêm uma estreita relação com tentativas individuais de instaurar performativamente, através da escrita de si mesmo, novas possibilidades de autoconhecimento que muitas vezes rasuram e subvertem os regimes epistemológicos hegemônicos. Silvano Santiago, por exemplo, lembra que o intelectual que se dedica à escrita memorialista, ou mesmo à escrita autobiográfica, “depois de saber o que sabe, deve saber o que o seu saber recalca. A escrita é muitas vezes a ocasião para se articular uma lacuna no saber com o próprio saber, é a atenção dada à palavra do outro” (SANTIAGO, 1984, p. 53). Tanto a autobiografia quanto a narrativa confessional (em sentido amplo) vêm sendo tomadas muitas vezes como subgêneros literários. Contudo, torna-se tarefa complicada definir limites entre os dois termos, tendo-se em vista uma problemática tipologia textual que envolve uma mirada diacrônica.

Se, tal como é postulado pela moderna teoria dos gêneros literários, eles são *constructos* localizados no tempo e sujeitos a mudanças de ordem estrutural, caberia perguntar, por exemplo, se o objeto literário que responde pela alcunha *autobiografia* (por exemplo, no século XV) teria mais semelhanças ou mais diferenças com o gênero discursivo que, na contemporaneidade, é reconhecido como a definição da categoria. Os estudos contemporâneos de narratologia reconhecem, na narrativa autobiográfica e memorialística, não apenas um gênero literário, mas também uma forma particular de procedimento epistemológico. A narração estrutura uma maneira particular de se produzir conhecimento sobre o mundo e sobre a ciência. É de se perguntar, entre outras questões, se há alguma possibilidade de produção de conhecimento fora de uma estrutura narrativa. Ao enunciar sequências de acontecimentos, o sujeito da enunciação organiza retroativamente suas experiências, instaurando e produzindo sentido a partir da colocação em discurso de elementos de um passado que não é acessível senão pelo acionamento da memória:

Uma reconstrução *a posteriori* por definição, a história de vida ordena acontecimentos que balizaram uma existência. Além disso, ao contarmos nossa vida, em geral tentamos estabelecer certa coerência por meio de laços lógicos entre acontecimentos-chave [...] e de uma continuidade, resultante da ordenação cronológica. Através desse trabalho de reconstrução de si mesmo, o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros (POLLAK, 1989, p. 13).

Ainda que a voz narrativa de *Becos da memória* possa ser caracterizada como discurso indireto livre, com a predominância de um narrador heterodiegético onisciente, é facilmente rastreável o fato de que a focalização da voz narrativa encontra-se colada, na maior parte do romance, à percepção de mundo de Maria-Nova, que pode ser considerada como o núcleo organizador das reminiscências relatadas em *Becos da memória*. De acordo com Georges May (1979), a narrativa memorialista é caracterizada não pela tônica sobre o discurso de um eu individualista, monolítico e pleno, mas sim pelo destaque que é dado ao elemento histórico e social, os quais são filtrados pela memória e pela subjetividade de um *eu social*. Esse é o projeto de vida que Maria-Nova elege para si mesma, não no intuito de escrever a história individualista que privilegia exclusivamente sua própria subjetividade, mas sim para registrar através

da palavra impressa as histórias do seu povo: “um dia, ela haveria de narrar, de fazer soar, de soltar as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos. Maria-Nova, um dia, escreveria a fala de seu povo” (EVARISTO, 2006b, p. 161).

Cabe abrir espaço para discutir, brevemente, um importante elemento paratextual que reforça o caráter político subscrito na afirmativa de se estar a escrever a fala de seu próprio povo. Ao se observar a primeira e quarta capas do livro, pode-se observar uma série de fotos da infância de Conceição Evaristo. É difícil resistir à tentação de perguntar quantos dos personagens narrados em *Becos da memória* estariam representados nos parentes e amigos próximos da escritora que figuram nas fotos dispostas nas capas. Tais fotos, na medida em que fomentam o desejo do leitor de relacionar a narrativa à realidade passada da escritora, contribuem para a instauração do pacto autobiográfico antes mesmo de se iniciar a leitura dessas memórias, como se pode vislumbrar na figura 1.

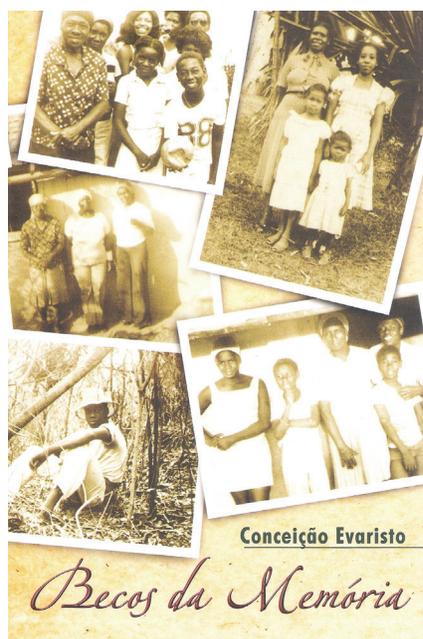


Figura 1. Reprodução da capa de *Becos da memória*

Para Phillippe Lejeune (1980), o pacto autobiográfico é estabelecido entre autor e leitor, criando a condição de possibilidade para que a narrativa autobiográfica

seja lida como tal. Logo, ainda que a voz narrativa seja conduzida impessoalmente, os paratextos (tanto as fotos das capas do livro quanto as palavras iniciais da autora em “Da construção de Becos”) e as coincidências entre a trajetória de Maria-Nova e a própria trajetória de Conceição Evaristo levam o crítico a ler, na personagem, uma espécie de desdobramento da autora. Nesse sentido, a construção de *Becos da memória* parece ter sido realizada levando-se em conta uma das questões teóricas mais contundentes nos estudos sobre a autobiografia encarada como gênero literário: o fato de que o eu/sujeito a enunciar suas próprias memórias nunca é o mesmo eu/sujeito que vivenciou esses fatos, simplesmente porque o afastamento temporal entre o vivido e o narrado subsume uma transformação na perspectiva interpretativa do sujeito enunciativo, no presente. De acordo com Mieke Bal:

When we try to reflect someone else's point of view, we can only do so in so far as we know and understand that point of view. That is why there is no difference in focalization between a so-called 'first-person narrative' and a 'third-person narrative'. In a so-called 'first-person narrative' too an external focalizer, usually the 'I' grown older, gives its vision of a fabula in which it participated earlier as an actor (BAL, 1997, p. 158)².

Ao lançar mão da categoria *focalização* (termo que Bal utiliza para diferenciar a voz narrativa da perspectiva através da qual são contados os fatos), pode-se perceber que, ao afiliar-se à perspectiva de Maria-Nova, o narrador, ainda que heterodiegético, assume os valores através dos quais a personagem focaliza e interpreta a sua própria história, reforçando, por sua vez, o tom autobiográfico da narrativa. O texto autobiográfico é atravessado por uma *premissa referencial* que o submete à prova da verificação, posto que o autor-narrador é o sujeito empírico das memórias que mobiliza em seu discurso. O paradoxo da autobiografia literária, seu essencial jogo duplo, é o de pretender ser, ao mesmo tempo, um discurso verídico e uma obra de arte, um sistema de tensão entre a transparência referencial e a pesquisa estética. Esse paradoxo é constitutivo

2 “Quando tentamos refletir/reproduzir o ponto de vista do outro, podemos fazê-lo apenas na medida em que conhecemos e compreendemos aquele ponto de vista. É por isso que não há diferença de focalização entre “narrativas em primeira pessoa” e “narrativas em terceira pessoa”. Em uma “narrativa em primeira pessoa” também um focalizador externo, geralmente um “eu” amadurecido, explicita sua visão da fábula na qual participou anteriormente como um actante” (tradução nossa).

da própria possibilidade de enunciação de um livro como *Becos da memória*, e talvez nele residam alguns dos percalços enfrentados pela autora, que enfrentou uma espera de quase vinte anos para ver seu original publicado.

De acordo com Tio Tatão, um dos personagens que colaboram para enriquecer as memórias de Maria-Nova com as histórias de seu povo, as pessoas não morrem simplesmente. Após a morte, continuam a viver, através de seus descendentes, de seus amigos e familiares, daqueles que mantêm viva a lembrança do falecido em suas memórias. Cabe aqui destacar que essa cosmovisão de uma “vida além da vida” que se concretiza nas recordações dos descendentes não é apenas um ornamento poético, mas também um princípio filosófico fundamental que organiza as mitologias autóctones de inúmeras etnias bantu da África Austral, tais como os *zulu*, os *changana* e os *ronga*, grupos étnicos que se distribuem em um território artificial e arbitrariamente dividido em nações que o Ocidente identifica com as designações de África do Sul, Suazilândia e Moçambique. Nessa crença, alinha-se uma vontade política da narradora: a de fazer valer os sofrimentos e martírios pelos quais os antepassados passaram ao longo de suas lutas por melhores condições para os afro-brasileiros:

– Menina, o mundo, a vida, tudo está aí! Nossa gente não tem conseguido quase nada. Todos aqueles que morreram sem se realizar, todos os negros escravizados de ontem, os supostamente livres de hoje, libertam-se na vida de cada um de nós que consegue viver, que consegue se realizar. A sua vida, menina, não pode ser só sua. Muitos vão se libertar, vão se realizar por meio de você. Os gemidos são sempre presentes. É preciso ter ouvidos, os olhos e o coração sempre abertos (EVARISTO, 2006b, p. 103).

Fazer da escrita literária uma possibilidade de dar voz para os antepassados é uma estratégia discursiva que aparece em outros escritos de autoras afro-brasileiras. No romance *Úrsula* (1859), da maranhense Maria Firmina dos Reis, a primeira narrativa abolicionista de que se tem notícia na história literária brasileira, a narradora abre espaço para que uma personagem secundária (ainda que fundamental para o desenrolar do enredo) assuma a focalização, retratando a questão da escravidão sob o ponto de vista dos próprios escravos. Susana, a preta velha, relata sua vida na África, terra onde gozava de liberdade e vivia com seu esposo e sua filha, traçando através da voz e da memória o mesmo caminho

que os negros escravizados trilharam até chegar ao Brasil. Essa narração é feita a Túlio, escravo recém-alforriado, e, com ela, Susana sublinha ao seu interlocutor a impossibilidade de ser completamente livre, mesmo que alforriado, em uma terra escravocrata. O único espaço no qual o signo “liberdade” faz algum sentido é, para Susana, o seu lar nas terras africanas de onde foi arrancada. Particularmente pungente é o trecho no qual Susana narra o episódio em que, enquanto colhia milho, é aprisionada e trazida ao Brasil como escrava:

Dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era prisioneira – era uma escrava! Foi em balde que supliquei, em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. [...] Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava – pátria, esposo, mãe e filha e liberdade!

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura, até que abordamos às praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa. Davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca; vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água (REIS, 2004, p. 116-117).

Os horrores dos porões dos navios negreiros também surgem, com riqueza de detalhes, nos quais Susana expõe os martírios pelos quais teve de passar até chegar às terras brasileiras. A dureza do relato feito a Túlio denuncia, ainda no contexto escravocrata de um Brasil oitocentista, a violência imposta aos afro-brasileiros em função do regime escravocrata. A voz de Susana, em *Úrsula*, ressoa no episódio da fuga de Totó, em *Becos da memória*. Ao fugir com a esposa e a filha das condições semiescravocratas de trabalho às quais se encontrava submetido, Totó perde sua família, na tentativa de atravessar as águas de um rio bravo. A dor das perdas passadas entrecorta tanto a narrativa de Maria Firmina dos reis quanto a de Conceição Evaristo:

Totó chegou são, salvo e sozinho na outra banda do rio. Chegou nu das pessoas e das poucas coisas que havia adquirido. Onde estavam Miquilina e Catita? Não! Não podia ser... Será que elas... Não! Será que o rio havia bebido as duas?

O rio estava bebendo tudo que encontrava pelo caminho. Pedras, paus, barracos, casas, bichos, gente e gente e gente... (EVARISTO, 2006b, p. 31).

As ressonâncias intertextuais de *Becos da memória* também remontam a *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus. Importa destacar, particularmente, os conflitos de classe e de raça enfrentados pelas mulheres negras. Quando fala da violência doméstica sofrida pelas outras mulheres da Canindé, a narradora de *Quarto de despejo* apresenta um ponto de vista crítico que avalia, entre outros elementos, o quanto tais mulheres poderiam mudar a situação de vítimas da violência e não o fazem. As mulheres submetidas aos arroubos de violência por parte dos maridos alcoólatras nem por isso deixam de se portar como agressoras, descontando sobre a narradora e os seus filhos a violência da qual são destinatárias:

As mulheres saíram, deixou-me por hoje. Elas já deram o espetáculo. A minha porta atualmente é teatro. Todas crianças jogam pedras, mas os meus filhos são os bodes expiatórios. Elas aludem que eu não sou casada. Mas eu sou mais feliz do que elas. Elas tem marido. Mas, são obrigadas a pedir esmolas. São sustentadas por associações de caridade. Os meus filhos não são sustentados com pão de igreja. Eu enfrento qualquer trabalho para mantê-los. E elas, tem que mendigar e ainda apanhar. Parece tambor. A noite enquanto elas pede socorro eu tranquilamente no meu barracão ouço valsas vienenses. Enquanto os esposos quebra as tabuas do barracão eu e meus filhos dormimos socegados. Não invejo as mulheres casadas da favela que levam vida de escravas indianas (JESUS, 2001, p. 14).

Se as outras mulheres são vítimas da opressão de gênero, por parte das agressões de seus maridos, são elas também agressoras, no que diz respeito à opressão racial. Aspectos como esses permitem que o leitor atento acompanhe, nas entrelinhas do testemunho supostamente *naïf* da narradora, uma profunda reflexão sobre a complexidade das relações humanas e os diferentes níveis de

capilarização do poder no espaço social da favela. O que impede a narradora de *Quarto de despejo* de se apiedar da situação de opressão das outras mulheres da favela não é uma insensibilidade ao feminismo ou às políticas de gênero. Pelo contrário, o individualismo e a indiferença da narradora são proporcionais ao quanto essas mulheres a oprimem, em função de ser negra, em função de não ter um marido. A recusa dessa narradora em se mostrar solidária com essas mulheres deve ser lida, no nível da organização discursiva, como um profundo posicionamento político, uma vez que ela manifesta simultaneamente consciência de que a opressão que sofre é dupla, pois está vitimada pelos imperativos patriarcais tanto quanto pelos pressupostos da opressão racial.

O conflito entre mulheres de diferentes estratos sociais, em *Becos da memória*, é singularmente mostrado por ocasião da história de Ditinha, moradora da favela que trabalha como doméstica na casa de uma família de classe média. Ditinha, outra entre tantas mulheres negras que viveram na favela e ocupam as memórias de infância de Conceição Evaristo, morava em um barraco com a irmã, os três filhos e o pai paraplégico. Trabalhava como empregada doméstica, mas, ao mesmo tempo que valorizava o emprego que lhe permitia alimentar a família, mantinha uma relação ambivalente com a sua patroa, D. Laura:

Ditinha olhava as joias da patroa e seus olhos reluziam mais do que as pedras preciosas.

Continuava a arrumação do quarto, varria debaixo da cama, olhava o teto à procura de teias de aranha. [...] Foi à gaveta, buscou o cobre-leito amarelo-ouro e acabou de arrumar a cama. Pensou nas joias. 'Será que eu gostaria de ter algumas joias dessas? Também, se tivesse, não teria vestidos e sapatos que combinassem' (EVARISTO, 2006b, p. 92-93).

A relação de ambivalência é gerada na medida em que, ao admirar a beleza da patroa, Ditinha sente-se feia e inferiorizada; ao constatar a beleza das joias da patroa, Ditinha apercebe-se de que sequer tem porte, roupas ou um corte de cabelo que assente com o refinamento daquelas peças:

Ditinha olhou para a patroa e sentiu o ar de aprovação no rosto dela [de D. Laura]. Como D. Laura era bonita! Muito alta, loira, com os olhos da cor daquela pedra das joias. Ditinha gostava muito de D. Laura, e D. Laura gostava muito do trabalho de Ditinha. Olhando e admirando a

beleza de D. Laura, Ditinha se sentiu mais feia ainda. Baixou os olhos, envergonhada de si mesma (EVARISTO, 2006b, p. 94, grifo nosso).

É fundamental, para que se compreenda o trágico desfecho do destino de Ditinha, sublinhar a associação que esta realiza entre o verde dos olhos de sua patroa e o verde da pedra incrustada na joia, que, aos olhos da humilde empregada, era “uma pedra verde tão bonita, tão suave, que até parecia macia” (EVARISTO, 2006b, p. 93). Como tentativa de se apropriar da beleza e do refinamento que atribuía à D. Laura, no dia seguinte, enquanto realizava a faxina, “Ditinha colocou o broche, só que do lado de dentro do peito, junto dos seios, sob o sutiã encardido” (EVARISTO, 2006b, p. 95). Ditinha então se apercebe de que, ao contrário do que imaginava, “a pedra não era tão macia assim, estava machucando-lhe o peito” (EVARISTO, 2006b, p. 96). Ao chegar ao seu barraco, dá-se conta da gravidade do furto que cometera e, em um surto de desespero, lança a joia à fossa localizada no fundo do quintal. Poucos dias depois, chega ao seu barraco a polícia. Impossibilitada de reencontrar a joia para devolver à patroa, Ditinha é levada para a prisão.

Na construção de suas memórias de infância através da narrativa, Conceição Evaristo restaura a palavra viva, marcada pela oralidade, registrando-a em discurso literário. Ao reconstruir com palavras a favela da sua infância, sua narrativa traz a lume memórias subterrâneas de cidadãos subalternizados. Tais memórias recuperam o *pathos* não apenas das antigas favelas, em um tempo anterior à institucionalização do crime organizado pelo narcotráfico, mas também de um lirismo meio torto que habitava as favelas, tributário de um “um certo gosto pela própria marginalidade”, traço de um certo *modus vivendi* do intelectual brasileiro, tal como apontado, em certa ocasião, por Chico Buarque e Paulo Pontes (1976, p. XI-XX). Esse traço, entretanto, não é uma marca exclusiva da ficção de Conceição Evaristo e, como visto, percorre obras dos séculos XIX e XX, como o romance de Maria Firmina dos Reis e os diários de Carolina Maria de Jesus, no que se poderia chamar de uma das constantes de uma poética da narrativa afro-brasileira. Se é verdade que tais narrativas portam uma visão em certo sentido sentimentalista, visão essa recorrente na maior parte dos textos que reelaboram vivências experienciadas no passado do autor, também é verdade que elas elaboram um discurso de denúncia e resistência, na contracorrente das tradições canônicas da literatura brasileira. Resgatar os cacos de uma memória violentada pelo discurso da história oficial

revela-se, assim, como estratégia política para a reconstrução coletiva de um passado comum de lutas contra o racismo, o sexismo e a escravidão. Tal como nas palavras que o personagem Tatão dirige a Maria-Nova, futura escritora e guardiã das histórias de sofrimento e lirismo de seu povo:

Todos aqueles que morreram sem se realizar, todos os negros escravizados de ontem, os supostamente livres de hoje, libertaram-se na vida de cada um de nós, que consegue se realizar. A sua vida, menina, não pode ser só sua. Muitos vão se libertar, vão se realizar por meio de você. Os gemidos estão sempre presentes. É preciso ter os ouvidos, os olhos e os corações abertos (EVARISTO, 2006b, p. 103).

Referências

- BAL, Mieke. **Narratology**. 2. ed. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- BARBOSA, Zeli de Oliveira. **Ihota**: testemunho de uma vida. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1993.
- BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. Apresentação. In: _____. **Gota d'água**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. p. XI-XX.
- EVARISTO, Conceição. **Literatura negra**: uma poética da nossa afrobrasilidade. 1996. 152 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.
- _____. **Ponciá Vicêncio**. Belo Horizonte: Mazza, 2003.
- _____. Conversa com o leitor: da construção de Becos. In: _____. **Becos da memória**. Belo Horizonte: Mazza, 2006a. p. 9.
- _____. **Becos da memória**. Belo Horizonte: Mazza, 2006b.
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2001.
- LEJEUNE, Philippe. Biographie, témoignage, autobiographie: le cas de Victor Hugo raconté. In: _____. **Je est um autre**: l'autobiographie de la littérature aux médias. Paris: Seuil, 1980. p. 60-102.
- LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MAY, Georges. **L'autobiographie**. Paris: PUF, 1979.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. **Projeto História: Revista do PPG-História da PUC-SP**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. “Escrevivência” em Becos da memória, de Conceição Evaristo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 17, n. 2, p. 621-623, maio/ago. 2009.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. 3. ed. Organização, atualização e notas por Luiza Lobo. Introdução de Charles Martin. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1988.

_____. **Úrsula**. 4. ed. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Mulheres; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2004.

SANTIAGO, Silvano. Prosa literária atual no Brasil. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 6ª série, p. 49-63, 1984.

PROLEGOMENA QUEER: GÊNERO E SEXUALIDADE NOS ESTUDOS LITERÁRIOS



Michel Foucault, no primeiro volume de *História da sexualidade*, deu um grande passo para a compreensão da dinâmica que envolve o sexo e o poder nas sociedades ocidentais, ao mostrar que a categoria sexo não é uma constante universal, mas sim um constructo discursivo marcado historicamente. Em outras palavras, o discurso em torno do sexo tem uma história, ou seja, é permeado pela historicidade. A cada momento histórico, ao longo da história da humanidade, houve diferentes maneiras de se conceituar, de se nomear e de se regular o sexo. Entretanto, ao longo desse fio descontínuo de categorizações, há uma presença constante: a necessidade de se pôr o sexo em discurso, ou ainda, uma demanda de discursivização do sexo: “para dominá-lo, no plano real, necessário, primeiro, reduzi-lo ao nível da linguagem, controlar sua livre circulação no discurso, bani-lo das coisas ditas e extinguir as palavras que o tornam presente de maneira demasiado sensível” (FOUCAULT, 1994, p. 21).

Entre as diferentes estratégias de pôr o sexo em discurso, Foucault identifica, na prática da confissão, estabelecida pela Igreja Católica, um importante ponto de ruptura. É a partir do rito da confissão que se estabelecem a nomeação dos desejos e o reconhecimento de determinada formas de expressão da sexualidade como “pecado” e “perversão”. Importante salientar que a confissão tornou-se ferramenta privilegiada para a produção da Verdade, tal como afirma Foucault:

A confissão passou a ser, no Ocidente, uma das técnicas mais altamente valorizadas para produzir a verdade. [...] confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias [...]. Tanto a ternura mais desarmada quanto os mais sangrentos poderes têm necessidade de confissões (FOUCAULT, 1994, p. 59).

Esse policiamento do sexo, agenciado por sua colocação no discurso, não deve ser em nenhum momento confundido com alguma espécie de interdição ou repressão sobre o sexo. Pelo contrário, é graças à disseminação do sexo no discurso e à produção de verdades (amparadas por diversas instituições, tais como a igreja, a clínica e – mais tarde – a biologia, o direito e a psicologia) que este pode ser nomeado e classificado: “censura sobre o sexo? Pelo contrário, [estas dinâmicas discursivas] constituem-se uma aparelhagem para produzir discursos, suscetíveis de funcionar e de ser efeito de sua própria economia” (FOUCAULT, 1994, p. 26). Logo, a normatização de determinadas práticas sexuais não constitui uma mera arbitrariedade moral: ela serve, fundamentalmente, para possibilitar a manutenção da sexualidade pelo poder estatal: “cumprir falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos. O sexo não se julga apenas, administra-se” (FOUCAULT, 1994, p. 27).

Foucault evidencia a falácia daquilo que chama de “a hipótese repressiva”: não apenas o que é dito põe o sexo em discurso, produzindo saberes e verdades sobre o sexo, mas também o que *não é dito* (ou seja, aquilo que é silenciado) *também* produz saberes dentro desse jogo de estratégias de produção da verdade sobre o sexo:

O próprio mutismo, aquilo que se recusa dizer ou que se proíbe mencionar, a discrição exigida entre certos locutores não constitui propriamente o limite absoluto ao discurso, ou seja, a outra face do que estaria além de uma fronteira rigorosa, mas, sobretudo, os elementos que funcionam ao lado de (com e em relação a) coisas ditas nas estratégias de conjunto. Não se deve fazer divisão binária entre o que se diz e o que não se diz; é preciso tentar determinar as diferentes maneiras de não dizer, como são distribuídos os que podem e os que não podem falar, que tipo de discurso é autorizado ou que forma de discrição é exigida a uns e outros. Não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias que apoiam e atravessam os discursos (FOUCAULT, 1994, p. 30).

Tal como existem diferentes maneiras de se falar sobre a sexualidade, existem também diferentes maneiras de não se falar em sexualidade; dessa forma, os diferentes silêncios produzem diferentes sentidos, e calar configura-se

também como uma maneira de produzir um determinado saber (não menos comprometido) sobre a sexualidade. A partir dessas observações, Foucault chega à inseparabilidade das relações entre sexo e poder: “toda a sexualidade constitui o correlato de procedimentos precisos de poder” (FOUCAULT, 1994, p. 47). A partir daí, Foucault desenvolve a noção de dispositivo, pautado em estratégias (ou tecnologias) de produção da sexualidade e dos sujeitos da sexualidade.

Percebendo que uma “analítica” do poder faz-se muito mais pertinente do que uma “teoria” do poder, Foucault desenvolve a noção de *dispositivo*. Para entender tal noção, é importante ressaltar que o poder em Foucault não é um vetor vertical (opressores/oprimidos), mas sim uma rede de vetores. O dispositivo lança mão de quatro conjuntos estratégicos, situados historicamente a partir do século XVIII; tais conjuntos estratégicos, ao mesmo tempo que delimitam o que é lícito no campo das sexualidades, produzem os sujeitos ilícitos. Assim, a norma só consegue se estabelecer ao delimitar o seu exterior constitutivo, aquilo que está além da norma. Essas estratégias são: a) a histerização do corpo da mulher; b) a pedagogização do sexo das crianças; c) a socialização das condutas de procriação; e d) a psiquiatrização dos prazeres perversos. Tais estratégias produzem, respectivamente, a mulher histérica, a criança masturbadora, o casal malthusiano (excessivamente reprodutivo) e o pervertido.

Essa última estratégia (a psiquiatrização dos prazeres perversos) é a que mais interessa aqui. Tendo se instalado profundamente no século XIX, é a nomenclatura dos prazeres perversos que dará origem a uma subjetividade singular: o sodomita. A prática da sodomia, em um primeiro instante vista de maneira ampla como o intercurso anal, inclina-se particularmente sobre o homem sodomita (visto que a mulher sodomita já estava “explicada” pela histerização do corpo feminino, visto como um depósito de sexualidade), pois o homem que se submete ao intercurso anal afronta as leis da natureza. A partir de um dado momento, entretanto, inicia-se a incorporação das perversões ao corpo dos sujeitos perversos. Destarte, a sodomia deixa de ser uma perversão e dá lugar a um sujeito específico, o homossexual:

Esta nova caça às sexualidades periféricas provoca a incorporação das perversões e nova especificação dos indivíduos. [...] O homossexual do século XIX torna-se um personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta, e, talvez, uma fisiologia misteriosa. [...]

A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida da prática da sodomia para uma espécie de androginia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie (FOUCAULT, 1994, p. 43-44).

Não apenas o homossexual é produzido como sujeito a partir da estratégia de psiquiatrização: são produzidos também o zoófilo, o autoerótico (adulto masturbador), o pedófilo, o fetichista, o sádico, o masoquista, entre tantos outros. O que, pois, evidencia a historicização dessas subjetividades? Ora, evidencia que tais “perversões” foram forjadas de forma a delimitar as zonas limítrofes que separam a sexualidade “saudável”, “legítima” e “natural” do sexo sem lei. Em outras palavras, as exceções foram cunhadas antes da regra, o que permite afirmar que a heterossexualidade só pode ser “inventada” (no sentido de “posta em discurso”) após os seus “outros” terem sido inventados.

