

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Cristiane Antunes

MOVIMENTOS DE IDENTIDADES MARGINAIS EM *CIRANDA DE PEDRA*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES, E *TODOS NÓS ADORÁVAMOS CAUBÓIS*, DE CAROL BENSIMON

Santa Maria, RS

2019

Cristiane Antunes

**MOVIMENTOS DE IDENTIDADES MARGINAIS EM *CIRANDA DE PEDRA*, DE
LYGIA FAGUNDES TELLES, E *TODOS NÓS ADORÁVAMOS CAUBÓIS*, DE
CAROL BENSIMON**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutora em Letras**.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosani Úrsula Ketzer Umbach

**Santa Maria, RS, Brasil
2019**

Antunes, Cristiane

MOVIMENTOS DE IDENTIDADES MARGINAIS EM CIRANDA DE PEDRA, DE LYGIA FAGUNDES TELLES, E TODOS NÓS ADORÁVAMOS CAUBÓIS, DE CAROL BENSIMON / Cristiane Antunes.- 2019.
165 p.; 30 cm

Orientadora: Rosani Umbach

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2019

1. Romance Brasileiro Contemporâneo 2. Lygia Fagundes Telles 3. Carol Bensimon 4. Identidades Marginais 5. Personagens Queer I. Umbach, Rosani II. Título.

Cristiane Antunes

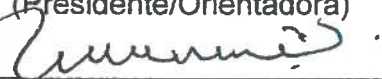
**MOVIMENTOS DE IDENTIDADES MARGINAIS EM *CIRANDA DE PEDRA*, DE
LYGIA FAGUNDES TELLES, E *TODOS NÓS ADORÁVAMOS CAUBÓIS*, DE
CAROL BENSIMON**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado
do Programa de Pós- Graduação em
Letras, Área de Concentração em Estudos
Literários, da Universidade Federal de
Santa Maria (UFSM, RS), como requisito
parcial para obtenção do grau de **Doutora
em Letras.**

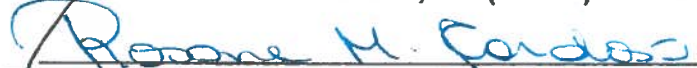
Aprovado em 22 de fevereiro de 2019:



Rosani Ursula Ketzer Umbach, Dra. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)



Andre Luis Mitidieri Pereira, Dr. (UESC) - Parecer



Rosane Maria Cardoso, Dra. (UNIVATES) - Parecer



Vera Lucia Lenz Vianna da Silva, Dra. (UFSM)



Lizandro Carlos Calegari, Dr. (UFSM)

Santa Maria, RS
2019

DEDICATÓRIA

À memória de meu querido pai, Abrão Antunes, que não pode me acompanhar até o fim da estrada, mas que estaria orgulhoso da caminhada

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho de pesquisa foi possível graças ao apoio e compreensão de diversas pessoas. Sou profundamente grata a todas e todos que, de uma forma ou outra, contribuíram para sua produção e conclusão e, de forma especial:

- à Profa. Dra. Rosani Umbach, minha orientadora, pela compreensão e humanidade, sempre presentes;

- à Carmen Oliveira, minha mãe, por ser porto seguro, incondicional e inabalável, em todas as tempestades ao longo desses quatro anos de estrada;

- à Rejane Menezes, minha companheira, por iluminar e conferir beleza ao caminho e por segurar firme minha mão nas incertezas e fragilidades;

- aos meus sobrinhos e sobrinhas por serem inspiração, alento e gotinhas de amor nos dias áridos;

- à Simone Xavier Moreira, pelas tardes de outono na Boca do monte e pelas madrugadas de cafés e socorros;

- à minha banca de qualificação, Profa. Dra. Rosane Cardoso, Profa. Dra. Maria Eulália Ramicelli, pela leitura atenta e pertinentes contribuições; especialmente ao Prof. Dr. André Mitidieri e à Profa. Dra. Mara Lúcia Barbosa da Silva, pelas delicadas e valiosas sugestões que se estenderam ao longo da pesquisa e produção de resultados;

- à equipe administrativa do Programa de Pós-Graduação em Letras, especialmente à secretária Hellen Reis de Mello, pela disponibilidade e compreensão sempre presentes;

- à Universidade Federal de Santa Maria, pela oportunidade da realização deste estudo em âmbito de ensino público, gratuito e de qualidade;

- à fundação CAPES pelos subsídios que tornam possíveis a ampliação e solidificação da pós-graduação, no Brasil, e a efetiva concretização de trabalhos como este.

*É batendo nessas letras em
busca de sentido que as coisas
lá fora podem seguir como
estão.*

(Adriana Lunardi)

O normal foi abolido.