O gênero e suas margens

O que é gênero? Como ele está relacionado às diferenças sexuais anatómicas? Como as relações de gênero são constituídas e mantidas (na vida de uma pessoa ou mais genericamente como experiência social ao longo do tempo)? Como as relações de gênero se relacionam a outros tipos de relações sociais como as de classe ou raça? As relações de gênero têm uma história (ou muitas)? O que faz as relações de gênero mudarem ao longo do tempo? Qual é a conexão entre as relações de gênero, sexualidade e um senso de identidade individual? Qual é a conexão entre heterossexualidade, homossexualidade e relações de gênero? Qual a ligação entre formas de dominação masculina e relações de gênero? Poderiam/iriam as relações de gênero mudar em sociedades igualitárias? Há alguma coisa caracteristicamente masculina ou feminina nos modos de pensar e nas relações sociais? Se há, essas características são inatas e/ou socialmente constituídas? As distinções de gênero são socialmente úteis e/ou necessárias? Se são, quais as consequências para a meta feminista de obter justiça em termos de gênero? (FLAX, 1992, p. 225-226).

Ainda que pensar a categoria *gênero* (ou mesmo a categoria *desejo*) como um constructo social não cause espécie, refletir sobre *sexo* (o dado biológico) e *corpo* (a instância material que é sujeito/objeto do desejo) pode causar certo estranhamento. Quando se afirma que o *sexo* e o *corpo* são construções culturais, não se quer em nenhum momento negar a materialidade dos corpos ou a existência de uma diferença anatômica entre homens e mulheres. O que se busca é a relativização do caráter naturalizado e essencializado do *sexo* e do *corpo*. Ainda que “existam” na realidade e na natureza, é apenas nos interstícios da cultura que o *corpo* e o *sexo* produzem sentidos e significados, ou seja, tornam-se “compreensíveis” e “inteligíveis”. A partir do momento em que se relativizam essas noções, as categorias *gênero* e *sexualidade* – bem como as asseverações sobre a “normalidade” ou a “anormalidade” de determinadas sexualidades – podem ser repensadas como constructos culturais, e não como “verdades” ou “essências transcendentais” e inquestionáveis.

Cabe averiguar como as questões que envolvem *sexo* e *corpo* entram na arena teórica de discussões envolvendo *gênero* e *sexualidade* como instâncias identitárias politicamente significativas no universo simbólico. Jane Flax, em artigo intitulado “Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista”, afirma que “uma das metas básicas da teoria feminista é (e deve ser) analisar as relações de gênero: como as relações de gênero são constituídas e como nós pensamos ou, igualmente importante, não pensamos sobre elas” (FLAX, 1992, p. 218-219). Nesse sentido, a teoria feminista constitui-se como uma *metateoria* (ou ainda, um “pensar sobre o pensar”), evidenciando Flax consonância com as reflexões de Teresa de Lauretis sobre a construção das categorias de gênero. Em seu artigo, no momento em que introduz a discussão da categoria *gênero*, Flax afirma que por *relações de gênero* entende-se “um conjunto complexo de relações sociais”:

O gênero, tanto como categoria analítica quanto como processo social, é relacional. Ou seja, as relações de gênero são processos complexos e instáveis (ou ‘totalidades’ temporárias, na linguagem da dialética) constituídos por e através de partes inter-relacionadas. Essas partes são interdependentes, ou seja, cada parte não tem significado ou existência sem as outras (FLAX, 1992, p. 228).

É a inscrição de gênero uma das primeiras variáveis identitárias na qual os sujeitos são declinados: basta lembrar que uma simples associação de cores

(o azul ao masculino, o rosa ao feminino) declina os recém-nascidos em um complexo jogo de papéis sociais, no qual muitas atividades, condutas e comportamentos são considerados exclusivamente masculinos ou femininos. Importante lembrar que a definição do gênero é sempre relacional: define-se como feminino o não masculino, e a partir das relações de gênero duas identidades sociais são construídas e apresentadas como excludentes: homem e mulher. Sendo o homem associado ao sujeito universal, à mulher associa-se o papel de “O Outro” da cultura, definindo-se assim os homens como sujeitos livres das implicações de gênero. Na verdade, essa é uma estratégia própria do sistema social de gêneros, que garante, assim, a manutenção de um dos gêneros no topo da hierarquia.

Flax utiliza o termo “sistema sexo/gênero” para designar as formas pelas quais se dá “a organização da produção e a divisão sexual do trabalho, práticas de educação de crianças e processos de significação de linguagem” (FLAX, 1992, p. 223). Teresa de Lauretis, a partir do trabalho de Michel Foucault em *História da sexualidade*, avança essa discussão, desenvolvendo a noção de *tecnologias do gênero*. Afirma a autora, em *Technologies of gender*, que existem mecanismos sociais e discursivos muito fortes envolvidos na construção social do gênero. Ao mesmo tempo que assimila a noção foucautiana de tecnologia, de Lauretis acusa Foucault de não pensar na questão de gênero quando formula suas hipóteses sobre a produção do sexo nos discursos. Assim, ela enumera, de acordo com o critério decrescente de evidência, quatro premissas, que vão evidenciar a existência não apenas de uma tecnologia do sexo, mas também de uma tecnologia do gênero, recolocando, assim, a questão do sistema sexo-gênero em questão: 1) o gênero é (uma) representação; 2) a representação do gênero é a sua construção; 3) a construção do gênero é um processo social contínuo e disseminado através das práticas sociais; e, finalmente, 4) paradoxalmente, a construção do gênero se dá também através de sua desconstrução (DE LAURETIS, 1987, p. 3).

Observe-se a primeira questão pontuada por Teresa de Lauretis: o gênero é representação. Considera-se aqui que grande parte daquilo que se entende por relações de gênero está constituída através das próprias *representações de gênero*. Ou seja, a literatura, o cinema, os anúncios publicitários e as telenovelas, ao representarem através de seus discursos papéis definidos para homens e mulheres, contribuem para a construção das relações de gênero. *Representar* significa re-apresentar, tornar presente (por meio de signos, linguísticos ou não) um conceito que está ausente. Ora, sendo assim, a representação de relações e

papéis de gênero não apenas re-apresenta tais relações, mas simultaneamente as constrói. É através das representações que a manutenção ou a ruptura do sistema sexo-gênero é produzida, realizando através de um esquema semiótico a continuidade ou a mudança da estruturação de tais relações:

The sex-gender system, in short, is both a sociocultural construct and a semiotic apparatus, a system of representation which assigns meaning (identity, value, prestige, location in kinship, status in the social hierarchy, etc.) to individuals within a society. [...] *The construction of gender is both the product and the process of its representation*¹ (DE LAURETIS, 1987, p. 5).

Chega-se, assim, à terceira premissa para a qual Teresa de Lauretis chama a atenção: a disseminação das tecnologias de gênero nas práticas sociais. A partir das noções de *interpelação* (cunhada por Louis Althusser) e *tecnologia* (elaborada por Michel Foucault), de Lauretis elabora a tese de que as tecnologias de representação cultural (o cinema, a literatura, entre outras) se configuram como tecnologias de gênero disseminadas *nas e pelas* práticas sociais, interpelando os indivíduos em sujeitos declinados no gênero (homens e mulheres). Um exemplo simples mostra a eficiência dessas tecnologias: frente a um simples formulário, o sujeito é interpelado ao marcar um X no quadradinho logo abaixo do quesito “sexo”. No momento em que se marca um desses quadradinhos, ele aceita a interpelação de gênero, uma interpelação da qual não se pode escapar. Marcar F (feminino) ou M (masculino) em um simples formulário é uma das inúmeras tecnologias que produzem o gênero através de práticas sociais cotidianas. Teresa de Lauretis evidencia, assim, que o gênero não é apenas a interpretação social da diferença biológica, mas sim um artefato discursivo produzido mediante a submissão ao imaginário dominante, ou seja: ao imaginário dominante do sistema sexo-gênero.

Finalmente, em sua quarta premissa, de Lauretis mostra que a própria desconstrução do gênero pode, paradoxalmente, colaborar para a manutenção

1 “O sistema sexo-gênero, em suma, é simultaneamente um constructo sociocultural e um aparato semiótico, um sistema de representação que institui sentido (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status na hierarquia social etc) aos indivíduos no interior de uma dada sociedade. [...] *A construção do gênero é simultaneamente o produto e o processo de sua própria representação*” (tradução nossa, grifos do original).

do sistema de sexo-gênero. As tecnologias de gênero encontram-se tão naturalizadas nas práticas sociais que mesmo intelectuais (particularmente os intelectuais *homens*) bem-intencionados acabam colaborando para a manutenção das assimetrias do sistema. Isso fica visível, por exemplo, nas tentativas de se criar um modelo de leitura feminino virtual, a partir do qual leitores homens poderiam “ler como mulheres” (CULLER, 1997, p. 52) e desconsiderar a especificidade material da experiência de ser mulher em um mundo patriarcal por ocasião da leitura e da interpretação de um texto.

Desmantelando o *continuum* sexo-gênero-desejo

Tida como uma das pensadoras clássicas dos *queer studies*, Judith Butler toma a psicanálise lacaniana, o pensamento feminista francês, a semiótica austriana e a desconstrução derrideana como pontos de partida para formular sua contundente crítica às categorias de sexo e gênero. Iniciando suas formulações em *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* e aprofundando-as em *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*, Butler identifica o que chama de *matriz heterossexual*: uma lógica discursiva hegemônica que naturaliza o sexo como dado biológico inquestionável, do qual derivam as noções de gênero (a interpretação social, em uma dada cultura, do dado biológico natural e inquestionável), que, por sua vez, através de um binarismo inaugurado já na naturalização da categoria sexo, define a lógica binária do desejo. A partir desse binarismo, a heterossexualidade é eleita como a única expressão subjetiva legítima, dado que, ao mesmo tempo que mantém a lógica binária inaugurada pelo sexo, assegura a manutenção da categoria *gênero* enquanto forma de delimitação dos papéis sociais.

Butler questiona o funcionamento do gênero e propõe uma nova visão, na qual o gênero não figura como a interpretação social da diferença sexual, visto que a própria categoria *sexo* é construída social e discursivamente. Assim, o gênero não passaria de uma “prática de citação”, na qual reiteradas repetições de padrões estabelecidos por uma matriz heteronormativa terminam por configurar as identidades gendradas (isto é, constituídas dentro de um sistema de gênero). A autora chega, então, à *performatividade do gênero*, a partir da noção semiótica de performatividade, na qual um enunciado produz um efeito ao mesmo tempo que nomeia o efeito produzido.

O mesmo efeito performativo acontece, segundo Butler, com o gênero. Este seria uma categoria performativa, sem um referencial, dado que a naturalidade do sexo biológico foi construída através de manobras discursivas. O caráter performativo do gênero, porém, não deve ser entendido como um ato livre e isolado, mas como uma espécie de ritual que produz os efeitos discursivos nomeados pelo gênero. A *performance*, dentro desse ponto de vista, é um processo permanente, que origina não apenas os efeitos de gênero, mas também as próprias causas (entendidas enquanto mecanismos de regulação dos corpos). O que constitui a fixidez dos corpos materiais – enquanto *corpos* – pode estar carregado materialmente. Contudo, a materialidade constitutiva dos corpos é algo que pode ser (ou vir a ser) repensado e reconsiderado “as the effect of power, as the power’s most productive effect”² (BUTLER, 1993, p. 2).

Dessa forma, as identidades deixam de ser consideradas estáveis e passam a ser vistas muito mais provisórias e deslizantes. Mas do que destino, a identidade é reconhecimento: “reconhecer-se em uma identidade supõe, pois, responder afirmativamente a uma interpelação e estabelecer um sentido de pertencimento a um grupo social de referência” (LOURO, 2001, p. 12). Guacira Lopes Louro lembra ainda que tais identidades sociais, múltiplas e provisórias, podem ser interessantes para um sujeito em um determinado momento e completamente descartáveis no momento seguinte. Entretanto, ainda que se aceitem as contingências histórico-sociais de determinadas identidades, outras são mais fortemente reguladas e controladas pelas redes dos saberes e poderes:

Admite-se (embora com algumas resistências) que um operário venha a se tornar num patrão ou que uma camponesa se torne empresária. [...] Aceita-se a transitoriedade ou a contingência de identidades de classe. A situação torna-se mais complicada, no entanto, se um processo semelhante ocorre com relação às identidades de gênero e sexuais (LOURO, 2001, p. 12).

Para ilustrar a transitoriedade da categoria gênero, Louro cita o caso do prefeito Norbert Michael Lindmer, da cidade de Quellendorf, na Alemanha, que, em setembro de 1998, anunciou que iria mudar de gênero e se transformar em “ela”. Ao apresentar-se como mulher e comunicar ao público seu anseio de

2 “[...] como o efeito do poder, como o mais produtivo dos efeitos do poder” (tradução nossa).

– através de uma intervenção cirúrgica – efetivar a transição para o gênero feminino, causou espécie entre seus eleitores. Asseverando que, a partir da transição de gênero, passaria a ser “outra pessoa” que não a eleita para a prefeitura, iniciou-se uma série de protestos em Quellendorf para destituí-lo do cargo. “Seus eleitores sentem-se enganados e com o direito de anular sua escolha, pois ele transgrediu uma fronteira considerada intransponível e proibida” (LOURO, 2001, p. 13). Louro lembra ainda que dificilmente se pensa na destituição de um governante que troque de convicções políticas, ainda que esse tipo de mudança tenha efeitos públicos muito mais amplos do que a transição de gênero. “A admissão de uma nova identidade sexual ou de uma nova identidade de gênero é considerada uma alteração essencial, uma alteração que atinge a ‘essência’ do sujeito” (LOURO, 2001, p. 13).

O corpo é o primeiro registro, a primeira marca a partir da qual se desencadeia o processo de subjetivação. Entretanto, é apenas na cultura que esse mesmo corpo adquire significado. Mais do que produzir significados para o corpo, a cultura pode inclusive alterar esse mesmo corpo. Cultura e tecnologia combinadas podem redirecionar, deslocar ou mesmo reinventar os corpos: intervenções cirúrgicas não apenas alteram o perfil dos corpos, tornando-os adequados aos padrões dominantes de beleza estética e de saúde, mas podem inclusive alterar o próprio sexo (como no caso das cirurgias transexuais), desestabilizando os arranjos naturalizados de gênero e de sexualidade. Roberta Close seria um *homem homossexual*? Ou estaria ela mais próxima do que compreendemos como uma *mulher heterossexual*? Não só os corpos deixam de ser dados apriorísticos, mas também a própria noção de identidade deixa de ser uma decorrência direta desses corpos.

Butler afirma que “certainly, I do not mean to claim that forms of sexual practise produce certain genders, but only that under conditions of normative heterosexuality, policing gender is sometimes used as a way of securing heterosexuality”³ (BUTLER, 1999, p. XII). A hierarquia sexual produz e consolida o gênero. Logo, segundo tal raciocínio, não é a heterossexualidade enquanto norma que consolida e legitima o gênero, mas é a própria hierarquia de gênero que subscreve a manutenção da heterossexualidade como norma. Ainda que gênero e sexualidade estejam extremamente imbricados (a ponto de levarem

3 “[...] certamente, não quero dizer que certas formas da prática sexual produzem determinados gêneros, mas apenas que sob as condições da heterossexualidade normativa, o policiamento do gênero é frequentemente usado como medida para assegurar a heterossexualidade” (tradução nossa).

Teresa de Lauretis a falar de um sistema sexo-gênero), essas duas categorias não podem em momento algum ser confundidas, por motivos politicamente estratégicos. Ainda que homens gays e mulheres feministas sofram a opressão simbólica gerada pela matriz heterossexual de maneiras análogas, nada impede que uma feminista subscreva os valores homofóbicos ou, ainda, que um homem gay assimile a hierarquia dos gêneros em suas práticas sociais, pensando, assim, na manutenção de privilégios dados pelo pertencimento ao “mundo dos homens”.

Entendendo que o corpo é tornado inteligível pela cultura, e que o gênero não é necessariamente uma continuidade causal do dado biológico, pode-se, então, chegar ao âmago do que Butler chama de *performatividade do gênero*. Ver as categorias de sexo e gênero como constructos performativos implica o reconhecimento de que não há uma essência transcendental relativa ao masculino e ao feminino, ou à homo, bi e/ou heterossexualidade. Quando se propõe pensar identidades sexuais como menos estáveis e mais fluidas, a questão pertinente não é mais a definição das identidades homo ou heterossexuais, identidades gendradas de masculinidade ou feminilidade, mas sim a investigação em torno dos interesses aos quais serve o engessamento das identidades, dos gêneros e dos afetos.

Escrevendo *queer cyborgs*: vivendo a fronteira e a renúncia à totalidade

Desterritorializar territórios, desessencializar concepções essenciais de sexualidade, desnaturalizar a natureza do gênero, deslocar as convenções narrativas. Mais do que tautologias, essas são estratégias de escrita que asseguram a sobrevivência dos sujeitos excêntricos e marginais, negados, oprimidos e silenciados na cultura ocidental. A performatividade do gênero (e mesmo das identidades sexuais) leva, por consequência, ao simulacro, à cópia sem original, à citação como reiteração que derruba o mito de uma origem fundacional naturalizante. A partir do pressuposto de que a identidade não é uma, mas múltipla, e de que o sujeito não é pleno, mas sempre marcado por uma falta que lhe é constitutiva, emerge o mito do *cyborg* como chave de leitura para a construção de subjetividades alternativas através da tecnologia literária. Donna J. Haraway é quem, pela primeira vez, ao conjugar tecnologia, ciência, feminismo e pressupostos socialistas, fala do *cyborg* como mito político.

O *cyborg* (do neologismo inglês, *cyborg* = *cybernetic organism*) traduz a ideia de um ser parte homem, parte máquina, um sonho militarista desenvolvido pela bioengenharia a partir da noção de cibernética⁴. Haraway define o *ciborgue* como o protótipo da subjetividade pós-humana, em tempos nos quais a ontologia de um sujeito transcendental cai por terra face às novas tecnologias de subjetivação. O *cyborg*, nas palavras de Haraway, é ao mesmo tempo “uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (HARAWAY, 2000, p. 40). Por realidade social, Haraway entende todas as relações sociais vividas, “uma ficção capaz de mudar o mundo” (HARAWAY, 2000, p. 40). Criatura de um mundo pós-gênero e pós-identidade, o *cyborg* pode ser visto como uma alternativa político-identitária em um mundo no qual o natural foi desmistificado:

A medicina moderna também está cheia de *cyborgs*, de junções entre organismo e máquina, cada qual concebido como um dispositivo codificado, em uma intimidade e com um poder que nunca, antes, existiu na história da sexualidade. O *sexo-cyborg* restabelece, em alguma medida, a admirável complexidade replicativa das samambaias e dos invertebrados – esses magníficos seres orgânicos que podem ser vistos como uma profilaxia contra o heterossexismo (HARAWAY, 2000, p. 40).

Em um tempo no qual todos são híbridos, multifacetados, quimeras de subjetividade, o *cyborg* surge como proposta ontológica: é ele o mito que determina estratégias políticas. Na contramão das narrativas edípicas de origem, o *cyborg* não tem qualquer identificação com a natureza ou a nostalgia da origem biológica. “O *cyborg* pula o estágio da unidade original, da identificação com a natureza, no sentido ocidental” (HARAWAY, 2000, p. 43). Dado não obedecer à lógica edípica, na qual a origem do sujeito está ligada à falta que leva ao desejo, o *desejo-cyborg* é análogo à figura do polimorfismo perverso, obedecendo a uma lógica do desejo e do prazer que não busca uma finalidade, mas apenas o gozo:

4 Do grego *kybernetes* (literalmente, “o homem que dirige”), a cibernética é uma das tecnologias de informação que partem do pressuposto de que a interação entre homem e máquina é regida basicamente pela informação: “a imagem do clássico piloto, com as mãos no timão de um barco a velas, capta perfeitamente a essência [da ideia de interação cibernética]. Palinuros, aproximando-se das rochas, obtém informação visual sobre a posição do barco e ajusta o curso de acordo com essa informação. Esse não é um evento singular, mas um fluxo constante de informação” (KUNZRU, 2000, p. 136).

O *cyborg* é uma criatura de um mundo pós-gênero; ele não tem qualquer compromisso com a bissexualidade, com a simbiose pré-edípica, com o trabalho não alienado. O *cyborg* não tem qualquer fascínio por uma totalidade orgânica que pudesse ser obtida por meio da apropriação última de todos os poderes das respectivas partes, as quais se combinariam, então, em uma unidade maior (HARAWAY, 2000, p. 42).

Não sendo criaturas reverentes, não há nos *cyborgs* o apego à memória do cosmos; assim, eles não pensam em recompô-lo. O prazer da conexão, advindo de sua natureza cibernética, faz com que eles não desenvolvam nenhum julgamento de fundo moral perante as outras criaturas. Ao contrário dos homens, ele não se põe acima das máquinas ou dos outros animais. Seu anseio não é pelo poder, mas pela conexão, pela interação e pela troca de informações. Daí que a sua política de resistência se constrói a partir de uma linha de frente organizada sob a égide de inter-relações solidárias, de uma forma vanguardista, mas sem os quadros do partido liderando a base; nessa lógica, o *quadro é a base*. O amálgama que define sua natureza metonimicamente define a linha de ação de suas políticas. Tal ação, nas palavras de Haraway, é assim descrita:

Outra de minhas premissas afirma que a necessidade de uma unidade entre as pessoas que estão tentando resistir à intensificação mundial nunca foi tão urgente. Mas uma mudança ligeiramente perversa de perspectiva pode nos capacitar, de uma forma melhor, para a luta por outros significados, bem como para outras formas de poder e prazer em sociedades tecnologicamente mediadas (HARAWAY, 2000, p. 50).

Ainda sobre a questão do corpo como lugar de inscrição do político, Donna Haraway afirma que:

As corrosivas ferramentas da teoria pós-modernista e as construtivas ferramentas do discurso ontológico sobre sujeitos revolucionários parecem constituir aliados irônicos na dissolução dos eus ocidentais, uma dissolução que se dá no interesse da sobrevivência. Estamos dolorosamente conscientes do que significa ter um corpo historicamente constituído (HARAWAY, 2000, p. 57).

Tendo de reinventar seus gêneros e suas sexualidades, é a partir da performatividade entendida como política identitária de resistência (tal como defendida por Judith Butler) que se dá a escrita política das homossexualidades na literatura. É essa escrita que, ao mesmo tempo que nomeia, cria a identidade nomeada. Logo, esse tipo de problematização é importante e representativo na medida em que ficcionaliza uma realidade social ao mesmo tempo que a constrói. Assim como outras tecnologias semióticas, tais como o filme, o *videoclip* ou os anúncios publicitários, essas manifestações literárias são subsídio social para a construção de modos de ser e de viver os corpos e os afetos, ainda que tais modos sejam provisórios e temporários.

Por estarem ao mesmo tempo criando alternativas identitárias para o corpo, o gênero e o desejo, tais obras não estão filiadas a certa tradição realista de escrita literária que tem por objetivo último a *mimesis* do real. Desconstruir as convenções da narrativa de fundo realista – e questionar mesmo os próprios limites e suportes do objeto literário – é interesse indissociável do projeto político de se criar novas narrativas autoconscientes da provisoriade das construções e representações da realidade social por elas sustentadas. No romance do escritor argentino Manuel Puig intitulado *El beso de la mujer araña* (1976), a ação se transcorre dentro de um presídio. A narrativa rompe com as próprias convenções romanescas, já que traz toda a diegese estruturada dramaticamente (em falas alternadas, tal como ocorre no teatro), o que reitera o caráter performativo da linguagem literária. Manuel Puig emprega uma série de narrativas fílmicas como substrato para o diálogo entre Valentín – militante esquerdista revolucionário – e Molina – um homossexual acusado de abuso de menores. O ambiente carcerário, ao mesmo tempo que serve para a reclusão, afasta os personagens dos regimes sexuais repressivos, permite uma interação entre ambos a partir das histórias holywoodianas que Molina conta para Valentín. Molina declina-se no feminino, seja pelos trejeitos, seja pelas vestimentas ou mesmo pela sua própria fala: “Sí, perdóname, pero cuando hablo de él yo no puedo hablar como hombre, porque no me siento hombre” (PUIG, 1994, p. 69)⁵. Ao final do romance, Valentín encontra em Molina nem um homem nem uma mulher, mas uma mulher-aranha: “Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela” (PUIG, 1994, p. 265)⁶.

5 “Sim, perdoa-me, mas quando falo dele eu não posso falar como homem, porque não me sinto um homem” (tradução nossa).

6 “Você é a mulher-aranha, que enreda aos homens na sua teia” (tradução nossa).

Outro romance escrito em consonância com a problematização do gênero e da sexualidade sob uma perspectiva *queer* é *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), do brasileiro Caio Fernando Abreu, romance que mistura elementos do romance policial, do cinema *noir* (explícita presença assinalada no subtítulo, “um romance B”), versando sobre a errância do sujeito nos cenários urbanos. A construção de um sujeito-*cyborg* se dá na medida em que todos os personagens configuram-se como parciais, múltiplos e inacabados. O personagem-narrador do romance – um jornalista – ao mesmo tempo que coleciona aventuras eróticas com prostitutas pela cidade e desenvolve uma afetividade que beira o amor platônico em relação à roqueira lésbica Márcia Felácio, reconhece em sua relação com Pedro (um de seus amantes do passado) o seu único e verdadeiro amor. A procura que o jornalista realiza em busca da cantora desaparecida que dá título ao romance, longe de se configurar como uma busca ontológica pela unidade, revela-se como epifania negativa na construção de uma identidade *cyborg* através da narrativa, tal como a cantora desaparecida relata ao final do romance: “são tudo histórias, menino, a história que está sendo contada, cada um a transforma em outra, na história que quiser. Escolha, entre todas elas, aquela que seu coração mais gostar, e persiga-a até o fim do mundo. Mesmo que ninguém compreenda” (ABREU, 1990, p. 204).

A partir desse mito político definido por Haraway, pode-se compreender melhor como funciona a modelagem das subjetividades. Tal como o monstro de Frankenstein, não há mais um referente de natureza individual para o sujeito, e isso tem implicações políticas importantes. Tome-se como exemplo a reivindicação de especificidade feita pelos sujeitos homossexuais na América Latina: eles nunca tiveram legitimidade para reivindicar sua condição de gays (pois eram latino-americanos, *chicanos*, terceiro-mundistas), tampouco para reivindicar sua condição de latino-americanos (por serem gays dentro de uma cultura marcadamente machista). Se, por um lado, não puderam se inscrever como sujeitos nacionais em suas culturas, por estarem marcados pela diferença definida na sexualidade, por outro, foram excluídos dos méritos que marcaram a emergência de uma identidade gay nas nações imperialistas, como no advento de Stonewall Inn. Marcados por diferentes contingências históricas e por uma temporalidade extremamente divergente daquela vivida pelos movimentos gays e lésbicos do primeiro mundo, gays e lésbicas latino-americanos tiveram de reinventar, à sua própria maneira, a descolonização de suas próprias subjetividades. Talvez por isso tanta resistência desses movimentos a se reconhecerem sob o signo

“gay”: no território latino-americano a luta é outra, ao mesmo tempo contra a homofobia, a heteronormatividade e o imperialismo cultural.

Referências

- ABREU, Caio Fernando. **Onde andar**á Dulce Veiga? São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BUTLER, Judith. **Bodies that matter**: on the discursive limits of “sex”. London: Routledge, 1993.
- _____. **Gender trouble**: feminism and the subversion of identity. 10. ed. London: Routledge, 1999.
- CULLER, Jonathan. Lendo como mulher. In: _____. **Sobre a desconstrução**: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos: 1997. p. 52-76.
- DE LAURETIS, Teresa. **Tecnologies of gender**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 217-250.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. 7. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1994.
- HARAWAY, Donna. Manifesto cyborg: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomás Tadeu da (Org.). **Antropologia do ciborgue**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 33-118.
- KUNZRU, Hari. Você é um ciborgue: um encontro com Donna Haraway. In: SILVA, Tomás Tadeu da (Org.). **Antropologia do ciborgue**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 19-36.
- LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: _____. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 7-34.
- PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. New York: Vintage Books, 1994.

CORPO E GÊNERO NO ROMANCE OITOCENTISTA BRASILEIRO: *BOM-CRIOULO*, DE ADOLFO CAMINHA



Como o corpo é construído pela cultura? O que separa o corpo do “resto” não corpóreo? A delimitação das margens e dos limites do corpo repousa basicamente sobre lugares fixos que estabilizam a permeabilidade e a impermeabilidade pertinentes ao que deve ser entendido como corpo. As possibilidades de permeabilidade, isto é, as trocas e os intercâmbios possíveis entre os corpos, estão delimitadas por uma série de crenças pressupostas como autoevidentes, regulamentadas por uma economia erótica reprodutiva que é marcada pelos limites dos gêneros. A partir dessa premissa, instaura-se a hegemonia da heterossexualidade, uma vez que a lógica reprodutiva, tomada como justificativa do intercurso sexual, estabelece apenas um tipo de contato e um tipo de permeabilidade corporal como expressão legítima:

[...] os ritos de passagem que governam os vários orifícios corporais pressupõem uma construção heterossexual da troca, das posições e das possibilidades eróticas marcadas pelo gênero. A desregulação dessas trocas rompe, conseqüentemente, as próprias fronteiras que determinam o que deve ser um corpo (BUTLER, 2003, p. 190).

Tudo o que desrespeita a lei da permeabilidade do corpo (físico) ameaça a própria existência do corpo (político) no campo do culturalmente inteligível. Os corpos que “existem”, que possuem legitimidade para uma existência cultural, ou, para retomar a afirmação de Judith Butler (1993, p. 27), os “corpos que importam” política e epistemologicamente, são os corpos heterossexuais. Todos os outros corpos, por fugirem dos limites estabelecidos para a compreensão de um corpo como *corpo socialmente legítimo*, são lançados para fora dos limites da inteligibilidade. Apropriando-se das reflexões de Julia Kristeva (1982) sobre o horror e a abjeção, Butler designa tais corpos como *corpos abjetos*: “o ‘abjeto’ designa aquilo

que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente ‘Outro’ (BUTLER, 2003, p. 190-191). São aqueles corpos que, ao mesmo tempo que não são reconhecidos como plenamente legítimos, estão lá justamente para demarcar os limites dos corpos legítimos, e também para lembrar os riscos de se abdicar da legitimidade de ser um “corpo que importa”. A abjeção, em suma, transforma o conjunto dos corpos não heterossexuais em uma espécie de espectro exterior que justifica e naturaliza a hegemonia da heterossexualidade. Assim, a lei e o poder (conceitos entendidos aqui em termos foucaultianos) não agem sobre os corpos, mas são *incorporados* aos corpos, “com a consequência de que se produzem corpos que expressam essa lei no corpo e por meio dele; a lei se manifesta como essência do eu deles [dos corpos], significado de suas almas, sua consciência, a lei de seu desejo” (BUTLER, 2003, p. 193).

A leitura do texto literário sob uma perspectiva dos estudos de gênero e sexualidade não toma seu objeto apenas como expressão das Belas-Letras, mas também como *artefato cultural*, isto é, como materialidade artística que veicula e dissemina valores na esfera social. A interpretação que aqui se apresenta é a do romance *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha (1895), e o foco da interpretação desse romance gira em torno da premissa que toma o gênero, o corpo e a sexualidade como identidades não apenas representadas, mas também discursivamente *construídas* através de tecnologias culturais. Cabe lembrar que a literatura, de uma forma geral, mas particularmente ao longo do século XIX, é uma das mais privilegiadas dessas tecnologias no campo de produção de bens simbólicos. Cabe lembrar, a título de ilustração, o papel da literatura romântica na construção das identidades nacionais ao longo dos séculos XVIII e XIX no Ocidente.

Bom-Crioulo segue um esquema linear de construção narrativa, o qual se adapta aos cânones estéticos vigentes na época de seu surgimento: o Naturalismo. As exceções a essa lógica linear ficam por conta do capítulo II, no qual uma *analepse* é inserida de forma a contextualizar o episódio de abertura do romance, e do capítulo X, no qual emerge uma *prolepse* (quando a personagem Carolina intuitivamente prevê o assassinato de Aleixo, fato que se consuma ao final da narrativa). A estrutura narrativa é coerente com os propósitos naturalistas dos quais o romance é tributário, ao pretender-se um estudo psicológico sobre os tipos humanos apresentados: o negro, o sodomita e a mulher masculinizada.

Ao construir sua obra lançando mão de um focalizador externo não perceptível no fio da narrativa (caracterizando, assim, um narrador heterodiegético

aparentemente “neutro” com relação aos fatos narrados), Caminha instaura uma voz narrativa que delega a focalização à personagem Amaro, o Bom-Crioulo, na primeira parte de romance, e a Carolina, na segunda parte. Toma-se aqui o termo *focalização* na acepção dada por Mieke Bal: “I shall refer to the relations between the elements presented and the vision through which they are presented with the term *focalization*. Focalization is, then, the relation between the vision and that which is ‘seen’, perceived” (BAL, 1997, p. 142)¹. Nos primeiros capítulos, o envolvimento amoroso entre Amaro e Aleixo é narrado sob a perspectiva do próprio Amaro, que se apaixona pelo grumete adolescente e passa a defendê-lo das provocações dos outros marinheiros da escuna. Com o passar do tempo, o gesto de desinteressado apreço culmina em consumação carnal do desejo sexual entre o marinheiro e o grumete. Observe-se a cena na qual é descrito o primeiro intercuro sexual entre os dois marinheiros:

[Aleixo] começava a sentir no próprio sangue impulsos nunca experimentados, como uma vontade ingênita de ceder aos caprichos do negro, de abandonar-se-lhe para o que ele quisesse – uma vaga distensão dos nervos, um prurido de passividade...

– Ande logo! Murmurou apressadamente, voltando-se.

E consumou-se o delito contra a natureza (CAMINHA, 1998, p. 39).

Importa destacar que o juízo de valor implícito na expressão “delito contra a natureza”, para se referir ao ato sexual entre os marinheiros, não traz um juízo de valor *apenas* por parte do narrador. Como fica evidente em momentos anteriores da narrativa, esse é o julgamento *que os próprios marinheiros* têm a respeito de seu envolvimento. Destarte, a obra cristaliza os preceitos do romance de tese naturalista, nos quais a suposta neutralidade do observador, ao descrever a gênese psicológica dos personagens, era pressuposto de primeira importância. Entretanto, ao permitir que a percepção dos protagonistas contamine a pretensa neutralidade com seus próprios valores, Caminha abre espaço para que uma subjetividade homossexual, ainda que precária, ganhe legitimidade ao se instaurar não como “paixão doentia e avassaladora”, mas sim como mais uma entre as tantas paixões humanas.

1 “Eu gostaria de me referir às relações entre os elementos apresentados e a visão através da qual eles são apresentados com o termo *focalização*. A focalização é, então, a relação entre a visão e aquilo que é ‘visto’ ou ‘percebido’” (tradução nossa, grifo do original).

A relação entre os dois marinheiros, entretanto, só é possível porque mantém a simetria das relações heterossexuais socialmente aprovadas. Se Amaro é o sujeito do amar, Aleixo é reduzido a mero objeto de desejo de Amaro, sendo várias vezes retratado como uma personagem pueril e feminina:

Nunca [Amaro] vira formas de homem tão bem torneadas, braços assim, quadris rijos e carnudos como aqueles... faltavam-lhe os seios para que Aleixo fosse uma verdadeira mulher!... Que beleza de pescoço, que delícia de ombros, que desespere!

Dentro do negro rugiam desejos de touro ao pressentir a fêmea (CAMINHA, 1998, p. 48-49).

A possibilidade de consumação da relação é possível porque Aleixo é reduzido ao papel de fêmea, de mulher. Ao se lhe tirar a masculinidade, se lhe tira também a atuação na esfera pública. Tal hipótese é confirmada no momento da narrativa em que Amaro e Aleixo alugam um quarto na pensão da portuguesa Carolina, situada nos arredores do Corcovado, no Rio de Janeiro. É nesse momento que a casa, o lugar da privacidade, emerge como domínio espacial legítimo para a expressão do desejo tanto para Aleixo quanto para a própria Carolina. É no espaço da intimidade que esses dois protagonistas podem agir, enquanto o espaço público está declinado no masculino. O navio, espaço dos *homens do mar* e metonímia do espaço público em geral, é ameaçador para os personagens na situação de objetos-afetivos: é por isso que Aleixo necessita da proteção de Amaro: não lhe é dada a mesma legitimidade que aos outros marinheiros para habitar e transitar no espaço público, visto que, socialmente, Aleixo está identificado com o espaço privado, isto é, o espaço da feminilidade e da passividade social.

Amaro e Aleixo são separados por contingências profissionais: o Bom-Crioulo é deslocado para prestar serviços em outro navio, e neste só lhe é possível aportar e ver seu amante uma vez a cada mês. A partir daí, a perspectiva adotada pelo narrador é a de Carolina, a mulher quarentona que aluga o quartinho para os dois marinheiros. Aproveitando-se do afastamento de Amaro, Carolina começa sua investida, na tentativa de seduzir Aleixo. Mantendo-se em mente que Carolina é uma ex-prostituta, fica possível marcar o fato de que ela tem certa fluência na esfera pública do poder. Evidencia-se, por esse evento narrativo, que a legitimação dessa fluência no espaço público é dada pela

masculinização da personagem Carolina. Ao apaixonar-se por Aleixo, apaixonou-se justamente por seus traços pueris e femininos, da mesma forma que Amaro, ao travar contato com o grumete.

Aleixo, por sua vez, pouco antes de iniciar sua relação com Carolina, deixa claro que seus interesses em nenhum momento foram (com relação a Amaro) ou serão (com relação a Carolina) o amor, ou mesmo a lascívia, o desejo e a paixão. Aleixo, dada sua inserção no domínio privado do poder (tal como a personagem Pombinha em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo), tem suas possibilidades de sobrevivência social sempre atreladas à dependência de um progenitor:

De resto, o negro não lhe fazia muita falta: estimava-o, é verdade, mas aquilo não era sangria desatada que não acabasse nunca...

Esta ideia penetrou-o como uma lembrança feliz, como um fluido esquisito que lhe inoculassem no sangue. – Podia encontrar algum homem de posição, de dinheiro: já agora estava acostumado ‘àquilo’.. O próprio Bom-Crioulo dissera que não se reparavam essas coisas no Rio de Janeiro. Sim, que podia ele esperar de Bom-Crioulo? Nada, e, no entanto, estava sacrificando a saúde, o corpo, a mocidade... Ora, não valia a pena! (CAMINHA, 1998, p. 54-55).

Se, por um lado, os interesses de Aleixo em relação a Amaro e Carolina nunca foram estritamente afetivos ou eróticos, por outro, ambos os amantes de Aleixo nunca o consideraram um *sujeito afetivo*, mas meramente um objeto a partir do qual saciavam suas paixões. Isso pode ser comprovado quando se observa o olhar deitado por Carolina sobre o jovem grumete: tal como Bom-Crioulo, o que atrai a atenção de Carolina é a fragilidade, a virilidade ainda não despontada de Aleixo. Em outras palavras, pode-se afirmar que Carolina, da mesma forma que Amaro, vê em Aleixo um “jovem com ares de mocinha”:

Há dias metera-se-lhe na cabeça [de Carolina] uma extravagância: conquistar Aleixo, o bonitinho, tomá-lo para si, tê-lo como amezinho do seu coração avelhentado e gasto, amigar-se com ele secretamente, dando-lhe tudo quanto fosse preciso: roupa, calçados, almoço e jantar nos dias de folga – dando-lhe tudo enfim.

Era uma esquisitice como qualquer outra: estava cansada de aturar marmanjos. Queria agora experimentar um menino, um criançaola

sem barba, que lhe fizesse todas as vontades. Nenhum melhor do que Aleixo, cuja beleza impressionara-a desde a primeira vez em que se tinham visto. Aleixo estava mesmo a calhar, bonito, forte, virgem talvez... (CAMINHA, 1998, p. 55-56).

Observe-se ao longo da narrativa um crescimento quase exponencial da violência sexual com que Carolina recai sobre o jovem, a ponto de “deflorá-lo”, invertendo, assim, as expectativas de atividade e passividade esperadas em um intercurso carnal heterossexual. Mesmo com uma mulher, Aleixo repete o padrão de comportamento passivo tão caro às heroínas românticas das obras canônicas da literatura brasileira oitocentista: “[Carolina] bateu a porta e começou a se despir a toda pressa, diante de Aleixo, enquanto ele deixava-se estar imóvel, muito admirado para essa mulher-homem que o queria deflorar ali assim, torpemente, como um animal” (CAMINHA, 1998, p. 58). A própria voz narrativa deixa evidente que Carolina não desconhecera os intercursos carnais que se estabeleciam entre Aleixo e Amaro. Por que, então, tomaria ela a premissa da virgindade de Aleixo como verdadeira? Que conceito de “virgindade” está aqui pressuposto? Pode-se notar aí o funcionamento de uma matriz heterossexual de sentidos, com um particular código da permeabilidade corporal. Ao considerar legítimo apenas o “defloramento” estabelecido entre dois amantes heterossexuais ou, ao menos, entre um homem e uma mulher, Carolina mostra-se complacente com os códigos heteronormativos que estabelecem rígidos papéis de gênero, de forma a deslegitimar o significado simbólico da perda da virgindade entre dois homens. Para Carolina, a definição de virgindade é bastante estrita, não comportando o intercurso em um quadro de relações envolvendo sujeitos do mesmo gênero.

Bom-Crioulo, por causa das saudades que sente de Aleixo, ainda sem saber que seu antigo amante havia se amasiado com Carolina, começa a abusar do álcool, envolve-se em um violento confronto corporal e acaba sendo chicoteado até a exaustão, sendo em seguida levado para um hospital, onde, em função de uma série de ferimentos infeccionados, acaba definhando. Ao descobrir que seu amante estava morando com Carolina, Bom-Crioulo se vê acometido de grande ira, foge do hospital e, indo ao encontro de Aleixo, encontra-o e fere-o de morte. O corpo de Amaro, a partir desse momento, reduz-se a depositário da bestialidade, passionalidade e violência originárias dos ciúmes de seu amante marinheiro. Se a Marinha foi a instituição disciplinadora que o tornou um “corpo dócil” nos

primeiros momentos da narrativa (para utilizar a expressão de Michel Foucault), inscrevendo a disciplina através das ameaças e dos castigos corporais, o desejo emerge como o excesso além de qualquer ritual de disciplinamento, motor a conduzir Amaro ao crime, assassinando seu próprio amante em praça pública.

O desfecho do romance de Adolfo Caminha culmina com o assassinato de Aleixo. Semelhante fim trágico, de cores acentuadamente moralistas, está presente na obra *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, na qual um incêndio criminoso destrói o internato masculino, instituição supostamente corrompida em função das práticas sexuais que se dão entre os alunos. Comparando os desfechos desses dois romances com o típico *script* narrativo que impera durante o século XIX, torna-se bastante evidente o caráter alegórico de “punição pelas imoralidades cometidas” de tais desfechos. Reincidentes são os desfechos narrativos nos quais a mulher que exerce de maneira desmesurada sua sexualidade é punida com a morte física (como a protagonista de *Lucíola*, de José de Alencar, publicado em 1862) ou com a morte social, esta última sendo representada muitas vezes sob a égide da loucura, indicativa do exílio social, como no romance *Celeste*, de Maria Benedita Bormann (1890).

Em *O Ateneu*, uma vez que não é possível nomear um único responsável pela suposta corrupção de valores morais, o internato é destruído, representando a purgação da moral burguesa e heteronormativa frente à ousadia das relações afetivas de cores eróticas estabelecidas entre os alunos. Já em *Bom-Crioulo*, ao contrário do romance de Raul Pompéia, o desfecho do romance descamba para o assassinato passional, sem sinalizar nem mesmo para uma catarse coletiva, tal como no advento do incêndio do internato em *O Ateneu*. Ao contrário, o final trágico em *Bom-Crioulo* simplesmente é subscrito como consequência do caráter patológico da passividade feminina encarnada no corpo do grumete Aleixo, da masculinidade inscrita no desejo de Carolina e da bestialidade tida como inerente à raça negra. Amaro, sendo negro, é também representado como sendo mais suscetível aos abusos dos prazeres em geral, seja ao vício do álcool, à concupiscência ou à tendência à violência passional, juízo valorativo que sublinha a crença racista da inferioridade dos negros quando comparados aos brancos.

Que tipo de parecer judicativo, com relação às identidades de gênero e de sexualidade, pode ser vislumbrado a partir de uma leitura mais atenta do romance de Adolfo Caminha? Pode-se averiguar, como tese subjacente ao romance, um destino trágico para as personagens que ousam ultrapassar os

limites socialmente construídos no que tange ao gênero e à sexualidade. Embora muitas vezes celebrado como um dos primeiros (senão o primeiro) romances brasileiros a tratar do tema da homossexualidade no *continuum* da história literária brasileira, não se poder perder de vista que, se, tal como alerta Teresa de Lauretis, a literatura tem papel crucial na construção e na cristalização de identidades de gênero, o romance de Adolfo Caminha dá visibilidade para o sujeito homossexual na mesma medida em que o alija de sua legitimidade como sujeito de direito, mesmo no plano da representação literária. Tal como as mulheres representadas na literatura romântica brasileira, o sujeito homossexual não ganha voz nesse romance: ele está reduzido epistemologicamente à condição de objeto de estudo de um *roman à thèse*.

Uma das possibilidades de punição previstas na própria matriz heterossexual é a da perda do *status* de sujeito universal, como se pode perceber na descrição de Amaro como um homem bestial, escravizado pelos seus desejos e por suas pulsões. Se “as possibilidades históricas materializadas por meio dos vários estilos corporais nada mais são do que ficções culturais punitivamente reguladas, alternadamente incorporadas e desviadas sob coação” (BUTLER, 2003, p. 199), por que se deveria concordar com o primado da heterossexualidade – entendida como o lugar da neutralidade – a reger o lugar de enunciação do literário? Se, tal como afirma Butler, “os gêneros distintos são parte do que ‘humaniza’ os indivíduos na cultura contemporânea” (BUTLER, 2003, p. 199), urge a necessidade não de desumanização, mas de re-humanização, mesmo sabendo-se que, “de fato, habitualmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero” (BUTLER, 2003, p. 199).

É com base nessa lógica determinista que os esquemas de ação dos personagens do romance *Bom-Crioulo* são distribuídos entre os actantes da estrutura narrativa. Se ao gênero masculino é dada a liberdade de ação na esfera pública (a rua e os espaços institucionais) e às mulheres é dada como espaço de ação apenas a esfera privada (a casa e os espaços de intimidade), Carolina desloca as expectativas do leitor no que diz respeito ao desenrolar da trajetória de uma personagem feminina. Ao contrário de outras personagens femininas, Carolina é sujeito de suas paixões, visto que ela seduz e “deflora” o jovem grumete Aleixo, ainda que tal ação se desenrole dentro do espaço íntimo da pensão. Aleixo, por sua vez, desloca-se na diegese do romance, de forma a ocupar o espaço actancial de uma heroína romântica do calibre de uma alencariana Lúcia (em *Lucíola*), sendo reduzido a mero objeto de desejo, ora de Carolina, ora de Amaro,

e finda sua trajetória na narrativa sendo punido por sua concupiscência com a morte. Amaro, por sua vez, ainda que ocupe certo espaço de ação ao longo do romance, termina consumido pelos ciúmes, tendo sua queda assinalada pelo crime passional que comete contra Aleixo, terminando – pelo que deixa entrever a narrativa – seus dias em uma prisão: “ninguém se importava com ‘o outro’, com o negro, que lá ia, rua abaixo, triste e desolado, entre baionetas, à luz quente da manhã: todos, porém, todos queriam ‘ver o cadáver’, analisar o ferimento, meter o nariz na chaga...” (CAMINHA, 1998, p. 102).

Sexo. Gênero. Raça. Desejo. Ler a ficção oitocentista a partir dessas lentes não significa desqualificar tais narrativas a partir de supostos princípios “politicamente corretos” em detrimento dos critérios estéticos formais. Pelo contrário, a utilização dessas categorias permite ampliar o horizonte das leituras e interpretações que são propostos para esses artefatos culturais, buscando, assim, uma compreensão de maior amplitude no que diz respeito às representações de gênero e de sexualidade produzidas pela sociedade brasileira do século XIX. Ler o cânone através de tais lentes é produzir conhecimento que faz diferença, interferindo nas maneiras através das quais se lida, se lê e se interpreta a herança literária brasileira.

Referências

- ALENCAR, José de. **Lucíola**. 18. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- BAL, Mieke. **Narratology**. 2nd and expanded edition. Toronto: The University of Toronto Press, 1997.
- BORMANN, Maria Benedita. **Celeste**. Rio de Janeiro: Presença, 1988.
- BUTLER, Judith. Bodies that matter. In: _____. **Bodies that matter**. London: Routledge, 1993. p. 27-56.
- _____. **Problemas de gênero: gênero e subversão da identidade**. Trad. de Paulo Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMINHA, Adolfo. **Bom-Crioulo**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- CULLER, Jonathan. Lendo como mulher. In: _____. **Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo**. Trad. de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos: 1997. p. 52-76.

DE LAURETIS, Teresa. **Alice doesn't**: feminism, semiotics, cinema. Bloomington: The University of Indiana Press, 1984.

FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 217-250.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**: an essay on abjection. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

POMPÉIA, Raul. **O ateneu**. 16 ed. São Paulo: Ática, 1996.

O EU, O OUTRO E A ÉTICA DA ALTERIDADE: UM DIÁLOGO INTERTEXTUAL ENTRE FERNANDO PESSOA E CAIO FERNANDO ABREU



Isso é tão estranho que deve ser verdade.
Primeira Veladora (PESSOA, 1966, p. 57).

Tudo na vida é inacreditável, tanto na ilha do marinheiro como neste mundo.
Segunda Veladora (PESSOA, 1966, p. 56).

Não nos devíeis ter contado essa história. Agora estranho-me viva com mais horror.
Terceira Veladora (PESSOA, 1966, p. 59).

Abraça tua loucura antes que seja tarde demais.
(ABREU, 1991, p. 83).

Preâmbulo

O objetivo deste ensaio é uma análise de cunho comparatista entre o drama estático do poeta português Fernando Pessoa intitulado *O marinheiro* (1913) e a narrativa homônima do contista brasileiro Caio Fernando Abreu, incluída no volume *Triângulo das águas* (1983). Os três subtítulos que dividem o trabalho ilustram o percurso que será traçado nesta análise. *Cais* é o lugar do qual o navio parte, rumo a novas terras. Ponto de partida por excelência, sob tal título se assentam os pressupostos teóricos que funcionam como o cais dessa viagem intertextual que cruza o Atlântico e pretende mostrar de que forma o texto pessoano emerge na superfície textual da prosa de Caio Fernando Abreu. Entretanto, para rastrear o texto de Pessoa, faz-se necessário “mergulhar” no texto de Abreu. *Naufrágio*, destarte, é o segundo segmento deste escrito, que esquece a superfície textual de Abreu para mergulhar nos elementos criptografados e “naufragados” sob esse mesmo texto: o poema dramático de Fernando Pessoa. Naufragando em Abreu, dele nos esquecemos por alguns momentos para averiguar

o funcionamento do drama estático de Pessoa (vale ressaltar, estático como um navio encalhado no fundo do mar), para, em seguida, novamente emergir e avaliar de que forma o intertexto pessoano se faz presente na narrativa de Caio Fernando Abreu. *Resgate*, por fim, é o título sob o qual se pretende trazer novamente à tona os elementos do intertexto pessoano dentro da narrativa de Abreu, estabelecendo algumas relações de ordem intertextual, atentando para o funcionamento dos elementos pessoanos dentro do novo texto, elaborado pelo escritor brasileiro. É a partir do intertexto pessoano que Abreu, lançando mão de técnicas como a citação e a alusão, elabora sua escrita, dando corpo ao marinheiro pessoano e avançando nas reflexões iniciadas pelo poeta português.

Cais: pressupostos para uma leitura transatlântica

Todo o texto, como já sublinhou Mikhail Bakhtin, constitui-se através de múltiplas relações – relações dialógicas – com outros textos. Todo texto é, na verdade, um intercâmbio discursivo e, sob sua superfície, entrecruza-se um emaranhado polifônico de vozes e consciências (SILVA, 1993, p. 624). Assim, lendo essa afirmação sob uma ótica que leva em consideração o imaginário marinho e náutico, poder-se-ia afirmar que todo o texto (mar) guarda em suas profundezas inúmeros intertextos que pesam em sua configuração final (navios naufragados).

Julia Kristeva, em seu *Sèméiotikè: recherches pour une sémanalyse*, retoma a noção bakhtiniana de dialogismo textual e desenvolve-a, forjando a noção de *intertextualidade*. Tornou-se clássico o fragmento da obra de Kristeva que define todo o texto como intertexto:

[...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle de *intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme double (KRISTEVA, 1969, p. 146)¹.

Logo, a intertextualidade fica sendo definida como “a interação semiótica de um texto com outro(s) texto(s)” (SILVA, 1993, p. 625). Intertexto, por sua vez,

1 “[...] todo é construído como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética é lida, pelo menos como dupla” (tradução nossa, grifo do original).

é “o texto ou o *corpus* de textos com os quais um determinado texto mantém aquele tipo de interação” (SILVA, 1993, p. 625). Michael Riffaterre (1978) propõe que, para definir a intertextualidade, leve-se em consideração uma relação estabelecida através de qualquer tipo de *identidade estrutural* (como se texto e intertexto se configurassem como variantes de uma mesma estrutura). Vítor Manuel de Aguiar e Silva discorda dessa postura de Riffaterre, lembrando que tal afirmação está ligada a uma “metafísica estruturalista” (SILVA, 1993, p. 626) que falseia – ao mesmo tempo em que não compreende – a dinâmica semiótica em toda a sua abrangência. Diz o autor:

Ocorrem fenômenos de intertextualidade caracterizáveis em termos de identidade estrutural, mas ocorrem também múltiplos fenômenos de interação textual que são refratários a tal caracterização. [...] a intertextualidade constitui um fenômeno da semiose cultural, actuante na história e no confronto das forças ideológicas e sociais, carecendo de convalidação científica a ideia de que os textos da cultura representam tão-só a modulação metamórfica de matrizes atemporais (SILVA, 1993, p. 626).

O intertexto, por sua existência anterior e subterrânea ao texto, pode ser lido “debaixo” – por assim dizer – da superfície do texto. Assim, há um texto outro, palimpséstico, oculto sob o texto, o que justifica a utilização de termos como *subtexto* e *hipotexto* no lugar da consagrada categoria *intertextualidade* (RIFFATERRE, 1979). Antes, porém, de operacionalizar tais categorias, faz-se necessário um breve passeio pela intertexto pessoano, para que depois se possa retomá-lo no cortejo das duas obras.

Naufrágio: o intertexto estático em um quadro

O *marinheiro: drama estático em um quadro* foi publicado pela primeira vez em 1913, na revista *Orpheu I*. É o único dos poemas dramáticos de Pessoa publicado em vida. Alguns apontamentos de Fernando Pessoa, incluídos na edição póstuma do primeiro volume de seus poemas dramáticos, dão uma dimensão do que venha a ser O *marinheiro*. Antes de se contemplar tais apontamentos, entretanto, cabem algumas considerações referentes à construção formal dessa singular obra de Pessoa.

Esse poema, ainda que assuma, por ocasião de sua construção formal, aspectos típicos do gênero dramático, continua sendo poesia antes de tudo. As falas dessa suposta “peça teatral” mantém um ritmo cadenciado, poético por excelência. Além do mais, é notável a presença de metáforas como recurso de construção do drama. A respeito do caráter lírico da peça, o próprio Fernando Pessoa pronunciou-se, definindo-se a si próprio como um “poeta dramático”: “o ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo” (PESSOA, 1966, p. 25).

Ora, desde o trabalho dos formalistas russos que se sabe ser a poesia predominantemente metafórica, em oposição ao caráter metonímico (sequencialidade e contiguidade) do texto prosaico. Assim, *O marinheiro* de Fernando Pessoa configura-se como uma forma lírica híbrida, que lança mão de recursos dramáticos (em especial o de marcação de diálogos), mas nem por isso perde sua característica acentuadamente lírica (a presença da dominante metafórica em restrição à metonímica, assim como a alternância rítmica entre as falas das veladoras, das imagens suscitadas por essas falas e mesmo pelo aspecto rítmico do texto). Quando se fala em ritmo, tem-se em mente o conceito desenvolvido por Ossip Brik et al. (1971), participantes do Círculo Linguístico de Moscou e do grupo de teóricos hoje conhecidos sob o termo *formalistas russos*:

Geralmente, chama-se ritmo a toda a alternância regular; e não nos interessa a natureza do que o alterna. O ritmo musical é a alternância dos sons no tempo. O ritmo poético é a alternância das sílabas no tempo. O ritmo coreográfico, a alternância dos movimentos no tempo (BRIK et al., 1971, p. 131).