(Virgínia Woolf)

RESUMO

MOVIMENTOS DE IDENTIDADES MARGINAIS EM *CIRANDA DE PEDRA*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES, E *TODOS NÓS ADORÁVAMOS CAUBÓIS*, DE CAROL BENSIMON

AUTORA: Cristiane Antunes
ORIENTADORA: Rosani Ketzner Umbach

Esta pesquisa tem como proposta central investigar de que modos acontece a representação de sujeitos historicamente marginalizados nas obras *Ciranda de pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles, e *Todos nós adorávamos caubóis* (2013), de Carol Bensimon. Trata-se de um trabalho de teor temático-formal, uma vez que o objetivo é analisar a hipótese de um movimento de personagens mulheres homossexuais, das margens ao centro da estrutura do romance brasileiro contemporâneo. Para isso, primeiramente foi realizada uma discussão de questões estruturais da narrativa romanesca; em um segundo momento, foram discutidas questões diversas, de cunho teórico e crítico, referentes aos conceitos de identidade, sexualidade, identidades de gênero (à luz da teoria *queer*) e referentes à presença da homossexualidade feminina na literatura brasileira e a uma possível *literatura gay*. Foram analisadas as estratégias discursivas e formais utilizadas na construção das imagens identitárias das personagens lésbicas das obras; quem fala (por elas), o que e de que lugar se fala. Problematizou-se a relação margem-centro no campo da dominação simbólica na representação literária e suas implicações na construção dos sentidos das obras e das imagens de mundo e de sujeitos que estão construindo. Foram apontados, evidenciados e analisados, a partir das obras de Telles e Bensimon, mecanismos que confrontam ou perpetuam sistemas de exclusão de sujeitos sociais no universo simbólico da literatura. A investigação, nesta parte, também se ocupa de questionamentos como: Que diferenças temporais das concepções de sujeito, identidade e sexualidade estão evidenciadas nas duas representações? Que modificações acontecem nos lugares de fala das personagens, na obra de 1954 e de 2013, a partir de suas categorias narratológicas, e que implicações históricas, sociais, culturais e literárias acarretam? Por fim, o que significa, estética e socialmente, esse suposto movimento da personagem marginal ao centro da narrativa romanesca e que concepções e mudanças empíricas esse deslocamento pode estar representando? Finaliza-se com a análise comparatista das duas obras, evidenciando as diferenças (e implicações) entre uma literatura de representação e outra de subjetivação do sujeito homossexual.

Palavras - chave: Literatura e Representação. Romance Brasileiro Contemporâneo. Lygia Fagundes Telles. Carol Bensimon. Identidades Marginais. Personagens *queer*.

ABSTRACT

THE MARGINAL IDENTITIES MOVEMENTS IN *CIRANDA DE PEDRA*, BY LYGIA FAGUNDES TELLES, AND *TODOS NÓS ADORÁVAMOS CAUBÓIS*, BY CAROL BENSIMON

AUTHOR: Cristiane Antunes
ADVISOR: Rosani Ketzer Umbach

This research has the aim to investigate in what ways the representation of historically marginalized subjects happens in literary works *Ciranda de pedra* (1954), by Lygia Fagundes Telles, and *Todos nós adorávamos caubóis* (2013), by Carol Bensimon. It is a thematic-formal content work since the aim is to analyze the hypothesis of a movement of female homosexual characters, from the margins to the center of the contemporary Brazilian novel structure. Considering it, first a discussion of structural issues of the romance narrative was carried out; Then, several theoretical and critical issues were discussed, regarding the concepts of identity, sexuality, gender identities (in the light of queer theory) and referring to the presence of female homosexuality in Brazilian literature and to a possible gay literature. We analyzed the discursive and formal strategies used in the construction of the identity images of the lesbian characters of the literary researches; who speaks (for them), what and from what place is spoken. The margin-center relation in the field of symbolic domination in the literary representation was problematized and its implications for the construction of the literary works meanings and world images and the subjects which they are constructing. They were pointed out, evidenced and analyzed, from the literary works of Telles and Bensimon, mechanisms which confront or perpetuate exclusion systems of social subjects in the symbolic universe of the literature. The investigation, concerning this topic, also deals with questions such as: What temporal differences in the conceptions of subject, identity and sexuality are evident in the two representations? What changes happen in the characters places of speech, in the work of 1954 and 2013, from their narratological categories, and what historical, social, cultural and literary implications do they result in? Finally, what it means, aesthetically and socially, the supposed marginal character movement to the romance narrative center and what conceptions and empirical changes this displacement may represent? It ends with the comparative analysis of the two literary works, evidencing the differences (and implications) between a literature of representation and another of subjectivation of the homosexual subject.