Em poucas palavras, o texto pessoano dá conta de um velório que se passa em um quarto de um castelo antigo, à noite. A ação (melhor talvez seria dizer a *não ação*) se passa através de um diálogo hermético entre as três veladoras. Duas especulações costumam ser feitas a respeito desse dado. A primeira delas seria a de que cada uma das três veladoras seria um dos heterônimos de Pessoa, enquanto o cadáver no quarto seria o próprio Pessoa, sujeito empírico, que não estaria morto, mas dormindo, hipnotizado, possuído ou qualquer coisa que o valha, enquanto seus heterônimos produzem o que se poderia chamar de *a palavra poética*. Assim, a dicotomia mundo real/mundo onírico, tão presente

no poema, daria conta de uma experiência de cisão vivenciada pelo próprio Pessoa por ocasião da criação de seus heterônimos. A figura do marinheiro, destarte, seria Fernando Pessoa heterônimo (não o sujeito empírico, mas o heterônimo que assina o drama estático em um quadro). Nessa hipótese, a primeira veladora seria Alberto Caeiro (o árcade), a segunda seria Ricardo Reis (o homem racional) e a terceira seria Álvaro de Campos (o modernista inconformado). Entretanto, ainda que essa suposição seja tentadora, não encontra respaldo textual no poema pessoano, visto que as vozes dessas três veladoras são difusas demais para que se torne possível uma suposta “apreensão” de uma essência identitária individual.

O que mais interessa para a presente aproximação ao texto de Fernando Pessoa e ao de Caio Fernando Abreu é a figura do marinheiro. As três veladoras conversam, mas seu diálogo é difuso, desconstruído. Um dos temas principais desse diálogo é a memória. É o que diz a Primeira Veladora quando afirma que “sempre é belo falar do passado” (PESSOA, 1966, p. 38). Mais do que o passado ou a memória, é a necessidade da construção de um passado que justifique o presente, o *leitmotiv* do drama estático.

A Segunda Veladora, entre essas reflexões sobre a memória, lembra-se de um sonho que tivera e conta-o para suas companheiras. Nesse sonho, ela conta a história de um marinheiro naufragado, que consegue chegar a uma ilha deserta. Como esse náufrago sofria muito todas as vezes em que se lembrava de sua terra natal, pôs-se a imaginar uma nova pátria, “uma outra espécie de país com outras espécies de paisagens, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem pelas janelas” (PESSOA, 1966, p. 49). Durante muito tempo, o marinheiro realizou esse exercício para livrar-se da dor provocada pelas lembranças de sua pátria. Até que, depois de anos, “um dia, que chovera muito, e o horizonte estava mais incerto, o marinheiro cansou-se de sonhar... Quis então recordar a sua pátria verdadeira...” (PESSOA, 1966, p. 52). Mas não conseguiu. Havia esquecido completamente sua terra, e não podia nem ao menos sonhar outro passado, a não ser aquele que, por anos a fio, para livrar-se da melancolia, havia sonhado.

É a partir desse trecho que a alteridade se torna um conceito-chave para a compreensão do poema-drama. Após terminar o relato de seu sonho, a Segunda Veladora afirma: “nenhum sonho acaba... Sei eu ao certo se o não continuo sonhando, se não o sonho sem saber, se o sonhá-lo não é esta coisa vaga a que eu chamo vida?...” (PESSOA, 1966, p. 54). É através do sonho que a Segunda Veladora busca o contato com o Outro: o Outro, entretanto, é um

Outro sonhado, dado que o onírico é o único espaço onde não se reduz o Outro a uma essência para fins cognitivos. A apreensão do Outro só é possível a partir do reconhecimento da irredutibilidade da diferença; em suma, para não reduzir o Outro, é necessário pensar através de uma lógica outra, é preciso assumir o *locus* de enunciação do outro.

Através da metáfora onírica é que Pessoa exercita o reconhecimento do Outro sem reduzi-lo. E a *ambivalência do texto* da qual fala Julia Kristeva – “le langage poétique se lit, au moins, comme double”² (KRISTEVA, 1969, p. 146) – está presente no texto pessoano, a partir do momento em que o autor fecha seu drama estático com uma *marcação* (um tipo de discurso metadieético, que dá informações para a montagem do espetáculo dramático):

Um galo canta. A luz, como que subitamente, aumenta. As três veladoras quedam-se silenciosas e sem olharem umas para as outras.

Não muito longe, por uma estrada, um vago carro geme e chia (PESSOA, 1966, p. 62).

Ao terminar seu drama estático com essa informação (escrita inclusive com recuo de parágrafo e em corpo menor, o que caracteriza outro tipo de discurso, externo à diegese textual), Pessoa não apenas exerce formalmente essa busca pelo Outro (uma Outra voz suplementar, que realiza o desfecho do texto, sugerindo que as três veladoras estão também sendo sonhadas, como o marinheiro que sonharam), mas também cristaliza a ambiguidade ao deixar em suspenso a reação do leitor, que fica livre para julgar essa afirmação (a de que as veladoras estão sendo sonhadas) como diegética ou extradiegética. Tal como afirma a Segunda Veladora em meio a uma discussão sobre a real existência ou não do sonhado marinheiro:

...Vede, vede, é dia já... Vede o dia... Fazei tudo por reparardes só no dia, no dia real, ali fora... Vede-o, Vede-o... Ele consola... Não penseis, não olheis para o que pensais... Vedeo-o a vir, o dia... Ele brilha como ouro numa terra de prata. As leves nuvens arredondam-se à medida que se coloram... Se nada existisse, minhas irmãs? Se tudo fosse, de qualquer modo, absolutamente coisa nenhuma?... (PESSOA, 1966, p. 57).

2 “[...] a linguagem poética pode ser lida, pelo menos, como dupla” (tradução nossa).

Resgate: a interação do Eu-Abreu com o Outro-Pessoa

É com a citação anterior que Caio Fernando Abreu abre seu *O marinheiro*. A narrativa desenvolve-se tomando como cenário um pequeno sobrado, habitado por um narrador autodiegético sem nome que foi, pouco a pouco, perdendo seu contato com o mundo. Esse personagem vai desenvolvendo uma série de excêntricos hábitos, como o de pintar, pelo lado de dentro, com tintas coloridas, as vidraças do sobrado. É justamente aí que encontramos o primeiro *tropo* comum entre as duas obras: o quarto de castelo antigo, com apenas uma janela quadrada, em torno da qual se juntam as veladoras, é análogo ao pequeno sobrado da obra de Abreu.

“Descobri faz algum tempo que as mãos se opõem à cabeça, e quando você movimentava aquelas, esta pode parar. [...] Ocupo-me, desde então, fazendo coisas que depois disponho pelos cantos” (ABREU, 1991, p. 72). A busca frenética desse narrador por fazer “parar a cabeça” – solucionada através de uma compulsão por atividades artesanais – visa ao mesmo resultado que leva a Segunda Veladora a contar o seu sonho com o marinheiro: esvaziar a mente dos maus pensamentos. Enquanto a veladora pode “parar o tempo” – por assim dizer – através da narração do seu sonho (um dos traços que vêm a caracterizar a obra de Pessoa como um *drama estático em um quadro* é a quebra metadiegtica introduzida pela narração da Segunda Veladora), a suspensão da passagem do tempo entre um evento e outro (na obra de Abreu) se dá por metonímia, na medida em que faz parar o fluxo de pensamentos através de atividades manuais. Por associação metonímica, onde o fluxo mental estanca, o tempo está suspenso.

Entretanto, esse “estancar o passar do tempo” através de atividades manuais (na obra de Abreu) mostra um resultado falacioso, pois a passagem do tempo só fica suspensa a partir do momento em que uma das vozes do universo diegético assume o controle da instância narrativa e narra uma outra história, criando, assim, uma dimensão metaléptica (*mise-en-abîme*) que, pelo deslocamento que causa no plano diegético, sugere a passagem do tempo. E, nos dois textos, é através dessa cisão metaléptica que a figura do marinheiro é incluída. Antes, porém, de se fazer a investigação das significações suscitadas pelo marinheiro, é interessante fazer uma investigação do campo semântico que envolve essa *constelação simbólica* (nas palavras de Gilbert Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário*), formada por símbolos como a água, a ilha e o navio. Dado que o marinheiro se configura como um símbolo também aquático,

a decifração desses outros símbolos, dessa mesma constelação, auxiliará na compreensão de outras significações implícitas que o marinheiro, enquanto símbolo, refratará nos dois textos.

As águas, segundo Gilbert Durand, possuem um duplo aspecto. Nas águas *diurnas*, o símbolo aquático aponta para a emotividade, para a sensibilidade e para a feminilidade. Por outro lado, as águas *noturnas* carregam sentidos nictomórficos de circularidade e repetição (o arquétipo da Roda), assim como um sentido de perigo obscuro, de adversidade oculta. No tarô, por exemplo – ainda segundo Durand –, a figura que cristaliza esse aspecto noturno das águas é A lua, uma carta na qual, sob as águas de um lago obscurecidas pela nebulosa luminosidade do luar, um tenebroso escorpião mostra suas pinças, pronto para atacar. Tanto em Abreu quanto em Pessoa, é o aspecto nictomórfico das águas – presente tal como se mostra na significação cristalizada sobre a carta da Lua – que prevalecerá.

A ilha, por sua vez, remete a um lugar paradisíaco, refúgio no qual o passar do tempo deixa de ser uma ameaça. Uma cristalização típica do arquétipo da ilha é a Terra do Nunca, da obra de James Barrie, onde é possível ser criança por toda a eternidade. Por fim, o navio é o veículo que faz a ligação entre dois mundos, por navegar sobre o mar, veículo transcendental por excelência que liga o mundo terreno a um outro mundo, espiritual. Logo, se o navio é um veículo transcendental, também o é aquele que o habita, que o conduz. Se o navio é um ponto de ligação entre dois mundos, o marinheiro faz as vezes de intermediário entre o mundano e o espiritual. Tal cristalização simbólica está também presente na lenda de Caronte, o barqueiro que levava as almas dos Mortos até o Tártaro, através do rio de águas fétidas e pestilentas.

Destarte, o marinheiro funciona – tanto na narrativa brasileira como no drama estático português – como uma espécie de elo entre dois mundos. Como já foi visto, na obra pessoana o marinheiro dá vazão a uma discussão que tem como tema a cisão entre sonho e realidade, sendo que o heterônimo Pessoa levanta a possibilidade, através de um recurso metaléptico (as observações sobre o cenário da peça, apresentadas sob a forma de *marcações*), de estar sendo sonhado, em um outro lugar. Na obra de Caio Fernando Abreu, o marinheiro é o responsável por uma espécie de rito de passagem, no qual o narrador autodiegético é levado pelo marinheiro de um ponto de desequilíbrio (o isolamento causado pelas perdas do passado) a um novo estágio (a redescoberta da existência para além do autoisolamento), como se pode ver nos três parágrafos finais da narrativa:

Daqui a pouco vai amanhecer. Há um vago cheiro de mar solto nas ruas. Hesito um pouco na esquina. Antes de me pôr a caminho, abro devagar e completamente os braços para depois fechá-los arredondados, tocando suavemente as pontas dos dedos de uma das mãos nas pontas dos dedos da outra. Como se faz para abraçar além do ar da manhã. Mas não há nada entre meus braços além do ar da manhã. Suspiro, sorrio, desfaço o abraço.

Então, com as mãos vazias, finalmente começo a navegar (ABREU, 1991, p. 106).

De qualquer forma, uma mera identificação do intertexto pessoano em Caio Fernando Abreu ou a exegese que vasculha os sentidos simbólicos de certos elementos textuais não configuram, em si mesmos, a chave para a compreensão da intertextualidade entre Pessoa e Abreu. É necessário não apenas investigar a migração de elementos pessoanos para a obra de Abreu, mas também analisar como tais elementos são apropriados, de que forma interagem com os outros elementos do texto, para, enfim, averiguar qual a motivação ideológica que está por trás dessa apropriação textual. Como já foi observado por Silva:

Por um lado, a intertextualidade representa a força, a autoridade e o prestígio da memória do sistema, da tradição literária: imita-se o texto modelar, cita-se o texto canônico, reitera-se o permanente, cultiva-se, em suma, a beleza e a sabedoria *sub specie aeternitatis* ou, pelo menos, *sub specie continuitatis*. Por outro lado, porém, a intertextualidade pode funcionar como um meio de desqualificar, de contestar e destruir a tradição literária, o código literário vigente (SILVA, 1993, p. 632).

É óbvio que, em nenhum momento, Caio Fernando Abreu teve a intenção de contestar ou desqualificar o drama estático de Pessoa. Muito pelo contrário, a utilização do discurso do outro por Abreu funciona daquela forma descrita por Mikhail Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem*, quando o linguista russo diz que:

[...] o discurso de outrem constitui mais do que o tema do discurso; ele pode entrar no discurso e na sua construção sintática, por assim dizer, 'em pessoa', como uma unidade integral de construção. Assim, o

discurso citado conserva sua autonomia estrutural e semântica sem nem por isso alterar a trama linguística do contexto que o integrou. [...] O discurso citado é visto pelo falante como a enunciação de uma outra pessoa, completamente independente na origem, dotada de uma construção completa, e situada fora do contexto narrativo (BAKHTIN, 1997, p. 144).

Dessa forma, a utilização do discurso citado por Abreu, ao contrário de reduzir o texto pessoano à condição de “tema” de sua narrativa, faz justamente o inverso: ao mesmo tempo que mantém a autonomia do texto pessoano (pois, no momento em que cita, preserva a integridade e a irredutibilidade do outro intertextual), encaixa a voz do outro em seu próprio texto. Assim, o encontro com o outro, que, via de regra, está condicionado pela episteme que reduz o outro à condição de objeto enquanto privilegia o mesmo como sujeito cognoscente, é subvertido. A narrativa de Abreu retoma a alegoria pessoana do marinheiro para desenvolver todo um projeto ético, onde a relação com o outro não está sujeitada a nenhum esquema hierárquico. Tanto Abreu quanto Pessoa colocam-se, em relação ao outro, *ao lado de*, e não em uma posição superior e privilegiada. É a partir do encontro com o outro que o mesmo se reconhece, sem, entretanto, reduzir o outro à condição de objeto cognoscível. De acordo com Vitor Manuel de Aguiar e Silva:

Semântica e pragmaticamente, aliás, toda a intertextualidade, mesmo quando aparenta circunscrever-se a uma simples atividade lúdica, nunca é ideologicamente inocente ou asséptica, reenviando sempre, embora de um modo dissimulado, oblíquo e até oculto, a uma cosmovisão, a um universo simbólico em que se acredita ou que se denega (SILVA, 1997, p. 633).

Assim, torna-se clara a filiação ideológica de Abreu em seu jogo intertextual com o drama pessoano: a proposta de uma nova ética no que diz respeito à alteridade, na qual o sujeito coloca-se lado a lado com o outro, sem reducionismos, sem essencialismos. No lugar da relação sujeito-objeto, uma relação sujeito-sujeito, subordinada pela égide da alteridade e da diferença. Dada a fusão do horizonte do eu com o horizonte do outro, justificam-se, pois, os tons oníricos de ambos os textos, pois, ao pensar por uma lógica outra, a própria construção

formal do texto não pode mais estar presa à linearidade do pensamento. É necessário um escrito fractal, nebuloso, que refrate o outro enquanto outro, tornando possível o encontro, mas de uma forma ética que o respeite enquanto um *outro* sujeito e não o reduza aos esquemas lógico-formais do mesmo.

Referências

ABREU, Caio Fernando. **Triângulo das águas**. 2. ed. rev. pelo autor. São Paulo: Siciliano, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 8. ed. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Huicitec, 1997.

BARRIE, James. **Peter Pan**. Trad. de Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1972.

BRIK, Ossip et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Trad. de Ana Maria Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeld. Organização, apresentação e apêndice de Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Globo, 1971.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KRISTEVA, Julia. **Sémiotikè: recherches pour une sèmanalyse**. Paris: Éd. du Seuil, 1969.

PESSOA, Fernando. **Poemas dramáticos** (1º volume). Lisboa: Ática, 1966.

RIFFATERRE, Michel. **La production du texte**. Paris: Éd. du Seuil, 1979.

_____. **Semiotics of poetry**. Bloomington; London: Indiana University Press, 1978.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1993.

QUANDO AS OVELHAS PASTAM NO ORIENTE: ESPAÇOS INTERSEMIÓTICOS ENTRE CAIO FERNANDO ABREU E O *I CHING*



*As palavras só contam o que se sabe.
Mas quem disser: Deus é um espírito de paz,
Está repetindo um menino de sete anos, que acrescentou:
Eu tenho medo é de dia; de noite não,
Porque é claro (PRADO, 2001, p. 39).*

Introdução

Ovelhas negras, livro de contos publicado por Caio Fernando Abreu em 1995, reúne 24 textos escritos entre 1962 e 1995. O título do livro fala por si mesmo: trata-se de uma coletânea de manuscritos produzidos durante 33 anos de vida literária. A respeito da obra, afirma o autor à orelha do livro: “não consigo senti-lo como reles *fundo-de-gaveta*, mas sim como uma espécie de autobiografia ficcional, uma seleta de textos que acabaram ficando fora de livros individuais”.

O que se pode apreender desse comentário é que *Ovelhas negras* configura-se como a obra marginal *par excellence* de Caio Fernando Abreu. Destarte, faz-se necessário pensar até que ponto essa “marginalidade” não é intencional, se se mantiver em mente que Abreu não apenas escreveu sobre sexo, drogas e *rock’n roll*, mas também carregou os estigmas da homossexualidade e da contaminação pelo vírus da Aids. Talvez justamente por ser o mais “maldito” de seus livros, *Ovelhas negras* seja a chave de leitura para sua obra (pensada enquanto um todo orgânico), ocupando, assim, esse livro o mesmo lugar privilegiado que *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* ocupa na obra de Clarice Lispector (aliás, influência confessa de Abreu¹, deveras citada em epígrafes,

1 “Creio que o mais perigoso neste *Inventário* é a excessiva influência de Clarice Lispector, muito nítida em histórias como ‘Corujas’ ou ‘Triângulo amoroso: variações sobre o tema’. Mas há ainda outras influências” (ABREU, 1995, p. 6).

mencionada constantemente pelos narradores criados pelo autor e mesmo pelos personagens).

Ovelhas negras traz um arranjo estrutural arrojado e intrigante: os contos estão divididos em três grandes blocos, contendo cada bloco oito contos. Cada um desses blocos encontra-se sob o signo de um hexagrama oriundo do *I Ching*, o Livro das Mutações. Ainda que o *I Ching* seja considerado o mais antigo dos oráculos chineses, faz-se necessário ressaltar que, muito mais do que um oráculo, o Livro das Mutações é uma importante fonte de duas grandes correntes do pensamento chinês: o taoísmo e o confucionismo.

Ainda no âmbito estrutural do livro, cada conto traz um pequeno prefácio, ou “o conto do conto”, como os chamou Abreu na orelha de seu livro:

[Esses contos] foram às vezes publicados em antologias, revistas, jornais, edições alternativas. Mas grande parte é de inéditos relegados a empoeiradas pastas dispersas por várias cidades, e que só agora – como pastor eficiente que me pretendo – consegui reunir. Cada conto tem seu ‘conto do conto’, frequentemente mais maluco que o próprio, e essas histórias também entram em forma de miniprefácios. A ordem é quase cronológica, mas não rigorosa: alguns tinham a mesma alma, embora de tempos diversos, e foram agrupados na mesma, digamos, enfermaria (ABREU, 1995b).

Mais do que dar informações sobre a gênese de cada conto, esses pequenos prefácios remetem à própria estrutura do *I Ching*. Composto por 64 hexagramas, corresponde a cada hexagrama um texto fragmentário, segmentado em quatro partes distintas: O *julgamento* (texto acrescido a cada um dos hexagramas pelo Rei Wen), As *linhas mutáveis* (incorporadas pelo Duque de Chou) e A *imagem* e O *comentário* (incluídos por Confúcio). Os prefácios de Abreu funcionam de forma análoga aos comentários de Confúcio em cada hexagrama.

Se a influência de Clarice Lispector é um dado afirmado e reiterado pelo próprio autor, como pode ser averiguado no prefácio à segunda edição de *Inventário do ir-remediável*, o mesmo pode ser dito da influência do *I Ching* em sua obra. Caio Fernando Abreu foi um escritor profundamente interessado em estudos esotéricos, particularmente na astrologia, no *tarô* e no *I Ching*. Ao explorar tais referências presentes em sua obra, a intenção que se quer mostrar não é a de tornar Abreu uma espécie de “profeta místico” ou “personalidade

iluminada”; ao contrário, o que se pretende é, a partir da explicitação desses elementos, tornar possível uma leitura de sentidos aparentemente herméticos, presentes na obra de Abreu e ainda não completamente explorados². Assim, este texto tem como meta, pois, investigar como se dão as relações intertextuais entre as três primeiras narrativas do livro e o *I Ching*, dado que a primeira parte do livro está colocada sob o signo de *Ch'ien*, o criativo.

Para operacionalizar as relações estabelecidas entre os textos, utilizar-se-á a categoria intertextualidade, forjada por Julia Kristeva em *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse* (1969). Kristeva parte de Bakhtin para desenvolver a noção de intertextualidade. Se o linguista russo defende que a constituição de todo o enunciado linguístico se dá a partir de relações dialógicas entre o texto literário e o texto histórico-social, Kristeva, por sua vez, avança a partir dessas reflexões, operacionalizando esse raciocínio a partir de uma visada semiótica, formulando a já mencionada categoria:

[...] tout texte se constitue comme mosaïque des citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double (KRISTEVA, 1969, p. 146).

Logo, a intertextualidade fica sendo definida como a interação semiótica de um texto com outro texto. Intertexto, por sua vez, é o texto ou o *corpus* de textos com os quais um determinado texto mantém aquele tipo de interação. Michael Riffaterre (1978) propõe – para definir a intertextualidade – que se leve em consideração uma relação estabelecida através de qualquer tipo de *identidade estrutural* (como se texto e intertexto se configurassem como variantes de uma mesma estrutura). Vítor Manuel de Aguiar e Silva discorda dessa postura de Riffaterre, lembrando que tal afirmação está ligada a uma “metafísica estruturalista” (SILVA, 1993, p. 626) que falseia – ao mesmo tempo em que não compreende – a dinâmica semiótica em toda a sua abrangência. O intertexto, por sua existência anterior e subterrânea ao texto, pode ser lido “debaixo” – por assim dizer –

2 Um dos poucos trabalhos que se encaminha em direção a uma exploração da simbólica de Abreu é a dissertação de mestrado de Mairim Piva, intitulada *Uma figura às avessas: Triângulo das Águas, de Caio Fernando Abreu*, na qual a autora trabalha a partir da crítica do imaginário (calcada sobre o pensamento de Gilbert Durand e Gaston Bachelard) sobre a obra *Triângulo das águas*, coletânea de novelas escritas por Caio Fernando Abreu.

da superfície do texto. Assim, há um texto outro, palimpséstico, oculto sob o texto, o que justifica a utilização de termos como *subtexto* e *hipotexto* no lugar da consagrada categoria *intertextualidade* (RIFFATERRE, 1978, 1979).

Realizando a primeira leitura

É sob o signo de *Ch'ien* que Caio Fernando Abreu organiza a primeira sequência de narrativas de *Ovelhas negras*. Nesse primeiro bloco de contos, oito textos estão subordinados à seguinte epígrafe: “aparece uma revoada de dragões sem cabeça”. Essa frase corresponde às *Linhas mutáveis* do primeiro hexagrama do *I Ching*. A revoada de dragões sem cabeça ocorre quando todas as linhas do hexagrama são mutáveis. Sendo *Ch'ien* composto unicamente por linhas *yang*, a mutação das seis linhas conduz ao segundo hexagrama (*K'un*, o receptivo), composto de linhas *ying*. *Ch'ien* e *K'un* são hexagramas que correspondem à cristalização das essências *yang* e *ying*, respectivamente. *Ying* e *yang* são paradigmas complementares e não excludentes na cultura chinesa, ao contrário dos binarismos da cultura ocidental. É importante manter em mente que é a *complementaridade* e a *permanente alternância* entre o *ying* e o *yang*, e não a exclusão simultânea entre esses dois polos, que dá sustentação à filosofia oriental. Para compreender tais paradigmas, é necessário pensar as duas colunas a seguir como simultaneidades complementares, e não como polos excludentes, tal como elas se organizam e se opõem na cultura ocidental:

YING (— —)	YANG (—)
feminino	masculino
passivo	ativo
frio	quente
oculto	exposto
obsuro	iluminado
úmido	seco
a terra	o céu
a mãe	o pai
o ventre	o falo

Assim, ao utilizar os aspectos ligados à coincidência das seis linhas mutáveis em *Ch'ien*, transformando-o em seu outro complementar, Abreu condensa ao

mesmo tempo tais narrativas sob o signo dúplice da origem e fim, materializando a ideia do eterno retorno e da permanente transformação. Observe-se agora como tal dominância de sentido refletir-se-á nas três primeiras narrativas desse bloco, todas elas versando sobre a busca do amor.

O primeiro conto, intitulado “A maldição dos Saint-Marie”, é na verdade um romance escrito pelo autor em 1962, quando tinha entre 12 e 13 anos, por ocasião de um concurso escolar. O conto traz como personagem principal a jovem Adriana, camponesa seduzida por um nobre chamado Fernando Saint-Marie. O cenário é composto por um castelo e bosques franceses, às voltas dos Pirineus. Ao contar ao nobre que está grávida, é insultada por Fernando, que a espanca e a abandona. Voltando ao castelo, encontra-se com Eleonora, prima distante e noiva de Fernando. Quando cai a noite, os três personagens têm seus pensamentos observados pelo narrador: Fernando está tenso, pensando na possibilidade de que Adriana conte à mãe dele que está grávida; Eleonora começa a desconfiar que seu noivo tem uma amante na vila e dorme afogando lágrimas no travesseiro; finalmente, Adriana planeja sua vingança, preparando-se para infiltrar-se no castelo como criada. Enquanto isso, Eleonora está em seu quarto, gritando apavorada, atormentada por fantasmas. Acudem-na Amália e Dona Ilsa, a matriarca Saint-Marie, e ambas comentam que Eleonora deve estar enlouquecendo.

Mais um dia começa, e a família Saint-Marie reúne-se para o café. Adriana começa a trabalhar no castelo. Durante o café, Ilsa anuncia que seu outro filho, George, voltará em breve a morar com a família, no castelo. A notícia desagrade Amália. Fernando, que havia ficado em seu escritório trabalhando sem descer para o café, nota que Adriana está no castelo e fica preocupado, pensando que esta falará de sua gravidez para Dona Ilsa. Puxa-a, então, para o seu quarto e pergunta o que ela faz ali, ao que ela responde “estou empregada aqui, Fernando, e aqui ficarei até meu filho nascer” (ABREU, 1995b, p. 25).

À hora do almoço, ocorre o anunciado retorno de Georges ao castelo. Logo os olhos dele e os de Adriana cruzam-se: “George sorriu para Adriana, simpaticizara com ela. A moça retribuiu-lhe o gesto, sorrindo timidamente. E ficariam ali a fitar-se se Ilsa não os interrompesse” (ABREU, 1995b, p. 26). Fernando tudo percebe e sente-se enciumado. À noite, Adriana serve o jantar a George em seus aposentos e se descobre apaixonada: “Adriana sentia que encontrara o seu verdadeiro amor e estava feliz. Ela amava George como nunca tinha amado ninguém. Era um sentimento puro, calmo, belo, muito diferente da violenta

paixão que sentira por Fernando” (ABREU, 1995b, p. 27). No dia seguinte, George declara estar apaixonado por Adriana. O conflito estava posto.

Após o almoço, Dona Ilsa e Adriana saem para uma caminhada, e a matriarca diz: “[m]inha filha, sou velha e experiente, não procure esconder nada de mim. Eu sei o que há. Você... você vai ter um filho, não é isso?” (ABREU, 1995b, p. 29). Entretanto, Ilsa se mostra piedosa e comunica a Adriana que não tem intenções de expulsá-la do castelo. Mais tarde, durante o jantar, Eleonora tem um mal-estar súbito, oportunidade para que o velho Danilo de Saint-Marie (patriarca praticamente inválido, mas cujos conselhos eram sempre ouvidos) fale sobre a maldição que paira sobre a família: “minha filha, ouça um conselho ditado por um homem velho e experiente. O que você tem sempre aconteceu com as noivas dos Saint-Marie, algumas chegam a morrer antes de casar e...” (ABREU, 1995b, p. 31). Em seguida, revelando à Eleonora que essa é a maldição da família, sugere que se casem o mais rápido possível. Marca-se então o casamento entre Eleonora e Fernando para o próximo mês. Após o jantar, George e Adriana decidem comunicar seu noivado no dia do casamento de Fernando. Eleonora, por sua vez, continua tendo alucinações até o dia do casamento.

Chegando o dia da cerimônia, Adriana vai até o quarto de Eleonora para preparar a jovem para a celebração. Realiza-se a cerimônia, e George anuncia seu noivado; todos se dirigem para o castelo, no qual um grande almoço seria servido. Entretanto, logo em seguida, Eleonora se lança de um precipício, suicidando-se. O clima fica muito pesado sobre a família Saint-Marie nos dias seguintes, e logo Adriana começa a ter as mesmas visões de Eleonora. Apresam-se todos a realizar o casamento, dessa vez praticamente em segredo. Cinco dias depois, durante a madrugada, ouviram-se gritos enlouquecidos vindos do quarto de Amália. Esta, enlouquecida, corria pelos corredores austeros do castelo com um toco de vela na mão, ateando fogo em tudo, enquanto gritava: “Eleonora morreu! E Adriana morrerá também! Os Saint-Marie morrerão todos! Eu os matarei um a um! Sempre fui tratada como uma criada, mas me vingarei! Hei de matar a todos, todos!” (ABREU, 1995b, p. 41).

Todos fogem do castelo em chamas, e Fernando, pouco antes de morrer, pede perdão à Adriana. Amália finalmente confessa seus crimes: abandonando as ruínas do castelo, os noivos caminham abraçados, “parecendo uma promessa de esperança e fé no futuro” (ABREU, 1995b, p. 43). Dois traços dessa narrativa ficam muito evidentes pelo que foi visto até aqui. O primeiro deles diz respeito às histórias de contos de fadas enquanto uma espécie de matriz para o texto; o

segundo diz respeito à técnica de releitura-adaptação tão cara a Caio Fernando Abreu, que pode ser observada pela superposição da matriz fabular a questões contemporâneas do jovem contista, como as intrigas e os triângulos amorosos, o sexo antes do casamento e a vingança passional. O fato de estar sob o signo de *Ch'ien* traduz também a importância dessa narrativa – vista pelo próprio autor como tosca e imatura – para o conjunto de sua obra. Sendo *Ch'ien* o primeiro hexagrama, o hexagrama da origem, essa narrativa primeira permite captar algumas preocupações que vão se repetir ao longo da obra do escritor: os contos de fada (retomados na segunda narrativa, intitulada “O príncipe sapo”), o sexo, a solidão, o abandono (*leitmotiv* de um outro livro do escritor, *Morangos mofados*, publicado em 1988) e a preocupação com o místico e com o sobrenatural (a velha negra que aparece *en passant* no conto e que pode ser vista como prenúncio das influências da afrorreligiosidade em narrativas como “Dodecaedro”, incluída em *Triângulo das águas*). Sob o signo das mutações, tudo flui e evolui, e a “tosca narrativa” acaba dando origem a uma peça de teatro, tal como afirma Abreu no “conto do conto” desse texto.

Na segunda narrativa, intitulada “O príncipe sapo”, o tema do amor e o mote das fábulas infantis é retomado. Entretanto, ao contrário de “A maldição dos Saint-Marie”, esse conto não segue o típico *script* narrativo dos contos de fada; ele vai trazer a história de Teresa, uma mulher quase quarentona, solteira e ainda virgem. Teresa foi vendo a vida passar, esperando a chegada do grande amor e vendo suas irmãs casarem. Todas elas. Após a morte dos pais, Teresa herda a casa, recebe visitas das irmãs e começa a dedicar o tempo ocioso a ler histórias infantis, desenvolvendo então o curioso hábito de se pôr à janela para espiar a vizinhança (e procurar marido). Teresa coloca apelidos nas pessoas, todos tirados de histórias infantis. Até que surge o príncipe sapo.

O príncipe sapo, que a princípio apenas desperta o humor de Teresa, começa a atormentá-la em seus sonhos, até que ela finalmente se encoraja e resolve procurá-lo, embora sem sucesso. Indagando por ele pela vizinhança, descobre que o príncipe sapo se chama Francisco: “era professor de piano, pobre solteiro, morava na pensão da esquina. O nome: Francisco, todos chamavam de Chico” (ABREU, 1995b, p. 50-51). Teresa decide comprar um piano, despertando a ira e a desaprovação de todas as irmãs e cunhados. Procura então Chico para começar suas lições de piano:

No começo tinha nojo dele. O Homenzinho apagado demais, humilde

demais, sempre quieto, como consciente do desprezo que provocava, e por isso mesmo mais desprezível. Mas ao cair de uma tarde, Teresa surpreendeu-se a olhá-lo com pena, depois com compreensão, depois com simpatia, depois... Bem, noutra dia suas mãos tocaram-se rápidas sobre o teclado. Afastaram-se logo. A dele trêmula, nervosa; a dela hesitante; ambas, encabuladas. No dia seguinte buscaram-se discretamente, tocando-se como que por acaso, as quatro mãos. Uma semana mais tarde olharam-se nos olhos. Olhos fatigados, de gente quase velha, quase sem ilusões (ABREU, 1995b, p. 52).

Finalmente, Teresa toma coragem e pede Chico em casamento, ao que ele responde com uma negativa: “foi no quartel, há muitos anos. Uma granada, você sabe, explosão, um acidente, estilhaços. Não sou um homem inteiro. Só meio homem, entende, Teresa? Não me obrigue a falar nisso!” (ABREU, 1995b, p. 55). Chico então se retira lentamente e nunca mais retorna. Quanto a Teresa, vendeu o piano e fez uma grande fogueira no quintal, onde jogou todos os livros infantis que com tanto afincos lera. E, com eles, queimou também suas esperanças.

No terceiro conto, “A visita”, Abreu trabalha ainda com uma história de amor (ou a sua respectiva busca), mas dessa vez sem lançar mão da “moldura” dada pelos esquemas narrativos dos contos de fadas, tal como nas duas narrativas vistas anteriormente. Ainda lançando mão do “conto do conto”, Abreu adianta ao leitor desatento que “A visita” traz inúmeras relações intertextuais com a literatura latino-americana, particularmente com Carlos Fuentes e Gabriel García Márquez.

Tudo começa quando um estranho homem chega devagar e senta-se à varanda de uma casa, um homem “de pés descalços, semelhante a raízes” (ABREU, 1995b, p. 58). As crianças o evitavam a princípio, mas, aos poucos, ninguém mais dava atenção para aquela figura plantada na varanda. Com o tempo, entretanto, a presença daquele homem na varanda começa a perturbar a ordem natural das coisas:

Mas com o dia avançando, as sombras ampliavam a presença do homem pela casa inteira. Essa sombra se infiltrando devagar em cada quarto jogava no rosto de cada um aquilo que não haviam sido, que não haviam feito, tudo aquilo que tinham apenas ameaçado ser, intensos e cheios de sangue, para depois se amoldarem num dia a dia feito de automa-

tismos. Quieta, remota, a presença do homem era uma afronta (ABREU, 1995, p. 59).

Valentina, a matriarca da família, começa, aos poucos, a se mostrar mais perturbada por aquela presença do que as outras pessoas da família:

Valentina viu que seus pés descalços pareciam raízes grossas ameaçando entrar pelo chão de tijolos, viu que suas unhas eram longas, ovaladas e quase verdes, feito folhas, e que seu rosto pétreo parecia um fruto sendo aos poucos esculpido, ainda verde, mas cheio de sementes que transpareciam no olhar (ABREU, 1995b, p. 61).

Assustada, Valentina retorna para casa, indo dormir. No dia seguinte, quando os filhos estavam no trabalho, os netos na escola e as noras ocupadas com os afazeres domésticos, subiu até o quarto de sua mãe e afirmou: “ele voltou”, ao que sua mãe respondeu: “é tempo” (ABREU, 1995b, p. 62). A partir daí, Valentina começa a perceber e a reagir ao mundo de forma ímpar. Finalmente, ao final do conto, Valentina aproxima-se do homem-árvore e percebe que o fruto está maduro. Esmagando-o entre os dedos, leva seu sumo aos lábios “e quando finalmente sentiu-se protegida e úmida, e limpa e sorridente outra vez, e confortável e em paz, deixou que seus movimentos se espaçassem, suspirou e morreu” (ABREU, 1995b, p. 66).

Cortando a narrativa, várias cenas do conto lembram o realismo mágico latino-americano. Valentina tecendo sua trama azul-marinho, as crianças comendo terra no quintal ou as orgias promovidas pelos filhos lembram muito certos episódios de *Cem anos de solidão*. Entretanto, o que chama a atenção é o amálgama entre o marido de Valentina (supostamente falecido) e a figueira no quintal. A relação travada entre Valentina e a figueira/marido, culminando com a compreensão e a súbita morte, desencadeia um desfecho epifânico, constante em várias narrativas de Abreu. Não é à toa que seu livro de crônicas se chama *Pequenas epifanias* e é curiosamente publicado apenas depois de sua morte.

Evidenciando o intertexto oriental

Para entender a relação entre essas três narrativas e o intertexto chinês, cabe retomar as *linhas mutáveis* do *I Ching*. De acordo com o Tao, princípio subjacente ao oráculo, apenas a não ação é capaz de permitir que a consciência visualize claramente os problemas e suas possíveis soluções. Assim, as imagens contidas no *I Ching* funcionam de forma análoga às parábolas bíblicas, ilustrando princípios a partir dos quais se deve seguir para enfrentar obstáculos. As três narrativas aqui analisadas rondam todas em torno de uma mesma questão, a saber, a busca do amor. Se forem analisadas à luz das máximas do *I Ching*, é possível observar que elas apontam para uma trajetória que parte de pequenas mutações e deslocamentos, abarcando as seis máximas das *Linhas mutáveis*.

Considerando a primeira protagonista, Adriana, seu percurso na narrativa começa com a gravidez e o abandono e culmina com o encontro de seu grande amor. Ora, logo após o primeiro conflito com Fernando, Adriana porta-se de acordo com a primeira máxima (“*o dragão se esconde. Não é o momento de agir*”³). Em vez de se deixar conduzir pela raiva contra Fernando, Adriana aguarda pela oportunidade de concretizar seus planos de vingança, o que acaba ocorrendo quando, mais tarde, adentra o castelo como criada. Após seus primeiros atritos com Fernando, Adriana comporta-se novamente como se estivesse ouvindo a segunda máxima do *I Ching* (“*o dragão aparece em campo. É favorável encontrar pessoas*”); ela não apenas encontra pessoas, firmando um pacto de amizade e cumplicidade com Dona Ilsa, como também aceita George como seu novo amor. Fernando morre ao final da narrativa, não por obra nem graça de Adriana; ao contrário, ele se redime, pedindo perdão a ela (que, por sua vez, aceita). Em síntese: Adriana transformou não apenas a si mesma, mas também ao ambiente que a cercava, e teve a sua justiça feita. A justiça não é vista aqui como algo normativo ou punitivo, ela não tem esse caráter de valor; ao contrário, é vista como o resultado do re-ordenamento natural do universo a partir do momento em que alguém (no caso da narrativa, o príncipe Fernando) desestabiliza, com suas ações, o fluir natural dos acontecimentos.

Na segunda narrativa, o comportamento de Teresa mostra-se condizente com a terceira máxima (“*o homem está atento e ativo. Suas preocupações o acompanham até o anoitecer*”). Ainda que aturdida pela espera de um marido,

3 Todas as citações referentes ao *I Ching* a partir deste ponto são relativas a *I Ching* (1989, p. 15).

Teresa se mantém atenta, observando da janela possíveis candidatos para casar entre os passantes. Até que, finalmente, conhece Chico-Príncipe-Sapo. Ao propor-lhe casamento, vê-se frustrada, dado que Chico teve a genitália atingida por um estilhaço de granada enquanto estava no exército. É nesse ponto que a quarta máxima se faz ouvir: “o *dragão, ainda escondido, prepara-se para sair*”. Para compreendê-la, entretanto, faz-se necessário observar o comentário do Duque de Chou incorporado às *Linhas mutáveis*:

Embora se tenha atingido uma posição elevada, ainda é possível subir mais. É uma encruzilhada; há dois caminhos possíveis: renunciar à luta e isolar-se, para desenvolver a própria vida interior, ou continuar, para alcançar uma posição muito importante e influente. A escolha deve ser feita segundo a própria consciência.

É a partir desse comentário que pode ser entendida a atitude de Teresa: esta opta pela primeira opção, a de continuar sozinha e desenvolver a própria vida interior. Isso fica claro no momento em que a protagonista queima todos os livros infantis que lia e relia obsessivamente. Romper com as narrativas de “príncipes-encantados” não significa aceitar a frustração e interromper a busca; ainda que Teresa termine com um acesso piromaniaco, faz-se necessário lembrar que o fogo funciona não apenas como símbolo da intensidade/insanidade, mas também da iluminação espiritual. Logo, esse acesso piromaniaco de Teresa pode ser visto como a mesma loucura que se abateu sobre os apóstolos quando tomados pelas línguas de fogo do Espírito Santo, cena relatada nos Evangelhos das Sagradas Escrituras. Não é difícil aceitar que, após atear fogo a seus livros infantis, Teresa tenha desenvolvido uma forma outra de conduzir sua existência, e talvez o fato de encararmos seu fim como o de uma pessoa derrotada pelas convenções seja ilustrativo de nossa própria capacidade de não entender o entusiasmo de Teresa com seu novo caminho interior. Lembremos que o entusiasmo, a criatividade e o impulso inicial são conceitos que também estão sob o signo de *ch'ien* na tradição oriental.

Finalmente, no terceiro conto (“A visita”), a personagem Valentina, que não é apenas a protagonista, mas também a focalizadora⁴ da narrativa, parte

4 Mieke Bal (1997) desenvolve, em seu *Narratology: introduction to the theory of narrative*, a noção de *focalizador*, que ela diferencia da de *narrador*, partindo de algumas considerações já feitas anteriormente por Gérard Genette. Segundo a autora, é possível identificar o focalizador de uma

da quinta máxima (“o dragão está voando no alto do céu. É preciso encontrar pessoas importantes”), tanto que rapidamente ela se apercebe de que o homem sentado na varanda é seu marido. Entretanto, todo um processo de assimilação é necessário para que Valentina compreenda em seu todo a extensão de sua visão. Quando vislumbra o rosto do falecido marido no figo ainda verde, consulta a sabedoria da mãe para saber o que deve fazer. O hermético diálogo que mãe e filha estabelecem assemelha-se muito ao processo de consulta ao milenar oráculo chinês. Segundo especialistas no processo de utilização do *I Ching* como oráculo, suas respostas são, muitas vezes, tão herméticas que só fazem sentido quando o problema está solucionado. Ainda que pareça, dessa maneira, que uma consulta a tal oráculo se revele inútil, de acordo com o pensamento oriental isso serve para indicar que as coisas caminham no ritmo certo, no mesmo fluxo que o restante dos acontecimentos do universo.

A mensagem lacônica da mãe de Valentina “é tempo” é análoga à sexta máxima: “o dragão invade um território que não é seu, ultrapassando os limites”. O dragão, que pode ser visto como a própria Valentina, ultrapassa seus limites ao invadir os limites do “marido-árvore”. Ao ultrapassar os limites da vida, osculando o simbólico fruto que não é mais do que o próprio rosto de seu marido, Valentina morre. Entretanto, ela ultrapassa seus próprios limites, na medida em que se funde com o marido, aceitando uma existência que não é mais a da vida carnal, passando a habitar o mesmo mundo etéreo do marido, com o qual pode finalmente se reencontrar.

Assim, da busca plenamente realizada da primeira narrativa, Caio Fernando Abreu trata a busca afetiva como renúncia em favor da reflexão interior em “O príncipe sapo”, para, finalmente, encontrar uma saída metafísica de caráter similar ao realismo mágico latino-americano. Nesse percurso, pontua sua trajetória com máximas implicitamente situadas, deixando para seus leitores o papel de refazer percursos a partir de pequenas pistas, como o hexagrama colocado no início de cada bloco de *Ovelhas negras*. A partir do *I Ching*, foi

narrativa a partir dos verbos de percepção utilizados por este (por exemplo, “fulano observava que beltrano estava pálido”); a partir desses verbos é que se torna possível observar de que ponto os eventos estão sendo narrados. Afirma também a autora que as funções de focalizador podem ou não se acumular em uma mesma voz; assim, no caso do conto “A visita”, não há a coincidência entre o narrador (homodiegético intruso, pois ele pode “ver” o pensamento da protagonista) e a focalizadora (a personagem Valentina). A coincidência entre narrador e focalizador em uma mesma voz resulta naquilo que Gérard Genette chama de *narrador autodiegético*, combinação que não merece ser aqui explorada, visto que não ocorre em nenhuma das narrativas analisadas.

possível reconstruir parte do percurso, extraíndo sentidos e produzindo uma interpretação que leva em conta não apenas *insights*, mas também referências textualmente citadas pelo escritor, que abrem margem a um percurso singular de leitura, que conjuga a filosofia oriental como intertexto explícito da obra. Para finalizar, retomo uma frase do contista, pronunciada a respeito do suposto hermetismo de seus contos: “talvez seja um pouco cifrado, mas para um bom leitor certo mistério nunca impede a compreensão” (ABREU, 1995b, p. 244).

Referências

ABREU, Caio Fernando. **Inventário do ir-remediável**. 2. ed. revista pelo autor. Porto Alegre: Sulina, 1995a.

_____. **Morangos mofados**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Ovelhas negras**. Porto Alegre: Sulina, 1995b.

_____. **Triângulo das águas**. 2. ed. revista pelo autor. São Paulo: Siciliano, 1991.

BAL, Mieke. **Narratology**: introduction to the theory of narrative. 2. ed. Toronto: The University of Toronto Press, 1997.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidão**. Trad. de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 1995.

I CHING: o livro das mutações. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

KRISTEVA, Julia. **Sèméiotikè**: recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. 19. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

PIVA, Mairim Linck. **Uma figura às avessas**: Triângulo das Águas, de Caio Fernando Abreu. 1997. 280f. Dissertação (Mestrado em Letras)–Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre, Porto Alegre, 1997.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. 10. ed. São Paulo: Siciliano, 2001.

RIFFATERRE, Michel. **Semiotics of poetry**. Bloomington; London: Indiana University Press, 1978.

Leituras a contrapelo da narrativa brasileira: redes intertextuais de gênero, raça e sexualidade

———. **La production du texte**. Paris: Éd. du Seuil, 1979.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1993.

MADAME SATÃ E A ENCENAÇÃO DO FEMININO: UM MALANDRO TRAVESTIDO DE VERMELHO



Preliminares

O cinema brasileiro contemporâneo tem dado considerável destaque à questão dos regimes de representação de gênero, particularmente quando estes se encontram superpostos a condutas sexuais heterodoxas. Pode-se pensar aqui, por exemplo, na retratação da poligamia e dos excessos sexuais no Brasil colonial feita em *Caramuru: a invenção do Brasil*, de Guel Arraes (2000); na desestruturação do sujeito feminino em um contexto de violência e urbanidade, realizada por Heitor Dália em *Nina* (2005), ou na discussão das fronteiras que separam a homossexualidade da heterossexualidade e que instauram novas possibilidades para o personagem Carlos Eduardo, em *Amores possíveis*, de Sandra Werneck (2001). Pode-se pensar ainda na repetição de alguns estereótipos sexuais, como a gênese da homossexualidade nas personagens Júlia e Juninho em *Como ser solteiro no Rio de Janeiro*, de Rosane Svartmann (1998), ou no homossexual afetado da periferia, retratado em *Amarelo manga*, de Cláudio Assis (2003). Finalmente, é possível destacar a construção do frio olhar masculino a reduzir as mulheres à condição de mera mercadoria sexual, como em *O cheiro do ralo*, de Heitor Dália (2006), ou na construção de roteiros a partir de fórmulas como a do triângulo amoroso, tal como em *Cidade baixa*, de Sérgio Machado (2005). Contudo, nenhum desses filmes levou tão a fundo a investigação das sexualidades subalternizadas como *Madame Satã*, de Karim Aïnouz (2001), ao recuperar nos arquivos da memória nacional a trajetória de João Francisco dos Santos, jovem negro e homossexual a conquistar posição de destaque nos círculos da malandragem carioca nas primeiras décadas do século XX.

João Francisco dos Santos, negro pernambucano nascido em 1900, filho de descendentes de escravos, foi mais um dos incontáveis migrantes nordestinos a deslocar-se para o Rio de Janeiro em busca de melhores oportunidades de vida. Contudo, contrariando o anonimato que permeou (e permeia) as trajetórias

desses brasileiros e dessas brasileiras – sujeitos condenados ao exílio no interior de sua própria nação –, João Francisco fez história na Lapa, com sua insubordinação aos códigos raciais e sexuais da primeira metade do século XX. Ao se reinventar, o malandro negro, pobre e homossexual instituiu uma *mitopoética* pessoal, a qual deu origem a um dos mais famosos personagens urbanos do submundo carioca: Madame Satã. Sua trajetória pessoal não caiu no ostracismo completo graças ao trabalho de Sylvan Paezzo, que, em 1972, publicou *Memórias de Madame Satã*, narrativa feita pelo próprio João Francisco e transcrita com fidelidade por parte de Paezzo. Esse livro, sem reedição e hoje bastante raro, pode ser inserido na tradição das narrativas de testemunho, gênero literário que nasceu a partir de uma escrita política radical desenvolvida em especial pelos judeus que fugiram do holocausto europeu da Segunda Guerra e que desenvolveu uma profícua genealogia de narrativas engajadas na América Latina, entre as quais merecem destaque *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciência* (1991) e *Si me permiten hablar...* (1977). Em tempos mais recentes, a história imediata do Oriente Médio faz com que os ficcionistas recorram uma vez mais, neste início de século XXI, ao recurso das narrativas de testemunho para não deixar que as memórias da opressão sejam silenciadas e esquecidas. Podem ser elencadas aqui obras recentes, como *Unbowed: a memoir* (2006), *My life as a traitor* (2007), *Infidel* (2007) e *Girls of Riyadh* (2005).

Memórias de Madame Satã serviu como uma das bases documentais para o roteiro do filme *Madame Satã* (2001), dirigido por Karim Aïnouz¹. Além das memórias de João Francisco, há também duas entrevistas publicadas pelo jornal *O Pasquim*, nas quais João Francisco fala sobre o cotidiano da malandragem e da vida boêmia da Lapa. *Madame Satã* (o filme) desloca as convenções formais de binarismos construídos e subscritos por grande parte das narrativas culturais brasileiras, tais como “heterossexualidade vs. homossexualidade”, “negro vs. branco” e “masculino vs. feminino”. Importa salientar o papel das estratégias performativas e paródicas como fundamentais para a constituição de arranjos disruptivos de gênero, raça e sexualidade para a estruturação da narrativa fílmica. Destarte, neste texto, procura-se articular uma reflexão que conjuge, ao mesmo tempo, pressupostos semióticos com as reflexões urdidas no campo dos

1 Ficha técnica: *Madame Satã*. Direção de Karim Aïnouz. Elenco: Lázaro Ramos, Marcélia Cartaxo e Flávio Bauraqui. Trilha sonora (não original): Bruno Barteli, Ismael Silva e Francisco Alves. *Performances*: Lázaro Ramos, Renata Sorrah e Walter Alfaiate. Brasil, 2001, color., 105 min.

estudos de gênero, evidenciando, assim, as estratégias representativas mobilizadas pelo filme de Aïnouz. Realiza-se, ao mesmo tempo, um exercício dialógico de análise fílmica, estabelecendo interconexões entre documentos históricos e literários que também se ocuparam de enunciar a trajetória de João Francisco dos Santos, o sedutor malandro travestido da Lapa.

O *Pasquim* foi o primeiro – e também o mais influente – dos jornais de oposição à ditadura militar. Seus fundadores foram Tarso de Castro, Sérgio Cabral e o cartunista Jaguar. A linha editorial, que a princípio era polemista e humorística, abordando temas como sexo, drogas e divórcio, vai se tornando cada vez mais politizada, na medida em que aumentava a repressão da ditadura, em especial após o anúncio do Ato Institucional nº 5. Na mesma proporção em que o regime repressivo lançava muitos brasileiros à marginalidade, o clima de contestação à ditadura, particularmente no final dos anos 70, tornou propício o ressurgimento público de figuras há muito esquecidas pela memória social brasileira. Negro, pobre, homossexual e um dos mais célebres malandros da “Idade de Ouro” da Lapa, Madame Satã foi redescoberto pelos jornalistas d’O *Pasquim*, que nele viram não apenas uma singular figura da mitologia urbana do Rio de Janeiro, mas também uma vida exemplar em sua impostura e em sua insubordinação².

Foi a partir das *Memórias de Madame Satã* e das duas entrevistas concedidas ao jornal O *Pasquim* que Rogério Durst escreveu *Madame Satã: com o diabo no corpo*, uma pequena biografia, publicada em 1985. Foi essa biografia que instigou o diretor cearense Karim Aïnouz a contar a trajetória do malandro de chapéu-panamá e boá de plumas no filme *Madame Satã*. O filme é o primeiro longa-metragem de Aïnouz, que dirigiu também os curtas *O preso* (1992) e *Paixão nacional* (1994). Foi ainda roteirista de *Abril despedaçado* (2001), juntamente com Walter Salles e Sérgio Machado. Em 2006, vem a público seu segundo longa-metragem, *O céu de Sueli*.

Madame Satã recebeu vários prêmios, entre eles o prêmio de melhor direção no Festival de Biarritz (2002) e o *Gold Hugo* no Festival Internacional de Filmes de Chicago (2002). Foi indicado para a seleção oficial *Un certain regard*, do Festival de Cannes (2002). O filme recebeu ainda quatro premiações na 28ª edição do Festival de Cinema Ibero-Americano de Huelva (Espanha): *Colombo de ouro* para

2 As entrevistas com Madame Satã foram publicadas nos números 95 (29/04 a 05/05 de 1971) e 357 (30/04 a 06/05 de 1976) d’O *Pasquim*.

o melhor longa-metragem, *Colombo de prata* para o melhor ator (Lázaro Ramos), *Colombo de prata* para a melhor fotografia (Walter Carvalho) e, finalmente, o *Prêmio Manuel Barba da Associação da Imprensa de Huelva* para melhor roteiro.

Com relação à gênese do filme, Aïnouz afirma:

O aspecto que mais me interessou no personagem foi a questão da exclusão. Ao longo de sua vida, ele sempre foi um excluído por múltiplas razões. E o curioso foi a sua forma de reagir: por meio da raiva, da criatividade, da violência, da doçura. Diferentemente da Macabéa de *A hora da estrela*³, que sucumbe à exclusão, João Francisco foi um guerreiro que estava sempre se afirmando e nunca se deixou abater (AÏNOUZ, 2002).

Essa afirmação, recorrente em várias falas de Karim Aïnouz com relação a seu primeiro longa-metragem, é um aspecto importante que deve ser retomado para a análise fílmica. Ao destacar a *forma de reagir* de João Francisco dos Santos, é possível depreender uma valorização da *ascese pessoal* – isto é, das tecnologias de constituição de *si mesmo* como um importante mecanismo mobilizado pelo personagem. Ao contrário do que o título do filme possa sugerir, Aïnouz não se preocupa com a história de Madame Satã como um mito urbano carioca, mas sim com a gênese do mito ou, ainda, com o que há de humano por detrás do mito. Tal perspectiva não está baseada em um relato cinematográfico de cunho “biográfico” ou “autobiográfico” *strictu sensu*, mas em um exercício de criação estética que, através da narrativa fílmica, recupera as estratégias que o próprio João Francisco dos Santos mobilizou para construir uma relação com o “si mesmo”, desafiando os mecanismos ideológicos que o cerceavam, tais como a homofobia e o racismo.

O filme passa-se na década de 30, no bairro boêmio da Lapa, Rio de Janeiro. O enredo traz a história de João Francisco, o malandro que ficou conhecido como Madame Satã a partir de 1942. João participa, durante o Carnaval, do concurso de fantasias do bloco *Caçadores de veados*. Ganha o concurso com a fantasia *Madame Satã* e, desde então, passa a ser conhecido por essa alcunha. A intenção do diretor não é contar as façanhas de Madame Satã, o “mito urbano”, mas a vida de João Francisco *antes* do nascimento do mito, para melhor compreendê-lo:

3 Aïnouz refere-se aqui ao filme *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral, baseado no romance homônimo de Clarice Lispector (publicado em 1977).

Interessava[-me] olhar as filigranas por detrás desse mito, como era o seu cotidiano, a maneira como ele dançava, comia, vivia, transava, andava na rua. Minha opção foi tentar construir uma crônica íntima do cotidiano do personagem. Eu não queria falar do mito nem do que aconteceu depois, mas da pessoa pré-mito. Do João Francisco que não sabia que ia ser mito nem que entraria para a história da cidade como Madame Satã (AÏNOUZ, 2002).

Segundo James Green, o surgimento do personagem Madame Satã é posterior ao concurso de fantasias. Escreve ele:

João Francisco criou uma fantasia decorada com lantejoulas, inspirada num morcego do Nordeste do Brasil, e ganhou o primeiro prêmio – um rádio Emerson e um enfeite de parede. Várias semanas depois, ele foi preso junto com muitos outros bichas [sic] que andavam pelo Passeio Público, o parque adjacente à Cinelândia e que era ponto de encontro de homossexuais. Quando o escrivão da polícia pediu a todos os bichas que dessem seus apelidos, João Francisco declarou que não possuía nenhum. Ele temia represálias por parte do policial que o prendera, caso o reconhecesse como malandro. Subitamente, o oficial lembrou que tinha visto João Francisco no desfile de fantasias durante o carnaval. Associando a fantasia com a atriz principal de um filme americano recente lançado, que fazia sucesso no Rio no momento e recebera o título em português de *Madame Satã*, ele perguntou: ‘Não foi você que se fantasiou de Madame Satã e ganhou o desfile das bichas no República esse ano?’. E foi assim que João Francisco acabou sendo rebatizado (GREEN, 2000, p. 154).

A observação de James Green é consoante com as afirmações do próprio João Francisco em *Memórias de Madame Satã* (PAEZZO; SANTOS, 1972). É importante ressaltar, contudo, que tais dessemelhanças entre o roteiro de Aïnouz e os poucos registros históricos recuperáveis com relação à vida de João Francisco dos Santos não implicam nenhum demérito. Não se pode esquecer que *Madame Satã* não se pretende um filme de caráter documental; em última análise, o filme configura-se como um artefato cultural calcado na memória coletiva brasileira e, como artefato cultural, pode ser considerado uma leitura do *passado histórico*. Mesmo o filme não se configurando como obra de caráter documental, ele torna

visível uma importante discussão sobre o status da biografia e do memorialismo, discussão bastante pertinente que vem sendo realizada tanto no âmbito das teorias literárias quanto no das teorias da história. Desde a década de 70, o francês Philippe Lejeune tem se dedicado aos estudos sobre autobiografia como gênero literário. Cabe destacar, entre seus livros, *L'autobiographie en France* (1971), *Le pacte autobiographique* (1975), *J'est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias* (1980) e *Moi aussi* (1986). As reflexões sobre o estatuto da autobiografia, modalidade literária por muito tempo considerada “menor”, vêm possibilitando importantes *insights* para a crítica literária alinhada com os estudos de gênero e com a crítica pós-colonial.

No campo dos estudos históricos, a revalorização dos discursos biográficos tem colaborado para re-instaurar um *locus* de enunciação para aqueles que foram historicamente silenciados, como as mulheres, os negros e os homossexuais:

Indagações sobre as fronteiras imprecisas que separam a *biografia* da *história* não são nenhuma novidade para diferentes correntes historiográficas desde tempos muito remotos. Tendências historiográficas que deslocam a preocupação com os destinos coletivos para as trajetórias individuais revelam outras questões comuns aos estudos de gênero, quando indicam a necessidade de problematizar o modo pelo qual os chamados *excluídos* têm sido tratados nos estudos biográficos (COSTA, 2003, p. 19).

É importante não perder de vista a discussão sobre essas reavaliações da biografia e da autobiografia que vêm sendo realizadas, na medida em que alguns importantes documentos históricos foram utilizados como fonte para a construção do roteiro por Aïnouz. Ao mesmo tempo que o diretor realiza um exercício arqueológico nos arquivos da memória nacional, ele não perde sua autonomia como sujeito do fazer artístico. O próprio *status* de verdade, de autenticidade do discurso autobiográfico é questionado ao longo do filme, uma vez que se sabe que João Francisco, ao longo da vida, falseou muito de sua própria existência, omitiu alguns fatos, inventou outros tantos e exagerou, sempre que lhe foi possível, o tamanho e o alcance de suas proezas (GREEN, 2000; PAZZO; SANTOS, 1972; ROCHA, 2004; DURST, 2005).

A rubra retórica de uma ambiguidade satânica

Nas primeiras cenas do filme, no Cabaré Lux, Vitória dos Anjos (interpretada por Renata Sorrah) começa a cantar no palco, enquanto João Francisco (Lázaro Ramos) a observa nos bastidores, dublando em silêncio. Essa é uma questão importante ao longo de todo o filme: a feminilidade é representada como algo que se *encena* e que se *constrói*, seja em um palco, seja fora dele, no espaço social. Para João Francisco, a feminilidade não é resultado de se nascer homem ou mulher, mas resultado de um trabalho performativo de *encenação* e de *repetição* de convenções historicamente significadas como sendo da esfera da “feminilidade”. Assim, ele transita livremente entre o mundo da masculinidade (pois ocupa o lugar social do cafetão, malandro de carteirinha e pai adotivo da filha de Laurita) e da feminilidade (pois vê a si mesmo como uma diva, uma cantora de cabaré que não tem problemas para assumir o seu desejo por outros homens).

João Francisco é malandro perito em capoeira, Tabu (Flávio Bauraqui) é um homossexual extremamente feminino e delicado e Laurita (Marcélia Cartaxo), uma típica prostituta da Lapa. João Francisco toma a guarda de Tabu e Laurita, bem como da filha de Laurita, corroborando o mito social vigente à época: o de que o pai deve ser o provedor econômico do núcleo familiar. Tabu prostitui-se, agenciada por João Francisco. No espaço do cortiço, no qual residem os três personagens, João Francisco comporta-se de acordo com as convenções do gênero masculino, submetendo Tabu e Laurita às suas ordens. Ao mesmo tempo, realiza alguns deslocamentos de funções, o que gera a primeira contradição: João Francisco, explorador e opressor na sua célula familiar, passa à condição de explorado e oprimido no Cabaré Lux, onde trabalha como camareiro de Vitória dos Anjos.

Maltratado e humilhado por Vitória, João Francisco demite-se, destruindo em seguida o camarim da cantora. Decide, então, que nasceu foi para ser malandro e abandona por hora suas ambições artísticas: “nasci é pra ter vida de malandro, e vou levá-la é rasgada”, afirma o personagem em um diálogo com Laurita. A partir daí, junto com Tabu, dedica-se à aplicação de pequenos golpes, como na cena do roubo do anel de um “cliente” (que se dá de forma extremamente sensual), enquanto Tabu rouba a carteira do mesmo. Depois da simulação de um encontro sexual entre João Francisco e o “cliente”, Tabu falseia uma batida policial, algo relativamente comum na Lapa da época. Depois de rirem e comemorarem o golpe, Tabu recebe seu montante. Não fica satisfeito com o

que lhe cabe, o que desperta a ira de João Francisco: “Se tu não tá satisfeita c’os meu trato, puto, evapora!” Em lugar de laços de solidariedade motivados pelo pertencimento identitário dos dois personagens, dado que ambos são negros e homossexuais em um contexto racista e homofóbico, surgem arranjos de exploração, obedecendo ao padrão “cafetão/prostituta”. Esse João Francisco, duro e violento, surge como resposta à exploração no cabaré de Gregório. Sobre a trajetória de João Francisco como trabalhador em bares e casas noturnas, o historiador estadunidense James Green afirma o seguinte:

Quando completou 18 anos, [João Francisco] foi contratado como garçom em um bordel, conhecido como Pensão Lapa. As donas de bordéis, em geral, contratavam jovens homossexuais para trabalhar como garçons, cozinheiros, camareiros e também como eventuais prostitutos, caso um cliente assim o desejasse (GREEN, 2000, p. 150).

Tal dado histórico, cotejado com o filme, evidencia a preocupação de Aïnouz em retratar os arranjos de poder disseminados através do cortiço e das casas de tolerância da Lapa.

Vitória dos Anjos e seu amante Gregório (dono do Cabaré Lux) acusam João Francisco de roubo. Preste-se atenção aqui à questão do ponto de vista: aquilo que, para Vitória e para o dono do cabaré, configura-se como “roubo” para João Francisco configura-se como “justiça”, uma espécie de “acerto de contas” pelo tempo em que trabalhou como camareiro de Vitória dos Anjos e não foi pago. Isso sugere que a “verdade” de um fato narrado sempre é ambígua: tudo depende de quem está contando a história. A ambiguidade, aliás, é traço marcante ao longo de toda a narrativa fílmica de Aïnouz. Afirma ele que:

Naquela vila da Lapa, as pessoas lavam, passam, cozinham, cuidam de crianças. E, apesar da aparente normalidade, representam vários papéis: Laurita é mãe e prostituta, João é um pai e um tirano, Tabu é covarde e corajosa. Eles subvertem estereótipos e adotam uma estratégia de sobrevivência: não são maniqueístas ou unidimensionais, e sim dinâmicos e contraditórios (AÏNOUZ, 2002).

Devido à acusação de roubo, João Francisco cumpre sua primeira pena criminal, no presídio da Ilha Grande. Essa será apenas a primeira de uma série

de detenções: ao longo de sua vida, cumprirá cerca de 28 anos de cárcere, em períodos intercalados (DURST, 2005), informação que é dada aos espectadores nos créditos finais do filme.

Do começo ao final dessa narrativa cinematográfica, o vermelho marca presença, postulando uma aura cromática que se fecha nas variações dessa cor, passando de um saturado vermelho quase-negro até as suaves tonalidades rosadas do vermelho diluído no branco. Como primeiro gesto interpretativo do filme, cumpre desvelar os significados implícitos nessa cartela de cores, com o objetivo de evidenciar a plurivalência cromática e semântica das cores na fotografia do filme. Não se quer aqui, em nenhum momento, normativizar uma “poética do vermelho”, tampouco obedecer àquelas rubras poéticas já estabelecidas em compêndios que vão dos dicionários de símbolos aos tomos consagrados à “psicologia das cores”, tão caros a áreas como a publicidade e o marketing. Toma-se aqui a liberdade da apropriação e da *bricolage* na interpretação dos matizes utilizados por Aïnouz para pintar o personagem João Francisco e potencializar os significados da narrativa fílmica.

O posicionamento crítico assumido ao se realizar essa leitura cromática pode ser descrito como anárquico, em analogia ao posicionamento anárquico do próprio João Francisco dos Santos – personagem fílmico e personagem histórico – frente aos códigos de conduta reguladores dos protocolos de raça, de gênero e de sexualidade na Lapa dos anos 30. Cabe aqui salientar o quão caro aos anarquistas é o vermelho-sangue, a cor da contestação dos costumes, da subversão das ideias e do *status quo*. Pretende-se, assim, realizar-se uma filiação à *retórica do vermelho*, partindo da metáfora cromática com vistas a chegar a um exercício interpretativo. Uma vez que os tons de rosa podem ser pensados como o resultado do vermelho diluído no branco, e o vermelho como um tom de rosa extremamente saturado, amplia-se o alcance desses significantes cromáticos, de forma a funcionarem como metáforas conceituais⁴ que não se restringem à descrição das cores presentes na película.

4 A ideia de *metáfora conceitual* é desenvolvida por Mark Johnson e George Lakoff. “A ideia de que metáforas conseguem criar realidades desafia as posições mais tradicionais sobre metáforas. Isso se explica pelo fato de a metáfora ter sido vista tradicionalmente como simples fato da língua e não como um meio de estruturar nosso sistema conceptual e os tipos de atividades diárias que desenvolvemos. É muito razoável presumir que simples palavras não mudem a realidade. Mas as mudanças em nosso sistema conceitual realmente alteram o que é real para nós e afetam nossa percepção de mundo, assim como as ações que realizamos em função dessa percepção” (JOHNSON; LAKOFF, 2002, p. 243).

O ponto inicial dessa leitura cromática situa-se nos *paratextos*, isto é, naqueles signos textuais externos à diegese fílmica propriamente dita, mas ainda assim a ela complementares: os créditos presentes na abertura e no fechamento do filme, bordados com lantejoulas vermelhas sobre tecido negro⁵. O desfaldar do pano com o codinome do malandro insere o espectador, desde o primeiro momento, em um universo no qual sangue e sonho mesclam-se, construindo, assim, os limiares do imaginário no qual se desenvolve a trajetória do híbrido malandro-travesti. O próprio *Satã*, signo linguístico presente no codinome adotado por João Francisco, já aponta para uma metáfora avermelhada, para um alquímico vermelho a sinalizar a transformação. O jogo textual estabelecido entre os significantes *santo*, presente no nome civil do personagem (João Francisco dos Santos) e o significante *Satã* (presente na alcunha adotada posteriormente pelo personagem) pode ser lido como o primeiro dos sintagmas axiológicos que instauram o entrelugar da subalternidade, ocupado pelo personagem-título do filme. A oscilação entre o gênero masculino de João Francisco e o gênero feminino de suas *personas* femininas (Jamacy, a Mulata do Balacoxê e, ao final do filme, Madame Satã) deslocam e problematizam a oposição excludente entre masculino e feminino através de mais um jogo textual. Tais jogos instauram, assim, o que pode ser considerado uma axiologia do entrelugar⁶, uma vez que subverte simultaneamente os binarismos “santo vs. satã” e “masculino vs. feminino”, ressignificando os valores tradicionalmente atribuídos à ambiguidade.

Impossível não associar os rubros reflexos das lantejoulas sobre o pano negro às *performances* artísticas de João Francisco. Ao cobrir seu corpo com os adereços da fantasia de Mulata do Balacoxê, em suas primeiras apresentações no bar Danúbio Azul, João Francisco transforma-se em *performer* a usar seu próprio corpo como suporte para sua arte. Tal exercício ascético evidencia o fato de que João Francisco articula formas subversivas e disruptivas de relacionar-se com

5 O recurso de “ler” o filme como um jogo textual é uma proposta analítica que remonta ao final da década de 70 e início dos anos 80 e, entre seus principais representantes, destaca-se Christian Metz. Conferir, a esse respeito, Aumont et al. (2005, p. 220-222).

6 A noção de *entrelugar* diz respeito a um espaço discursivo que pressupõe a liminaridade e a precariedade das identidades culturais. Como consequência, a instauração de um *entrelugar* solapa os binarismos que funcionam como alicerce para as visadas essencialistas em torno das identidades de gênero, de raça, de orientação sexual e de nacionalidade. Conferir, a esse respeito, Bhabha (1998, p. 198-238).

o “si mesmo”, a partir daquilo que Michel Foucault denominou de *tecnologias do eu* (FOUCAULT, 1994). Ao inventar uma *persona* feminina para si, João Francisco evidencia sua possibilidade de agenciamento, possibilitando, assim, o “empoderamento” desse sujeito social subalternizado, superando as limitações pressupostas por uma matriz binária de constituição das identidades de gênero. O filme traz um importante movimento dialético, ao articular os modos através dos quais Madame Satã é construído pela polícia, em uma das cenas iniciais do filme, e as maneiras através das quais ele mesmo se constitui, durante suas apresentações no Danúbio Azul e no concurso de fantasias promovido pelo bloco de carnaval *Caçadores de veados*. Enquanto a polícia mobiliza o discurso médico-jurídico para construir a identidade doentia, marginal e criminosa de João Francisco, ele próprio utilizará uma linguagem não verbal para se constituir como um híbrido de convenções masculinas e femininas, ao recobrir seu corpo com signos femininos sintomaticamente vermelhos. Ao apresentar-se publicamente no palco improvisado no Danúbio Azul, e ao desfilar na passarela do concurso de fantasias, cria-se um *continuum* entre a *performance* (em seu sentido artístico) e a *performatividade* do gênero, problematizando a distinção homem/mulher no mesmo sentido em que os escritos da filósofa estadunidense Judith Butler problematizam a categoria analítica *gênero* no campo dos estudos feministas (BUTLER, 1999).

Ao travestir-se e reivindicar uma identidade feminina para a Mulata do Balacoxê, João Francisco desestabiliza o *continuum* causal entre identidade sexual biológica, identidade de gênero e *performance* de gênero, apontando para o caráter arbitrário de se tomar a diferença sexual como o fator determinante para a constituição da identidade de gênero. De acordo com Judith Butler:

[...] a *performance* da *drag* brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performativizado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significativa: sexo anatômico, identidade de gênero e *performance* de gênero. Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da *performance*, então a *performance* sugere uma dissonância não só entre sexo e *performance* [...]. Ao imitar o gênero, o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência. Aliás, parte do prazer e da vertigem da *performance* está no reconhecimento da

contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias (BUTLER, 2003, p. 196, grifo nosso).

A ambiguidade de gênero e a contestação da necessidade de coerência entre anatomia, gênero e *performance* não impede, contudo, que em vários momentos João Francisco porte-se como um violento ditador doméstico a explorar outros sujeitos subalternizados. Desdobra-se aí, através das estratégias de sobrevivência no cortiço, a faceta patriarcal e autoritária do personagem: o homem doce, meigo e gentil (que assume a filha de Laurita como sua própria filha) veste a carapuça de proxeneta opressor, ao gerenciar a venda dos serviços sexuais de Tabu no comércio dos prazeres. Com relação a Laurita, revela-se o típico malandro que, revestido da autoridade outorgada pela lógica patriarcalista, explora a força do trabalho doméstico de Laurita em troca de proteção. A intermitência entre a postura de protetor da família e explorador dos sujeitos sob sua guarda aponta para uma ambivalência ética, irresolúvel através de um movimento dialético que busque a síntese dos opostos. É nesse sentido que a axiologia do entrelugar se mostra operante e pertinente para compreender as contradições e impasses gerados pelo *locus* social ocupado por João Francisco. Nesses termos, é possível pensar nesse personagem como o herdeiro de uma *genealogia da malandragem*, à qual pertencem, entre outros, os personagens Leonardo, de Manuel Antônio de Almeida em *Memórias de um sargento de milícias*, o “herói sem nenhum caráter” de Mário de Andrade em *Macunaíma*, e o Vadinho, de Jorge Amado, em *Dona Flor e seus dois maridos* (CANDIDO, 1988).

Os rubros quase negros, remetendo a castigos infernais, surgem cingindo o fundo negro no vermelho majestoso da fantasia de João Francisco, rebatizado Jamacy, a “entidade da floresta da Tijuca”. Satanás é ressignificado: sua ambiguidade andrógina é ressaltada ao extremo, pois Madame Satã é, ao mesmo tempo, macho-capoeira e fêmea de cabaré. Sob o negrume da pele negra, Exu incorporado no cotidiano de malandro da Lapa; sobre o negrume da mesma pele negra, Pombajira encarnada, esvoaçando babados, gargalhando, bebendo cachaça e balançando colares de miçangas. A intensidade da cor vermelha é um signo que aponta, em vários momentos do filme, para essa ambiguidade satânica. O vermelho-paixão está presente nas unhas e vestidos das prostitutas, indicando que, sob sua aparente fragilidade, esconde-se a engenhosidade

da sedução com vistas à aplicação do *golpe do suadouro*⁷. No familiar passeio vespertino de João Francisco e Laurita pelo parque, os reflexos solares sobre a maçã do amor evidenciam o vermelho-gula, único elemento nessa tomada a denunciar a faceta satânica do doce casal a brincar com a menina. Instaure-se aí a contradição, o impasse: mesmo questionando regimes sociais extremamente normativos, tais como os de gênero e de sexualidade, há a manutenção, talvez mesmo a celebração, do papel social masculino de provedor da família por parte de João Francisco. Longe de diluir o potencial subversivo da *performance* de gênero realizada por Madame Satã, essa conflituosa relação com o *status quo* humaniza o mito e acrescenta densidade às relações sociais representadas no filme, na medida em que redefine as concepções tradicionais de família e de parentesco, via de regra perpassados por valores como a *monogamia*, a *consanguinidade* e a *heterossexualidade*. O núcleo familiar formado por João Francisco, Tabu, Laurita e a pequena criança (filha desta última) ensaia um novo arranjo familiar, no qual os laços de solidariedade e de afeto falam mais alto do que os laços sanguíneos ou a expressão de um amor conjugal da ordem da heterossexualidade. Mesmo o exercício de poder, muitas vezes arbitrário, realizado por João Francisco, não invalida a tentativa de se construir outros modelos de sociabilidade, através de modelos outros de convivência social, alternativos à hegemonia tanto das famílias patriarcais quanto das famílias nucleares (BUTLER, 2004).

Performatividade, gênero e violência

Alternâncias entre graves e falsetes marcam a ambigüidade da identidade de João, que adota movimentos e trejeitos femininos, ainda que sem perder a masculinidade, fato retratado pelos *close-ups* nos músculos do personagem. João Francisco lança mão, simultaneamente, do caminhar de *urubu malandro* (“ginga” típica do andar do malandro, esquiva e sedutora), e dos gestos afetados e dos meneios de cabeça, tal como todas as outras “bonecas” da Lapa. Ao final

7 “O golpe do suadouro consistia, regra geral, no seguinte: a prostituta, mancomunada com o malandro, levava o freguês para o quarto, despido; os trajes eram colocados sobre uma cadeira próxima à porta que ficava destrancada. Durante o ato sexual, o malandro entrava sorrateiramente no quarto escuro e roubava o dinheiro do otário [sic]. Caso fosse surpreendido, procurava intimidar o freguês tomando-lhe o dinheiro e acusando-o de desrespeito com sua amante” (ROCHA, 2004, p. 159).

do espetáculo no Bar Danúbio Azul, os movimentos da dança de João Francisco sugerem o bailado de uma Pombajira. O encontro de uma identidade para João Francisco surge através da figura dessa divindade afro-brasileira, a qual agrega a força do macho à delicadeza da fêmea. A ambivalência entre masculino e feminino emerge também no monólogo de João Francisco em frente ao espelho:

Vivia na maravilhosa China um bicho-tubarão bruto e cruel, que mordida tudo e virava tudo em carvão. Pra acalmar a fera, os chinês fazia todo dia uma oferenda com sete gato maracajá, que ele mordida antes do pôr do sol. No impeto de pôr fim a tal ciclo de barbaridades, chegou Jamacy, uma entidade da Floresta da Tijuca. Ela corria pelos mato, e avoava pelos morro, e Jamacy virou uma onça dourada, de jeito macio e de gosto delicioso... E começou a brigar com o tubarão por mil e uma noites. No final, a gloriosa Jamacy e o furioso tubarão já estavam tão machucado que ninguém sabia quem era um e quem era outro. E assim eles viraram uma coisa só: a Mulata do Balacoxê!

Desamparado pelas instituições jurídicas, João Francisco recupera sua humanidade através de estratégias de socialização envolvendo a *des-sacralização* e a *re-sacralização*. O cumprimento de Jamacy ao seu público revela uma verdadeira *estética da existência*, uma tecnologia de subjetivação articulada por João Francisco. Essa *retórica do vermelho* torna-se explícita quando João Francisco assume a *persona* feminina para os espetáculos *vaudeville* que realiza no palco, sem, contudo, abrir mão da identidade de malandro quando circula no espaço aberto das casas de tolerância e botequins da Lapa. Após o *show* no Danúbio Azul, um homem bêbado provoca João Francisco: “tu tá fantasiado de homem ou de mulher?”, diz ele. O discurso da injúria surge nesse espaço de *indecidibilidade*: se não é homem, se não é mulher, não pode ser humano, pois o humano ou é masculino ou é feminino. Essa cruel estratégia é um dos mecanismos da *heteronormatividade*, a crença de que as pessoas, de uma forma geral, somente são normais quando ou *homens* ou *mulheres* e heterossexuais. O anônimo embriagado continua a agressão verbal, chamando João Francisco de “bicha, crioulo, viado, safado, boca de chupar-rola”. Torna-se evidente, nessa cena do filme, a associação do racismo à homofobia como o duplo motivo que gera a agressão. Como resultado da intolerância a tudo o que é ambíguo, estranho e *diferente*, João leva um soco no rosto e depois assassina com três tiros o bêbado

que o agrediu. Volta-se, então, à primeira cena do filme. Seguido da redação do boletim de ocorrência, que dá ao espectador a sensação de um *déjà-vu* cinematográfico, João Francisco é condenado a dez anos de prisão.

Entre as diversas nuances semânticas que ocupam essa cartela cromática mobilizada pela leitura do filme, merece especial atenção o vermelho sanguíneo, tom rubro, quase negro, a rasgar a tela nos momentos de fúria de João Francisco. Metálicos matizes sulcam o rosto de Vitória dos Anjos quando João Francisco marca seu rosto com a “pastorinha”, sua navalha, impingindo no corpo da cantora o castigo pela humilhação à qual é submetido no Cabaré Lux. A navalha do acerto de contas sulca também o rosto do personagem Renatinho “Cara-de-Gato” quando, depois de uma tórrida noite de sexo com João Francisco, o jovem amante decide roubá-lo. O vermelho do fluido espesso a embaçar a fria lâmina da navalha sinaliza a vingança cumprida, concretizando aquele que é o maior dos valores na ética da malandragem: a honra. A questão da honra é constitutiva da autoimagem que os malandros das décadas de 30 e 40 cultivavam no exercício da malandragem como um modo de vida, como uma ascese de si. Durante a narração de suas memórias a Sylvan Paezzo, o próprio João Francisco oferece uma instigante definição do que entende por malandragem:

[...] malandro naquele tempo não quer dizer exatamente o que quer dizer hoje. Malandro era quem acompanhava as serenatas e frequentava os botequins e cabarés e não corria de briga mesmo quando era contra a polícia. E não entregava o outro. E respeitava o outro (PAEZZO; SANTOS, 1972, p. 17).

Em um irônico refluxo, o vermelho da vingança cumprida retorna a João Francisco como o vermelho da humilhação, em seu confronto com o homem bêbado no Bar Danúbio Azul. João Francisco não reage às provocações que recebe do anônimo agressor, pois sabe que o envolvimento em contendas públicas pode levá-lo a problemas com a polícia e, conseqüentemente, acabar com seu sonho de ter uma “profissão artística”. Contudo, tal como já foi assinalado por Catherine MacKinnon (1993) e Rae Langton (1993), há uma espécie de *contiguidade* entre o discurso do ódio e a agressão física, sendo que, muitas vezes, o discurso do ódio é o elemento legitimador da violência física contra o outro, na medida em que o constitui, através da interpelação discursiva, como alvo legítimo do ato de agressão. Dado o caráter performativo das agressões

homofóbicas dirigidas a João Francisco pelo discurso da injúria mobilizado pelo homem bêbado, no Danúbio Azul, tal discurso constrói, através do “endereço” e da interpelação do sujeito objetificado pela linguagem racista e homofóbica, o alvo para a agressão física, a qual se concretiza na sequência, quando o agressor alcoolizado desfere um soco no rosto de João Francisco. O violento ataque sofrido por João Francisco após a apresentação da Mulata do Balacoxê mostra como o machismo, o racismo e a homofobia estão imbricados, funcionando como “argumentos” a legitimar a violência física aplicada sobre os corpos dos sujeitos sociais subalternizados.

Vermelho de raiva e vergonha, João Francisco retorna a sua casa. Sentado diante de uma bacia esmaltada branca, cheia de água, com o auxílio de um retalho de tecido branco, o malandro agredido limpa o sangue que lhe escorre pela face. Ao lavar o tecido na água contida na bacia, o vermelho do sangue fomenta a indignação, mobilizando-o em direção à vingança. Armado com um revólver, João mata seu agressor friamente, com três tiros, pelas costas. Por essa desmedida, João volta para a cadeia e somente ganha as ruas da Lapa novamente em 1942, quando participa do concurso de fantasias.

Considerações finais

Os ecos do histórico e das formações sociais reverberam e intervêm nos processos de significação do artefato cinematográfico. Cabe, pois, perguntar: poderia o artefato cinematográfico intervir nos modos de organização da cultura e da sociedade? Se o social está implicado nos artefatos culturais, poderiam então a linguagem e a representação cinematográficas servirem como lugar de investimento político de resistência, no qual a heteronormatividade possa ser contestada e subvertida? Através de quais estratégias tal investimento é tornado possível e com que resultados?

A representação cinematográfica do personagem Madame Satã consegue questionar e subverter o modelo heteronormativo de sexualidade e desafiar as estruturas sociais que julgam o sistema hierárquico de gênero como um binarismo restrito ao determinismo biológico. Uma vez que as categorias *homem* e *mulher* são desnaturalizadas e passam a ser vistas como dispositivos sociais, nada impediria, em princípio, que cada pessoa “assumisse” o gênero que mais lhe fosse conveniente. Assim sendo, por que as categorias *homem* e *mulher*

continuam pautando, de maneira reiterada, os significados sociais que são atribuídos às *performances* identitárias de homossexuais? Cabe aqui lembrar as reflexões realizadas por Monique Wittig, ao afirmar que essa divisão binária somente faz sentido no interior de uma economia simbólica balizada nos imperativos de uma heterossexualidade compulsória, na qual o sistema sexo-gênero se resume a uma oposição hierárquica do gênero masculino ao gênero feminino. Atrelada à divisão binária dos gêneros, encontra-se também aquilo que Judith Butler chamou de *matriz heterossexual*, um esquema lógico que, a partir do binarismo fundacional do gênero e da lógica “biologizante” da reprodução sexual, legitima a heterossexualidade e torna a homossexualidade uma expressão libidinal abjeta.

O filme de Karim Aïnouz consegue escapar às redes da lógica heteronormativa, auspiciando a possibilidade de se engendrar significados sociais que textualizem as práticas homossexuais, deslocando e relativizando os preceitos identitários ditados pela matriz heteronormativa. Destarte, é inaugurada uma *ficção política*, na medida em que o desejo de intervenção na cultura é acionado a partir da *práxis* cultural. Cabe ainda perguntar, contudo, se o investimento político em representações sociais subversivas (as quais desnudam as opressões sofridas pelos *outsiders* sexuais brasileiros, bem como as ambivalências com as quais tais sujeitos se deparam) poderia funcionar como mecanismo de intervenção cultural. Conseguiria o discurso cinematográfico redimensionar as estruturas de pensamento mobilizadas para a interpretação desses sujeitos sociais representados nas narrativas da cultura? Fredric Jameson pergunta se um artefato cultural, tal como um filme ou um romance, “é um objeto autônomo ou ‘reflete’ um contexto ou campo e, neste segundo caso, *apenas repete ideologicamente esse contexto ou campo*, ou possui uma certa força autônoma graças à qual poderia ser visto como uma negação desse contexto?” (JAMESON, 1992, p. 34, grifo nosso).

Uma vez que os artefatos culturais são aqui compreendidos, tal como sugere Jameson, como atos socialmente simbólicos, é legítimo e procedente afirmar que as representações subversivas da raça, do gênero e da orientação sexual no cinema não funcionam apenas como a negação de um contexto social heteronormativo. Mais do que simplesmente negar esse contexto, essas representações assumem o caráter de intervenção, já que narrativizam o mundo, as vivências e as maneiras pelas quais os indivíduos se organizam coletivamente, *construindo novos sentidos* para as práticas sexuais socialmente relegadas ao

plano da abjeção. Ao narrar as trajetórias exemplares de sujeitos subalternizados, tais como João Francisco dos Santos, Tabu, Laurita e Renatinho, tais sujeitos, outrora considerados abjetos e ininteligíveis, são tornados inteligíveis através de um processo de *inscrição reiterada no campo das representações culturais* a partir da politização dos usos do corpo, do cultivo dos prazeres e da busca por afeto. O gênero não é entendido como uma essência imutável, mas como resultado de um processo de práticas reiteradas, isto é, repetidas ao longo do tempo, constituindo, assim, identidades momentâneas, fugazes e provisórias. Nem Exu nem Pombajira, tampouco homem ou mulher, mas tudo isso ao mesmo tempo, o filme *Madame Satã* pode ser lido como metáfora da possibilidade performativa de se viver a masculinidade e a feminilidade simultaneamente.

Referências

AÏNOUZ, Karim. **Entrevista concedida a Suzy Capó em 11 de outubro de 2002**. Disponível em: <<http://www.mixbrasil.uol.com.br/cultura/entrevis/entrev/karim.asp>>. Acesso em: 12 jan. 2009.

ALI, Ayaan Hirshi. **Infidel**. London: Free Press, 2007.

ALSANEA, Rajaa. **Girls of Riyadh**. Translated by Marilyn Booth. New York: Penguin Press, 2005.

AMADO, Jorge. **Dona Flor e seus dois maridos**. São Paulo: Martins Fontes, s.d.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

AUMONT, Jacques et al. A análise textual do filme. In: _____. **A estética do filme**. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2005. p. 220-222.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BUTLER, Judith. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. 10. ed. London: Routledge, 1999.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade**. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. Is kinship always already heterosexual? In: _____. **Undoing gender**. London: Routledge, 2004. p. 102-130.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Círculo do Livro, 1988. p. 187-217.

COSTA, Suely Gomes. Gêneros, biografias e histórias. **Gênero**, Niterói, v. 3, n. 2, p. 7-20, 1º sem. 2003.

DURST, Rogério. **Madame Satã**: com o diabo no corpo. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Dits et écrits IV**. Paris: Gallimard, 1994.

GHAHRAMANI, Zara. **My life as a traitor**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.

GREEN, James. **Além do carnaval**. São Paulo: UNESP, 2000.

JAMESON, Fredric. A interpretação: a literatura como ato socialmente simbólico. In: _____. **O inconsciente político**. Trad. de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992. p. 15-103.

JOHNSON, Mark; LAKOFF, George. **Metáforas da vida cotidiana**. Trad. de Mara Zanotto e Vera Maluf. São Paulo: EDUC; Campinas: Mercado das Letras, 2002.

LANGTON, Rae. Speech acts and unspeakable acts. **Philosophy and Public Affairs**, v. 22, n. 4, p. 293-330, Fall 1993.

LEJEUNE, Philippe. **L'autobiographie en France**. Paris: A. Colin, 1971.

_____. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.

_____. **J'est un autre**: l'autobiographie de la littérature aux médias. Paris: Seuil, 1980.

_____. **Moi aussi**. Paris: Seuil, 1986.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.

MACKINNON, Catherine. **Only words**. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

MAATHAI, Wangari. **Unbowed**: a memoir. New York: Knopf, 2006.

PAEZZO, S.; SANTOS, J. F. **Memórias de Madame Satã**. Rio de Janeiro: Lidador, 1972.

ROCHA, Gilmar. **O rei da Lapa**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

SANTOS, João Francisco dos. Entrevista. **O Pasquim**, n. 95, 29 abr./5 maio 1971.

_____. Entrevista. **O Pasquim**, n. 357, 30 abr./6 maio 1976.

WITTIG, Monique. **The straight mind and other essays**. Boston: Beacon Press, 2002.

HETEROTOPIAS DO DESASSOSSEGO: LITERATURA E SUBVERSÃO SEXUAL NA AMÉRICA LATINA



Primeiros meandros

De que maneiras as questões levantadas pela literatura comparada podem contribuir para que a Universidade amplie seu papel como polo de construção de um mundo melhor em termos de uma educação que fomente princípios de cidadania e de direitos humanos, contribuindo para a participação nas lutas pela erradicação das exclusões, dos preconceitos e das discriminações contra culturas, segmentos sociais e territórios geográficos relegados à subalternidade ou à condição de “outros”?

Na esteira dos estudos contemporâneos de literatura comparada, o caráter apriorístico do discurso literário vem sendo questionado, uma vez que, se a literatura é um discurso resultante de práticas sociais intersubjetivas, sua especificidade não passa de um jogo de convenções cristalizado em determinados momentos históricos. A noção de “literatura nacional” vem sendo avaliada atualmente em seus estritos vínculos com os processos de constituição das *comunidades imaginadas*, termo que Benedict Anderson utilizou em *Nação e consciência nacional* para descrever os processos históricos de constituição dos nacionalismos europeus no século XVIII (ANDERSON, 1989). O *valor artístico* dos artefatos literários, por grande tempo considerado uma qualidade intrínseca aos textos, passa a ser visto como o resultado da interação de fatores intrínsecos e extrínsecos, fatores esses que sempre incluem nuances políticas, refratando os interesses hegemônicos. A partir do abalo sísmico produzido pelas diversas correntes do pensamento contemporâneo, a teoria literária passou a questionar e *historicizar* a genealogia de suas próprias categorias de análise, e a pretensão ao universalismo vem sendo abandonada em nome de uma reflexão sobre as condições históricas e contextuais em que seu próprio discurso é formulado. O projeto de uma “poética geral” e de uma “história da literatura universal” (já

questionados, em alguns aspectos, desde os anos 50 por René Wellek) é abandonado e substituído por uma percepção pós-disciplinar que vê a literatura como *prática discursiva* em permanente diálogo com outros processos de semiose cultural, “contaminada” (no sentido derrideano do termo) por outros campos de saber e implicada em relações de poder.

É nesse contexto que os estudos comparatistas ganham uma relevância estratégica. Tal como afirma Mary Louise Pratt (1995) em “Comparative literature and global citizenship”, é fundamental “to advance a concept of comparative literature as a site for powerful intellectual renewal in the study of literature and culture”¹. Em tempos de diásporas e exílios transnacionais de escala planetária, produzidos por um sem-fim de conflitos étnico-raciais, pela intolerância religiosa e pelos novos fundamentalismos, a literatura comparada transforma-se em

[...] an especially hospitable space for the cultivation of multilingualism, polyglossia, the arts of cultural mediation, deep cultural understanding, and genuinely global consciousness. It can develop these things both as scholarly endeavors and as new forms of cultural citizenship in a globalized world² (PRATT, 1995, p. 62).

Finalmente, Pratt conclui seu raciocínio afirmando que “developing global perspectives cannot mean that each person must try – or claim – to know the whole globe”³ (PRATT, 1995, p. 62-63).

Heterotopias sexuais

Antes de se falar nas heterotopias sexuais, faz-se necessário explicitar a gênese da categoria *heterotopia*, cunhada por Michel Foucault. A heterotopia

1 “[...] avançar rumo a um conceito de literatura comparada como lugar para uma poderosa renovação intelectual nos estudos de literatura e de cultura” (tradução nossa).

2 “[...] um espaço especialmente hospitaleiro para o cultivo do multilinguismo, da poliglossia, das artes da mediação cultural, da compreensão cultural profunda e de uma genuína consciência global. Ela pode desenvolver essas coisas como empreendimentos intelectuais e como novas formas de cidadania cultural em um mundo globalizado simultaneamente” (tradução nossa).

3 “[...] o desenvolvimento de perspectivas globais não pode significar que cada pessoa deve tentar – ou reivindicar – o conhecimento integral do globo” (tradução nossa).

é um conceito acerca de espaços outros, os quais, pertencendo ao mundo em geral, afastam-se dele simultaneamente pelas alterações que provocam nas convenções e no regramento social. Se a *utopia* é um não lugar, a *heterotopia* pode ser entendida, ao menos inicialmente, como uma “utopia realizada”. Ela é a contraposição ao mesmo tempo múltipla, laica, real e concreta à irrealidade e ao caráter imaginário das utopias. Indo um pouco mais além, pode-se afirmar que uma heterotopia é o lugar no qual a ordem social é invertida, anulada, colocada em suspenso, “entre aspas” ou, ainda, “entre parênteses”. Para utilizar uma noção já bastante conhecida nos estudos literários, a heterotopia *carnavaliza*, no sentido que Mikhail Bakhtin (1993) dá ao termo, as regras e os códigos sociais vigentes.

Michel Foucault⁴ define as heterotopias com as seguintes palavras:

há, [...] e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contra-posicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias (FOUCAULT, 2001, p. 415).

Entendida como uma forma de contestação ao mesmo tempo real e mítica dos espaços sociais, a heterotopia torna-se noção pertinente aos estudos literários, uma vez que permite pensar em uma *heterotopologia* (isto é, um estudo dos espaços outros, ou dos espaços de alteridade) através da representação realizada pela obra literária. No estudo das representações veiculadas pelo discurso literário, contempla-se não somente a heterotopia, mas também os embates de poder nela localizados. Cabe lembrar que a heterotopia possui a

4 Michel Foucault desenvolve as primeiras reflexões acerca da noção de heterotopia no texto “Les espaces autres: hétérotopies”. Originalmente uma conferência realizada por Foucault no *Cercle d'études architecturales*, na Tunísia, em 14 de março de 1967, é somente em 1984 que o autor autoriza a sua publicação na revista *Architecture, Mouvement, Continuité* (n. 5, p. 46-49, out. 1984).

desconfortável propriedade de, ao mesmo tempo, relacionar-se com diversos lugares (isto é, permanece nela a memória dos lugares da hegemonia), sem se deixar afetar pelas regras de tais lugares (a saber, as regras do mesmo ou, ainda, as regras hegemônicas). Através da compreensão desses espaços outros, torna-se possível compreender também *relações sociais outras* constituídas nos interstícios das heterotopias. Em outras palavras, as heterotopias funcionam como fonte de *manifestações culturais outras*, as quais, por sua vez, constituem fonte de *identidades sociais outras*. É o próprio Foucault, ao utilizar termos como *leitura* e *cultura* em sua explanação acerca das heterotopias, quem autoriza o deslocamento da noção para o campo dos estudos literários, em especial aqueles desenvolvidos nas searas do comparatismo:

Quanto às heterotopias propriamente ditas, como se poderia descrevê-las, que sentido elas têm? Seria possível supor, não digo uma ciência – porque é uma palavra muito depreciada atualmente – mas uma espécie de descrição sistemática que teria por objeto, em uma dada sociedade, o estudo, a análise, a descrição, a ‘leitura’, como se gosta de dizer hoje em dia, desses espaços diferentes, desses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos; essa descrição poderia se chamar heterotopologia. Primeiro princípio é que provavelmente não há uma única cultura no mundo que não se constitua de heterotopias. É uma constante de qualquer grupo humano. Mas as heterotopias assumem, evidentemente, formas que são muito variadas, e talvez não se encontrasse uma única forma de heterotopia que fosse absolutamente universal (FOUCAULT, 2001, p. 415-416).

Em última análise, a concepção da heterotopia apresenta uma nova linha de argumentação, capaz de associar a espacialização das relações de poder, através de uma “heterogeneidade representacional”, aos “espaços outros” que emergem no texto literário, lugares nos quais se desafiam os regimes hegemônicos de representação. O atento olhar de Foucault salienta, pois, o fato de que a multiplicação das representações sociais (particularmente nos domínios urbanos), associada à fragmentação, deveria levar a uma reflexão mais complexa sobre o espaço nas ciências humanas.

Quando se fala em heterotopias sexuais, a referência é a espaços sociais nos quais os pressupostos heteronormativos de produção de identidades são

colocados em suspenso, permitindo o surgimento de novas configurações de gênero e desejo. Se há um pacto social heteronormativo, o qual foi chamado de *heterossexualidade compulsória* por Adrienne Rich (1980), de *contrato heterossexual* por Monique Wittig (1992) ou, de *matriz heterossexual* por Judith Butler (1990), e se esse pacto funciona como cerceador de subjetividades não heterossexuais, como explicar o (en)gendramento social das identidades de sujeitos não heterossexuais, como lésbicas, travestis, gays, transexuais, bissexuais, intersexuais, *drag queens* e *drag kings*?

Se o policiamento das identidades de gênero e sexualidade é tão sagaz, de que maneiras esses sujeitos encontram suporte para a manutenção, no espaço social, dessas identidades sexuais contra-hegemônicas? Uma hipótese seria a de que as *heterotopias sexuais* estão configuradas de maneira a possibilitar certa legitimação – ainda que por vezes parcial e provisória – de tais identidades. O internato, a caserna e os prostíbulos, em um determinado momento histórico, funcionaram como as heterotopias legitimadoras das identidades sexuais não burguesas e não heterossexuais, as quais desafiam os pressupostos heteronormativos. Em um momento histórico posterior, heterotopias específicas começam a ser delineadas, tornando-se espaços específicos de produção, circulação e legitimação de identidades e práticas sexuais contra-hegemônicas. Posto em outras palavras, a noção de heterotopias sexuais designa os espaços sociais nos quais se torna possível a formulação e a disseminação de identidades sexuais subalternizadas. Cabe ressaltar a importância de não confundir o prefixo *hetero-*, presente nos termos “heterotopia sexual” e “heterossexualidade”, uma vez que a heterotopia é, por excelência, o lugar de contestação da matriz heteronormativa e da crença de que o “natural” e o “normal”, no que diz respeito à sexualidade, sempre serão declinados na heterossexualidade.

Disseminados pelo espaço urbano, lugares específicos, como as boates gays, assumem um caráter intermediário entre o real (para o sujeito que as frequenta) e o mítico (para o sujeito que conhece a sua existência, mas delas mantém distância). Outros lugares disseminados pela cidade também assumem essa função de utopia real na qual o exercício de práticas sexuais não convencionais ocorre. Exemplo disso são os parques públicos, espaços nos quais, durante a madrugada, travestis e *taxi boys* oferecem seus serviços sexuais a clientes anônimos. A disseminação das redes digitais e a democratização do acesso à internet possibilitam, por sua vez, a construção de heterotopias virtuais extremamente funcionais na constituição de novas identidades sexuais, tais como

as salas de *virtual chats*, as páginas virtuais de agências de acompanhantes e, mais recentemente, os *sites* de anúncios pessoais, nos quais uma “hiperespecialização” das práticas sexuais multiplica as categorias sexuais que outrora eram dadas como cristalizadas e estanques. O par opositivo hetero/homo pulveriza-se, dando lugar a uma heterogênea profusão ciberespacial de homossexuais, bissexuais, heterossexuais, *crossdressers*, fetichistas e curiosos. Tal disseminação das identidades sexuais instaura um complexo inventário de categorias, semelhante àquela enciclopédia chinesa da qual fala Jorge Luis Borges, que inspirou Foucault a escrever *As palavras e as coisas* (1981). Todavia, parece impossível compreender essa profusão de novas identidades, as quais desestabilizam até mesmo os limites das categorias de gênero e sexualidade, sem compreender as heterotopias que possibilitam sua emergência.

As heterotopias masculinistas e a exclusão das mulheres

No momento em que textos literários preocupam-se em narrar as heterotopias sexuais, eles conseqüentemente abrem uma fissura nas representações canônicas da heterossexualidade, permitindo a disseminação e a circulação de um capital simbólico subversivo. Ainda que aparentemente paradoxal, algumas dessas heterotopias sexuais excluem sistematicamente de seus interstícios a participação das mulheres, sejam elas heterossexuais ou não. Surgem assim as heterotopias monossexuais masculinas, nas quais as funções sociais tradicionalmente atribuídas às mulheres (tais como as figuras arquetípicas da enfermeira dedicada ou da prostituta fútil e consumista) são performativizadas por homens. Entre as narrativas contemporâneas que constroem heterotopias monossexuais como a base de seus enredos, cabe destacar *Salón de belleza* (1994), do mexicano Mario Bellatín, e *La virgen de los sicarios* (1994), do colombiano Fernando Vallejo.

Em *Salón de belleza*⁵, tal como sugere o título, é narrada a história de um salão de beleza, cuja dona, uma travesti, vai aos poucos o transformando em morredouro – tal como os leprosários – exclusivo para homens infectados por uma peste. A personagem principal cumpre o papel de enfermeira, oferecendo os cuidados mínimos para que esses homens morram com um mínimo de

5 As citações são feitas com base na edição argentina, de 2005.

dignidade. Aos pacientes é ministrada uma refeição diária, e estão terminantemente proibidos no salão de beleza quaisquer medicamentos ou terapias que possam prolongar a sobrevida dos hóspedes moribundos. Analogamente aos cuidados com os moribundos, a protagonista-travesti dedica uma parte de seu tempo a adornar seu salão com grandes aquários, nos quais observa uma ordem social complexa e diversa da ordem social humana. Entre os peixes, a protagonista observa violentos rituais de morte, incesto e canibalismo envolvendo machos, fêmeas e filhotes. A partir desses grandes aquários, a “naturalização” de construções sociais como a afetividade, os laços familiares e os tabus do incesto é denunciada como ficção social erigida na esfera das relações humanas, determinada historicamente e passível de reconfiguração. A metáfora do salão de beleza que se torna morredouro por causa de uma peste desconhecida e avassaladora traduz a angústia escatológica enfrentada, no início dos anos 1980, pelo advento da epidemia mundial de Aids, taxada pela mídia (e mesmo pelo discurso científico da época) como “câncer gay”.

No momento em que decide abandonar a estética e transformar o salão em morredouro, a narradora impõe a exclusão absoluta das mulheres no salão de beleza. Funções tipicamente femininas, tais como a cozinha, a limpeza e o cuidado dos pacientes, são todas assumidas pela protagonista-travesti, enquanto algumas mulheres moribundas e aflitas gritam desesperadamente pedindo ajuda do lado de fora do morredouro. Curioso sublinhar que a protagonista (ela própria infectada pela peste), depois de uma vida dedicada a tornar as mulheres mais belas, investe todas as suas economias para converter seu templo à beleza feminina em uma heterotopia monossexual masculina. Instaure-se, assim, a falência das esperanças em tempos melhores ou, ainda, uma crise que ruína as esperanças no futuro, na medida em que a morte eminente é o único horizonte de possibilidades contemplado pelos pacientes do salão de beleza.

O romance *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, narra a relação do narrador Fernando, um professor universitário de meia-idade, com seu companheiro Alexis, um jovem *sicario*⁶. A vida do jovem sicário é composta por uma série alucinante de assassinatos, o que, inevitavelmente, culmina com a morte do próprio jovem. Alexis, com sua compulsão por CDs de *rock and roll*, tênis e roupas de *griffe*, desempenha o papel da prostituta consumista, frívola e passional. Uma vez mais, as mulheres são excluídas da heterotopia sexual

6 Um *sicario* é um matador de aluguel, geralmente envolvido com o narcotráfico.

narrada pelo romance. Nas raras vezes em que são mencionadas, percebe-se que o narrador trata o sujeito feminino como dispensável nessa nova ordem mundial, perpassada por mortes e pela violência e cuja finalidade parece ser a da irremediável destruição da civilização humana. O narrador está marcado pela ambivalência: se é verdade que Fernando denuncia a exploração e o aliciamento de menores pelo crime organizado, cabe destacar também que o narrador não está posto como mera vítima de uma conjuntura cultural heteronormativa, mas como um explorador de outros subgrupos marginalizados. Se o narcotráfico alicia o matador, Fernando – suposto crítico desse aliciamento – alicia os mesmos jovens no comércio sexual. Tal como para os pacientes terminais de *Salón de belleza*, para os *sicarios* não resta muito além da morte iminente na mira de um revólver alheio. Assim é “justificada” a postura hedonista do jovem Alexis, dedicado a desfrutar os prazeres consumistas prometidos pela cultura *rock and roll* e pelas grifes esportivas. Ao final do romance, Alexis é morto por outro sicário e Fernando, “viúvo”, passa a encontrar-se com o assassino de seu antigo amante. A pseudorredenção desse narrador se dá quando, descobrindo que está envolvido com o matador de seu ex-amante, resolve perdoar o assassinato, pondo, assim, um fim ao ciclo de vinganças. Entretanto, a atitude de Fernando não chega a provocar uma ruptura, pois sua nobre atitude em nada altera o destino dos sicários colombianos, tampouco o tipo de relação que ele próprio cultiva com seus amantes.

Os romances de Mario Bellatín e Fernando Vallejo sinalizam um aspecto importante, característico das heterotopias sexuais contra-hegemônicas e masculinistas que emergem na contemporaneidade. Elas configuram, através da representação literária, espaços contraditórios de embates identitários, lugares nos quais diferentes campos de poder entram em conflito. Para afirmar possibilidades identitárias que estão situadas além dos papéis tradicionais declinados na heterossexualidade, é necessária a exclusão das mulheres, cujos papéis sociais são assumidos pelos homens. Em nome da afirmação de possibilidades identitárias homossexuais, perpetua-se a manutenção patriarcal da exclusão e do silenciamento das mulheres. Em contrapartida, essas heterotopias monossexuais masculinistas estão fadadas a um trágico destino: todos morrem, ou estão condenados a uma morte precoce, e evidencia-se a possibilidade de que homens homossexuais atuem, muitas vezes, como opressores de mulheres ou das classes subalternizadas (no caso específico de *La virgen de los sicarios*). Ironicamente, o caráter apocalíptico dessas heterotopias sinaliza um reconhecimento, ainda

que indireto, das reflexões e conquistas do feminismo, ao apontar para o colapso eminente de um suposto mundo social do qual as mulheres formam sistematicamente excluídas.

As heterotopias e as fissuras dos aparelhos ideológicos do Estado

O romance de estreia do peruano Jaime Bayly, *No se lo digas a nadie* (1994), é uma obra com rasgos de romance de iniciação, na qual se pode observar o protagonista a descobrir sua homossexualidade. Bayly narra a história do jovem Joaquín Camino, desde sua infância até a vida adulta, e os percalços que enfrenta ainda criança por manifestar tendências homossexuais. Tal como na obra de Fernando Vallejo, o protagonista supostamente oprimido mostra-se um competente opressor. Um dos aspectos mais importantes da narrativa de Bayly está em evitar reducionismos essencialistas e vitimizadores, normalmente atribuídos à representação de homossexuais em representações midiáticas como as telenovelas, os filmes holywoodianos ou os seriados estadunidenses, os quais reiteradamente constroem representações unidimensionais baseadas no *American gay way of life*.

Antes de sublinhar o papel das heterotopias nesse romance, é importante salientar uma questão relativa à política do corpo. O protagonista de *No se lo digas a nadie* tem no seu corpo o lugar de investimento político de diferentes discursos. Ainda na infância, sua mãe, Maricucha, com uma hiperbólica devoção ao catolicismo, reduz o corpo do filho a um depositário de virtude e de pecado. Para o pai de Joaquín, por sua vez, o corpo é o meio de impor a masculinidade aos outros. É através do embate físico com os outros meninos de sua idade que Joaquín deve impor aos seus colegas sua virilidade. Em outras palavras, o corpo masculino é uma das primeiras ferramentas que Joaquín deve utilizar para o exercício daquilo que Pierre Bourdieu (1998) chama de *dominação masculina*. Para o próprio Joaquín, a partir de sua adolescência, o corpo é o lugar de exercício da sexualidade, um lugar autotélico de experimentação do eu. Coextensivamente, é também o lugar de resistência tanto aos valores masculinistas do pai quanto aos valores religiosos da mãe. Joaquín, ainda que olhe criticamente para a dominação masculina, para a farisaica moral católica e para os regimes heteronormativos de constituição do sujeito, não se desvincula

completamente dos privilégios que lhe são assegurados por seu pertencimento à elite branca dominante. O lugar subalterno das mulheres e dos descendentes indígenas na sociedade *limeña*, ainda que percebido, não é problematizado ou tomado criticamente por parte do protagonista.

Se o corpo de Joaquín é o lugar de investimento de tantos sentidos, cabe destacar os contextos nos quais esse corpo é investido de significados sexuais. Ou melhor: em que heterotopias as projeções do pai ou da mãe de Joaquín podem ser contestadas? Tais oportunidades surgem, por exemplo, por ocasião do acampamento infantil coordenado pelos padres da *Opus Dei*, quando um dos irmãos que coordenam o acampamento tenta abusar sexualmente de Joaquín. Se a Igreja é, para utilizar a expressão de Louis Althusser (1980), um *aparelho ideológico do Estado*, o acampamento é uma heterotopia que põe em suspenso as regras que regem a castidade e a virtude. O acampamento torna-se um lugar de embate entre os valores da castidade e a experimentação de novas formas de sexualidade. Longe dos olhos oficiais da *Opus Dei*, o acampamento torna-se um espaço mágico no qual erotismo e preceitos religiosos hibridam-se e o corpo infantil carrega-se de sensualidade. A polícia moral orquestrada pelos padres abre espaço para a objetificação e erotização dos corpos infantis. A heterotopia do acampamento, então, torna-se o lugar no qual os valores simbolizados pelo fundamentalismo religioso são contestados. Consequentemente, a oposição binária “pecado vs. virtude” cai por terra, uma vez que o jovem protagonista começa a questionar a moralidade dos padres.

Outra heterotopia disruptiva para a pretendida identidade heterossexual de Joaquín é o bordel, lugar para onde é levado por seu pai, para receber seu “presente de aniversário” quando entra na adolescência. Lugar das iniciações heterossexuais masculinas, o bordel transforma-se em um lugar tétrico e ameaçador para Joaquín, que não consegue excitar-se nem com o ambiente escolhido por seu pai para a iniciação sexual, nem com a sedutora e jovem prostituta que lhe cabe. A heterotopia masculina e heterossexual transforma-se, então, no lugar do pacto e da revelação. A jovem prostituta promete ao garoto que não vai contar nada sobre o fracasso sexual ao seu pai ou às outras prostitutas. Ao perguntar se o jovem cliente prefere homens a mulheres, abre-se para Joaquín uma possibilidade até então não imaginada: a do desejo pelo mesmo, isto é, a possibilidade de uma identidade homossexual. O confronto estabelecido entre o jovem homossexual e a profissional do sexo possibilita a demarcação de um campo de negociações identitárias, no qual uma provisória identidade

homossexual é proposta, de maneira surpreendente, pela própria prostituta, e não por Joaquín.

Essas duas diferentes heterotopias (o bordel e o acampamento), com suas diferentes lógicas e com uma relativa permeabilidade, possibilitam a Joaquín Camino pensar o seu próprio desejo em diferentes termos. Do “pecado permitido” à iniciação sexual fracassada, esses dois espaços distintos inauguram outras possibilidades (que não a heterossexual) para o protagonista declinar seus desejos sexuais. Se é verdade que o discurso religioso e o discurso da iniciação (heteros)sexual são potencialmente homofóbicos e heteronormativos, cabe sublinhar que as heterotopias refratam e ressignificam a heterossexualidade, abrindo a possibilidade de irrupção de uma identidade homossexual masculina, ainda que marginal. Diferentemente de *Salón de belleza* ou *La virgen de los sicarios*, o romance *No se lo digas a nadie* inclui as mulheres em momentos importantes do enredo, como a prostituta que revela a natureza da sexualidade e ganha o papel de “pitonisa das identidades sexuais”.

Contudo, em *No se lo digas a nadie*, a heterotopia místico-sexual envolvendo o acampamento coordenado pela *Opus Dei* não chega a tomar o espaço central da narrativa, como ocorre em outros romances latino-americanos. Esse é o caso de *Em nome do desejo*, do brasileiro João Silvério Trevisan, publicado pela primeira vez em 1983. Através de um diálogo estabelecido entre duas vozes “descorporificadas”, é narrado o cotidiano do Seminário (uma escola religiosa), bem como as aventuras e desventuras de Tiquinho e Abel, dois meninos adolescentes que descobrem, simultânea e paulatinamente, o amor, a homossexualidade e o eficiente aparato ideológico-repressor da Igreja e da Escola. Em meio a reflexões acerca da rotina e dos princípios místicos do Seminário, vão desvendando-se inocentes envolvimento entre os alunos internos, bem como não tão inocentes envolvimento entre os padres-professores e outros alunos. Por um lado, a escola religiosa é um aparelho ideológico bastante funcional no que diz respeito ao cerceamento dos desejos dos internos; por outro, as redes de poder tecidas entre os alunos (e entre alunos e professores) revela que, por trás dessa moralidade “oficial”, ferve outra realidade, repleta de desejos e paixões entre os internos, e mesmo entre os internos e os professores.

O Seminário constitui-se como espaço social coercitivo como um todo. Todavia, há fissuras nas quais a ordem vigente desse espaço é questionada. Nessas fissuras, as heterotopias estendem suas raízes e instalam-se como lugares de alteridade. Enveredando-se no bosque de eucaliptos, nos recantos escuros

dos banheiros e dormitórios, ou mesmo na sala de preces no momento em que esta está desocupada, alguns meninos vão estabelecendo um novo conjunto de regras que contesta, reformula e subverte o poder “oficial” representado pelos estatutos do internato, possibilitando novos arranjos eróticos e afetivos, arranjos esses que são diametralmente opostos aos valores da moral farisaica e da sexualidade obnubilada, promovidos pelos mentores do Seminário. Uma vez mais, é no interior das heterotopias – o eucaliptal, o banheiro e os quartos de dormir – que a carnavalização e a contestação da moral sexual cristã e das tecnologias de educação e disciplinamento do corpo são performativizadas.

Heterotopias e moralidades: a reinvenção do pacto social

Se debater a homossexualidade é um eterno confronto com tabus e moralidades, o que dizer das tentativas de se pôr em discurso aquelas práticas sexuais consideradas tabus pelas próprias comunidades homossexuais? É importante lembrar que o sujeito à margem também exclui, ou seja: não é privilégio dos sujeitos da sexualidade hegemônica marginalizar práticas sexuais tomadas como heterodoxas. Os romances *Un año sin amor* (1998) e *El mendigo chupa-pijas* (2005), ambos de autoria do argentino Pablo Pérez, tocam no fundo de um dos comportamentos sexuais que mais assombram e seduzem o imaginário sexual: os pactos sadomasoquistas entre homens. Cabe lembrar que mesmo alguns seguidores do pensamento foucaultiano mostram-se reticentes quando vem a lume que o pensador francês era assíduo frequentador das *dungeons* sadomasoquistas de San Francisco. As narrativas de Pérez – particularmente *Un año sin amor* – desvelaram para o público argentino o cotidiano do mundo *leather*, das *dungeons* repletas de homens em busca de sexo anônimo e dos investimentos afetivos empreendidos por esses homens. Importa aqui reconstituir um pouco da trajetória que possibilitou a publicação desse romance.

Ao final de 1995, Pablo Pérez – que já havia estreado na cena das letras argentinas com seus poemas – recebe uma “encomenda”, com vistas à publicação na *Colección hoy x hoy minorías*. Trata-se de um diário sobre o cotidiano de um escritor aidético. Ao longo do ano de 1996, Pérez passa a trabalhar sistematicamente sobre esse diário ficcional (ou *autoficcção*). Diferentemente de muitas das narrativas sobre Aids até então publicadas, a narrativa de Pérez termina com um sopro de esperança, uma vez que, no final de 1996, é anunciada a criação do

coquetel antirretroviral, o que permitiu que a Aids passasse de anátema mortal a doença crônica de tratamento continuado. Dessa forma, o diário não é somente um inventário de perdas de amantes, amigos e familiares, mas também o relato de uma transformação histórica que marcou profundamente a maneira pela qual as pessoas – vivendo ou não com HIV – passaram a pensar a epidemia e o status da soropositividade.

Contudo, não é apenas por tratar da Aids que o romance de Pérez balançou a crítica e a opinião pública argentinas. Pérez abriu para a comunidade letrada as portas do famigerado mundo das práticas sadomasoquistas (SMs). As festas particulares, as *dungeons* no sótão do Comissário Baéz e os clubes específicos para encontros SMs retratados no romance são importantes espaços de socialização e contestação do regime sexual heteronormativo e das normas de conduta de um tipo específico de vivência da homossexualidade, isto é, a homossexualidade bem-comportada das classes média e média-alta latino-americanas. Se de um lado há um grande contingente de ONGs e grupos militantes que centram suas reivindicações políticas no modelo familiar burguês, com bandeiras políticas como o direito ao ingresso nas forças armadas, o direito à união civil e o direito à adoção, há também outra tendência, a questionar a validade de premissas políticas baseadas nas estruturas sociais calcadas na heterossexualidade. Como contraponto às reivindicações do primeiro grupo, esse segundo busca a politização dos usos do corpo, o direito à promiscuidade como posicionamento político e o questionamento de instituições e estruturas corroídas pela moral heterossexual burguesa, como a família, a monogamia e a fidelidade.

Essas questões estão contempladas pelo narrador Pablo em seu diário, na medida em que retrata as conturbadas relações com sua tia (com quem divide o apartamento) e com o seu pai, bem como com seu irmão mais novo⁷. Como contrapartida, emergem as solidárias relações de amizade de Pablo, bem como os fortuitos encontros sexuais com desconhecidos. Todavia, é nas complexas relações que trava com os companheiros SMs que emergem as mais subversivas possibilidades de existência social. Em um primeiro momento, pode parecer que a anarquia sexual do mundo *leather* não obedece a nenhuma lógica ou princípio pré-estabelecido, o que é uma conclusão falaciosa. Importantes códigos de poder e subordinação tomam lugar nesses encontros. Como *master* soberano

7 Cumpre manter em mente, pois, a diferenciação entre narrador, autor e protagonista. Ainda que essas três “funções” ou “categorias” literárias sejam ocupadas por uma mesma *persona*, possuem dimensões diferentes para a análise literária.

desse universo, surge o Comissário Baéz, verdadeiro monarca da cena SM *porteña*. De igual importância é o personagem Martín, um dos amantes protegidos por Baéz, por quem Pablo se apaixona. Martín, ao despertar o desejo de Pablo, desperta um complexo jogo de embates pessoais no interior das heterotopias sexuais SMs (o quarto, o sótão de Baéz e o clube *leather*).

Simultaneamente, Pablo deseja um companheiro *master* para longas sessões de *sexo fuerte* e um homem cálido e protetor para ampará-lo nas noites frias. Em Pablo coexiste tanto o desejo por experiências sexuais cada vez mais intensas quanto o desejo por um companheiro terno, como fica expresso no anúncio publicado pelo personagem: “busco *master* o amigo varonil, activo, protector, bien dotado, para relación estable con sexo seguro” (PÉREZ, 1998, p. 55). Isso implica, em última análise, pensar novos arranjos eróticos e afetivos, nos quais um companheiro possa ser um *master* cruel e tirano no campo das práticas sexuais e um terno e protetor companheiro no campo dos afetos. A sexualidade SM, obviamente, envolve jogos de dor e tortura, que vão desde formas amenas até chegar a práticas *hardcore*, tais como o *fist fucking*, o *spanking*, o estupro consentido e o *gang bang*. Não cabem aqui julgamentos de valor acerca de tais práticas, uma vez que todas elas ocorrem entre adultos, com mútuo consentimento e através de códigos particulares que delimitam claramente até que ponto cada um dos participantes está disposto a testar seus próprios limites de resistência à dor e à humilhação. A emersão dessas novas práticas dá vazão a novos usos do corpo e da sexualidade e, conseqüentemente, dá vazão a possibilidades subversivas de se vivenciar a sexualidade, os afetos interpessoais, os vínculos de solidariedade e – por que não – uma moralidade sexual mais alternativa e menos burguesa.

As heterotopias virtuais e os influxos do ciberespaço

O advento da internet revolucionou a maneira pela qual se lida com a informação. Hoje em dia, a troca de correspondência pessoal é vista como uma prática antiquada e *demodée*. Não se enviam mais cartas, mas sim *e-mails*. A rapidez do envio das mensagens eletrônicas assolou de tal forma a escrita que começa a nascer uma ortografia própria. Uma nova espécie de escrita ideográfica tornou-se possível graças à necessidade de expressar sentimentos sem se perder a linha argumentativa: são os *emoticons*, utilizados para expressar

alegria (☺) e tristeza (☹), por exemplo. Não há como refutar a tese de que a internet está mudando a própria natureza de nossa relação com a linguagem e com a escrita. Não obstante, é inegável também o impacto dessas tecnologias no campo da produção literária, uma vez que *weblogs* e *e-mails* caracterizam-se como novos gêneros textuais. Assim, os influxos do ciberespaço começam a revitalizar a produção literária nos últimos anos, reinventando os gêneros literários e as possibilidades de expressão através da escrita literária.

Dois espaços heterotópicos de escrita merecem atenção: o *e-mail* e as salas de *chat*. O primeiro, por sua natureza de contraparte virtual do endereço físico de um sujeito, transforma-se em uma tecnologia a produzir novas identidades. Não estando preso a um endereço ou a um nome fixo, posto que o endereço de *e-mail* é também virtual, uma única pessoa pode fragmentar-se e multiplicar sua identidade infinitamente. A partir da utilização de diferentes *e-mails* para diferentes interesses, o correio eletrônico tornou-se o emblema heterotópico de dissolução e reestruturação do eu. Contudo, é com os programas de conversação em tempo real que as possibilidades quase esquizofrênicas de múltiplas e simultâneas identidades são atingidas. No cenário teórico contemporâneo, não seria abuso afirmar que a internet ganha espaço como uma das mais potentes heterotopias a produzir identidades. Homossexuais, lésbicas, bissexuais, travestis e heterossexuais que se autodenominam “curiosos” surgem nas salas de bate-papo virtual, e nem sempre tais identidades são simétricas àquela da pessoa a digitar (e digitar-se) alhures. O sujeito, sabidamente constituído *na* e *pela* linguagem, é constituído nos espaços virtuais pela linguagem verbal, mas também por *emoticons*, *kbytes* e *underlines*. Esta é uma escrita criptografada na qual nem todos estão ainda alfabetizados. Esse “dialeto virtual”, conjugado com o jargão do gueto homossexual, dá margem ao nascimento de uma escrita praticamente incompreensível para aqueles que não fazem dessas heterotopias lugares de constituição de suas subjetividades.

Operacionalizando toda essa discussão, o argentino Daniel Link dedica-se à produção de um novo modelo narrativo. *La ansiedad: novela trash* (2004a) é um romance que investe em uma reinvenção da linguagem a partir da utilização de *e-mails* e da reprodução de diálogos do ICQ de vários personagens, em sua maioria homens solitários a errar pelas redes virtuais nas madrugadas portenhas. Nesses fragmentos textuais, mesclados com citações que vão de Michel Foucault a Thomas Mann, são representadas as ansiedades de homens em busca do afeto de outros homens, ou mesmo de uma simples noite de sexo

anônimo. Embora lembrando vagamente a estrutura de um romance epistolar, *La ansiedad* é uma obra singular. A heterogeneidade dos materiais textuais utilizados em sua composição cria uma tensão bastante diversa daquela produzida pela sequência de cartas em um romance epistolar como, por exemplo, *As relações perigosas*, de Laclos. Se a preocupação de Chordelos de Laclos estava assentada nos jogos de perfídia, sedução e infidelidade da decadente aristocracia de sua época, Daniel Link estrutura seu romance em torno das angústias e das ansiedades dos homens homossexuais, em particular daquelas causadas pela busca incessante de afeto e de prazer, das dificuldades de se conviver com a soropositividade e da solidão urbana das metrópoles latino-americanas.

Compreender a estruturação dessa heterotopia virtual possibilita compreender melhor as identidades que nela nascem e morrem. Em tempos de individualismo e consumo massivo, a velocidade das redes digitais possibilita novos arranjos de poder e novas maneiras de se contestar o *status quo* sem a necessidade de que o indivíduo saia de sua própria casa. Assim, compreender os ambientes digitais como heterotopias sexuais – isto é, como lugares nos quais os valores sexuais hegemônicos e heteronormativos são colocados em suspenso – possibilita a compreensão de dois aspectos importantes: a) o influxo da linguagem digital na literatura como possibilidade de revitalização formal e estética, uma vez que as convenções da literatura são questionadas; e b) a utilização do ciberespaço como matriz de novas e disruptivas identidades sexuais.

Esses dois pontos podem ser resumidos em duas expressões: *nascimento de novas identidades textuais* e *disseminação de identidades sexuais “dissidentes”*. Em uma entrevista sobre seu livro, Daniel Link (que, além de escritor, é professor de Literatura Comparada e Teoria Literária na Universidad de Buenos Aires) diz o seguinte:

una de las constataciones más felices que realicé fue que las comunicaciones en internet funcionaban (y todavía funcionan) preponderantemente a partir de la escritura. Lo sepan o no, quienes participan del universo ciberespacial, están escribiendo (LINK, 2004b).

Uma importante reviravolta instaura-se, então, uma vez que a noção de heterotopia, tal como o romance de Link permite assinalar, não se estende tão somente a espaços geograficamente situáveis, mas também aos fluidos espaços virtuais de redes digitais, tais como a internet. Os *softwares* de comunicação em

tempo real, dessa forma, configuram-se também como *heterotopias virtuais*, e a conversação em tempo real passa de simples espaço de *comunicação* a espaço subversivo de contestação e de negociação por novas possibilidades de subjetivação. Esses novos espaços possibilitam novas relações sociais que escapam às redes dicotômicas de “masculino vs. feminino” ou “homossexualidade vs. heterossexualidade”, instaurando resistência aos regimes de normalização dos gêneros.

Alejandro López, em seu romance *Keres cojer? = guan tu fak* (2005), também se utiliza dos recursos de linguagem geridos pela internet para a construção de sua narrativa. Vanessa Hotmail, a protagonista do romance, é uma travesti nascida em Goya, interior da Argentina, que vive em Buenos Aires, ganhando a vida como profissional do sexo a oferecer seus serviços para turistas. Vanessa economiza cada centavo que ganha para poder viajar para os Estados Unidos, onde finalmente poderá terminar as aplicações de silicone, o que lhe permitirá cobrar preços mais altos pelos seus serviços sexuais. Por falta de recursos financeiros, Vanessa tem apenas uma prótese mamária, implantada pelo Dr. Rodríguez, cirurgião plástico brasileiro. Em função disso, a própria Vanessa refere-se a si mesma como uma “travestí monoteta”. Mais do que sublinhar o caráter cômico dessa desventura, importa assinalar a presença de uma preocupação com as mazelas da trajetória de travestis argentinas de baixa renda, para as quais, na maioria das vezes, não resta outro destino profissional além da prostituição.

O *software* MSN Messenger®, no romance de López, permite ao leitor visualizar os processos de constituição da identidade de Vanessa Hotmail. Através das conversas entre a protagonista e sua prima Ruth, o referido *software* passa de simples mecanismo de conversação a lugar de embate identitário, no qual ambas as personagens contestam radicalmente noções cristalizadas de amor, erotismo, família e moralidade. Ruth, casada com o paraguaio Toro, vive da venda de bebês recém-nascidos a casais estrangeiros estéreis. O que aparentemente seria um delito grave até mesmo para as moralidades mais progressistas e radicais revela-se como gesto humanitário, na visão das jovens grávidas, uma vez que o casal garante proteção, teto e comida para elas, gestantes completamente sem recursos, até que seus bebês nasçam e sejam encaminhados para famílias estrangeiras. A cegueira desas jovens para o regime de exploração ao qual estão sendo submetidas aponta para o fato de que determinadas searas da América Latina não são vistas pelos olhos do Estado, que se mostra alheio às questões de tráfico de pessoas e de órgãos humanos.

Em termos formais, o romance de López é o que mais extrapola as convenções linguísticas e literárias. Se Daniel Link é inovador por incorporar *e-mails* e transcrições de conversação em tempo real, Alejandro López chega ao extremo de reproduzir, nas páginas de seu livro, o *layout* do MSN Messenger®. A incorporação de novas tecnologias inclui ainda fotografias, *videoclips* e gravações de câmeras escondidas, armazenadas no *website* da editora. Em determinados momentos da trama, o leitor é convidado a acessar um *link* que o leva a esses outros fragmentos narrativos não verbais. O resultado desse investimento em novas tecnologias permite a López, ao mesmo tempo que está escrevendo literatura, extrapolar o conceito tradicional de literatura, instituindo, assim, uma escritura híbrida consoante com o cenário cultural contemporâneo da América Latina.

A utilização de novas tecnologias na escrita literária contribui também para redimensionar a reflexão sobre identidade e subjetividade entendidas como *processuais* e *intermitentes*. Ao ler a noção de tecnologia não apenas no sentido corrente nas ciências duras, mas na acepção foucaultiana de *tecnologias de subjetivação*, é possível identificar na personagem Vanessa Hotmail um investimento sobre o próprio corpo como *superfície de inscrição política e subjetiva*, entre as quais a mais visível é, sem dúvida, a alteração de sua corporeidade através dos implantes de silicone. Cabe rememorar Donna Haraway, que em 1987 publica um profético manifesto acerca das novas possibilidades subjetivas a partir do impacto da tecnologia. Para ela, o *cyborg* é uma identidade política constituída na interface do humano e do maquinário tecnológico, no nebuloso entremeio onde a oposição natureza/cultura perde o seu sentido. Afirma Haraway:

O *cyborg* é uma criatura em um mundo pós-gênero, sem entretanto nenhuma relação com a bissexualidade, simbiose pré-edipiana, trabalho não alienado, ou outras tentações de uma integridade orgânica, por meio de uma apropriação final de todas as partes em uma unidade maior. [...] o *cyborg* é também o *telos* apocalíptico ameaçador da escalada de denominações da individuação abstrata ocidental, um ser verdadeiro, livre finalmente de qualquer dependência, um homem no espaço (HARAWAY, 1994, p. 245).

Através da escrita de si no ciberespaço, uma heterotopia virtual, Vanessa Hotmail constitui-se como um *cyborg*, reinventando o gênero e a sexualidade e desafiando o alcance da iluminista categoria do “humano”. Cabe ressaltar a

alta voltagem teórica e política da noção de heterotopia na compreensão da representação e na problematização das identidades homossexuais na literatura. O conceito de heterotopia permite transitar em um universo pseudomisógeno e desvendar ali aguda crítica à exclusão das mulheres na esfera pública; permite compreender melhor como as fissuras nos aparelhos ideológicos do Estado possibilitam o nascimento de subjetividades sexualmente subversivas; permite avaliar o papel de espaços *underground* na reconfiguração do erotismo através da ressignificação de ideias como corpo, prazer e violência; permite, finalmente, a atribuição de um *status* crítico ao ciberespaço e uma mensuração – ainda que provisória – do papel das novas tecnologias sobre a literatura e a vida social do mundo contemporâneo.

Considerações finais

De acordo com Ismail Sirageldin (2003), o final do século XX pode ser caracterizado por quatro forças motrizes a modelar o desenvolvimento humano, que certamente se prolongam pelo século XXI. São elas o *desenvolvimento científico*, a *formação de capital humano*, a *cultura* e os *processos de globalização*. Se é verdade que o desenvolvimento científico tem colaborado de maneira significativa para o desenvolvimento das comunidades humanas, também o é o fato de que tais avanços estão produzindo consequências desastrosas ao ambiente, fomentando o aumento da pobreza e das desigualdades sociais.

O desenvolvimento humano na contemporaneidade está embasado no avanço e na acumulação de conhecimento científico. Nesse cenário, o papel da *cultura*, em especial dos seus aspectos de diversidade e adaptabilidade, faz-se essencial. Se por um lado os processos de globalização institucionalizaram a abertura das fronteiras e possibilitaram maior fluxo de informação transnacional, por outro eles fomentaram – como consequência reacionária e reativa – um aumento das sequelas resultantes dos choques culturais, tais como a violência e a intolerância.

Tal como Madame de Staël, que no início do século XIX introduz uma análise comparativa das literaturas e das artes alemãs na França com o livro *De l'Allemagne* (1810), o comparatista contemporâneo deve, antes de tudo, perguntar-se: “qual o propósito e a função social dos conhecimentos produzidos por minha atuação intelectual?” Uma vez que o par opositivo “cultura nacional

vs. cultura estrangeira” continua a pautar conflitos tais como os novos fundamentalismos nacionalistas, os estudos de literatura comparada podem colaborar para minimizar os efeitos perniciosos dos choques culturais. Não é por acaso que filósofos como Jacques Derrida (1988) e Emmanuel Lévinas (1993) detiveram-se, nos últimos anos do século XX, a temas como a amizade, a solidariedade e a ética: essas são questões de suma importância para o desenvolvimento e o progresso científicos, de maneira sustentável, nestes tempos difíceis, encobertos pelas sombras e incertezas do presente. A partir do trabalho intelectual realizado pela literatura comparada, é possível redimensionar e ressemantizar a noção de *cosmopolitismo*, em especial através do estudo e da reflexão acerca da literatura e da cultura estrangeiras, isto é, dos “outros”, de forma a fazer da ética e da alteridade imperativos político-filosóficos para o novo milênio. Posto que o fluxo de informações em escala global torna inevitáveis os choques culturais, cumpre empreender esforços para que tais choques, dado que inevitáveis, tornem-se confrontos com resultados positivos e construtivos para as coletividades humanas do planeta.

Poderia o investimento político em representações sociais subversivas (as quais desnudam as opressões sofridas pelos *outsiders* sexuais latino-americanos, bem como as ambivalências com as quais tais sujeitos se deparam) funcionar como mecanismo de intervenção cultural? Conseguiria a literatura redimensionar as estruturas de pensamento mobilizadas para a interpretação desses sujeitos sociais nela representados? Fredric Jameson pergunta-se: “o texto é um objeto autônomo ou ‘reflete’ um contexto ou campo e, neste segundo caso, *apenas repete ideologicamente esse contexto ou campo*, ou possui um acerta força autônoma graças à qual poderia ser visto como uma negação desse contexto?” (JAMESON, 1992, p. 34, grifo nosso). Uma vez que os artefatos culturais são aqui compreendidos, tal como sugere Jameson, como atos socialmente simbólicos, e que a literatura pode ser vista como um artefato cultural de caráter performativo, é legítimo e procedente afirmar que as representações subversivas da sexualidade na literatura não funcionam apenas como a negação de um contexto social heteronormativo. Mais do que simplesmente negar esse contexto, elas assumem o caráter de intervenção, já que narrativizam o mundo, as vivências e as maneiras pelas quais os indivíduos se organizam coletivamente, *construindo novos sentidos* para as práticas sexuais socialmente relegadas ao plano da abjeção.

Referências

- ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Lisboa: Presença, 1980.
- ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. da UnB, 1993.
- BAYLY, Jaime. **No se lo digas a nadie**. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- BELLATÍN, Mario. **Salón de belleza**. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **La domination masculine**. Paris: Seuil, 1998.
- BUTLER, Judith. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. 10. ed. London: Routledge, 1999.
- DERRIDA, Jacques. **The politics of friendship**. *The journal of philosophy*, n. 8, nov. 1988.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- _____. Outros espaços: heterotopias. In: _____. **Ditos e escritos – vol. III**. Trad. de Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422.
- HARAWAY, Donna. Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 243-288.
- JAMESON, Fredric. A interpretação: a literatura como ato socialmente simbólico. In: _____. **O inconsciente político**. Trad. de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992. p. 15-103.
- LACLOS, Chardelos de. **As relações perigosas**. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- LÉVINAS, Emmanuel. **Humanismo do outro homem**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- LINK, Daniel. **La ansiedad**: novela trash. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2004a.
- _____. El vértigo de la tecnología. Entrevista a Santiago Lima. In: _____. **La ansiedad**. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2004b. p. 9-16.
- LÓPEZ, Alejandro. **Keres cojer? = guan tu fak**. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- PÉREZ, Pablo. **Un año sin amor**. Buenos Aires: Perfil, 1998.
- _____. **El mendigo chupa-pijas**. Buenos Aires: Mansalva, 2005.

PRATT, Mary Louise. Comparative literature and global citizenship. In: BERNHEIMER, Charles. **Comparative literature in the age of multiculturalism**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995. p. 58-65.

RICH, Adrienne. Compulsory heterosexuality and lesbian existence. **Signs**, v. 5, n. 4, Summer, 1980.

SIRAGELDIN, Ismail. Sustainable human development in the twenty-first century: an evolutionary perspective. In: _____. (Ed.). **Sustainable human development**. [A book of Encyclopedia of life sustainable systems (EOLSS), developed under the auspices of the UNESCO]. Oxford, UK: EOLSS Publishers, 2003. Disponível em: <<http://www.eolss.net>>. Acesso em: 20 dez. 2009.

TREVISAN, João Silvério. **Em nome do desejo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VALLEJO, Fernando. **La virgen de los sicarios**. Bogotá: Alfaguara, 1994.

WITTIG, Monique. **The straight mind and other essays**. Boston: Beacon Press, 1992.

Anselmo Peres Alós é Professor Adjunto III na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), na cidade de Santa Maria/RS. Foi Professor-Visitante na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), em Foz do Iguaçu/PR, e Professor-Leitor junto ao Instituto Superior de Ciência e Tecnologia de Moçambique (ISCTEM) e ao Instituto Superior de Comunicação e Imagem de Moçambique (ISCIM), em Maputo, no período de 2009 a 2011. É Líder do Grupo de Pesquisa *Trânsitos teóricos e deslocamentos epistêmicos: feminismos, estudos de gênero e teoria queer*, criado em 2013 e cadastrado junto ao Diretório dos Grupos de Pesquisa do Brasil do CNPq (<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/2712396927889265>). Participa como pesquisador do grupo de pesquisa *Construções sócioculturais da Triplíce Fronteira*, cadastrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do Brasil do CNPq (<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/8444931334508596>). É autor do livro *A letra, o corpo e o desejo: masculinidades subversivas no romance latino-americano* (Florianópolis: Editora Mulheres, 2013). Organizou o volume *Poéticas da masculinidade em ruínas: o amor em tempos de AIDS* (Santa Maria: PPGL Editores/CNPq, 2017). É Bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ-2 do CNPq.



LEITURAS A CONTRAPELO DA NARRATIVA BRASILEIRA

O conjunto de estudos que compõem este livro foi redigido entre 2001 e 2014, e é significativo de uma trajetória peculiar traçada no campo disciplinar dos estudos literários. Aparentemente díspares, as obras analisadas ao longo de cada um dos capítulos dialogam entre si em função de uma série de elementos e temáticas comuns: a subalternidade, a diferença, a raça, a etnia, o gênero e o desejo sexual, marcas de alteridade que – ao longo dos processos históricos que se desenrolaram no continente latino-americano – relegaram largas parcelas das populações desses Estados Nacionais ao *status* de cidadãos de segunda categoria.

Anselmo Peres Alós