Keywords: Literature and Representation. Contemporary Brazilian Novel. Lygia Fagundes Telles. Carol Bensimon. Marginal identities. *Queer* characters.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| 1 INTRODUÇÃO | 17 |
| 2 QUESTÕES ESTRUTURAIS DA NARRATIVA ROMANESCA | 30 |
| 2.1 NARRATOLOGIA | 30 |
| 2.2 A PERSONAGEM | 34 |
| 2.3 REPRESENTAÇÃO E REFERENCIALIDADE | 39 |
| 3 QUESTÕES DE IDENTIDADE, SEXUALIDADE E LITERATURA | 49 |
| 3.1 IDENTIDADES. | 49 |
| 3.2 SEXUALIDADE E LITERATURA..... | 53 |
| 3.3 IDENTIDADES DE GÊNERO E HOMOSSEXUALIDADE | 66 |
| 3.4 A HOMOSSEXUALIDADE FEMININA NA LITERATURA BRASILEIRA | 74 |
| 4 O CORPUS E SUAS NUANCES NARRATIVAS | 88 |
| 4.1 CIRANDA DE PEDRA | 88 |
| 4.1.1. A “ciranda” pelos olhos de Virgínia | 88 |
| 4.1.2 Letícia, o Leviatã | 98 |
| 4.2 TODOS NÓS ADORÁVAMOS CAUBÓIS | 120 |
| 4.2.1 O olhar de Cora | 126 |
| 4.3 LETÍCIA E CORA: REPRESENTAÇÃO E SUBJETIVAÇÃO..... | 140 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 161 |
| REFERÊNCIAS | 166 |

1 INTRODUÇÃO

O romance, segundo Bakhtin (1988), é um sistema de representações de linguagens. Enquanto gênero literário, o romance está fundado na possibilidade de encerrar em si a pluralidade de perspectivas. Sendo assim, o(a) leitor(a) do romance procura, em algum grau, encontrar-se ou, ainda, encontrar formas representativas nas quais possa reconhecer a si e/ou ao outro. O(a) leitor(a) do romance, quando não busca a identificação, busca a diferença de si, em um exercício de transportar-se, através da leitura, para o lugar e as vivências do outro; o(a) leitor(a) procura, portanto, em um romance, encontrar-se representado(a) ou exercitar a faculdade da empatia. Encontrar sua identidade representada em uma forma expressiva de arte é um modo de legitimação daquela, assim como estabelecer contato com alteridades, através da leitura, exercita a capacidade humana de ver o outro como legítimo.

Não obstante essas considerações, é preciso alertar para os perigos da idealização da literatura. É corriqueiro nos depararmos com uma visão idealista e romantizada, como se a literatura fosse um espaço muito democrático sempre, no qual toda a diversidade pode encontrar-se expressa, representada. A literatura, como qualquer outro discurso, é ideologicamente condicionada; o fazer literário, como outros atos discursivos e outras formas de expressão artística, não está acima das circunstâncias em que é produzido.

Diversos fatores sociais agem de modo concreto nas artes, notadamente na literatura, e são várias as influências que podem atuar sobre as criações artísticas e no modo como o público as recebe. Segundo afirma Antonio Candido, em *Literatura e sociedade* (2000), temos tendência a internalizar perfeitamente as noções de normalidade da sociedade em que vivemos; por isso, quando um público consagra uma obra ou autor(a) como pertencente à “grande literatura”, o faz obedecendo aos valores sociais aos quais está sujeito:

A sociedade, com efeito, traça normas por vezes tirânicas para o amador de arte, e muito do que julgamos reação espontânea da nossa sensibilidade é, de fato, conformidade automática aos padrões. Embora esta verificação fira a nossa vaidade, o certo é que muito poucos dentre nós seriam capazes de manifestar um juízo livre de injunções diretas do meio em que vivemos. (CANDIDO, 2000, p.32).

A ação de idealizar o fazer literário é ingênua e perigosa; a romantização da literatura, que ignora sua prática como um ato humano e condicionado, pode camuflar todas as circunstâncias muitas vezes nada democráticas em que ela é produzida. A ideia de que todos possuem a liberdade de criar literatura, independente do lugar social que ocupam, e que apenas leis estéticas universais podem interpor-se entre uma criação literária e sua aceitação como tal, é uma forma de transferir a responsabilidade de legitimação das criações literárias para “forças” inacessíveis a muitos.

Essas regras, que são inquestionáveis e não podem mudar, tornam-se as guardiãs inabaláveis do conceito de literatura e, principalmente, do conceito de grande literatura. É difícil refutar leis consideradas transcendentais e que são extremamente incrustadas nos indivíduos; ao passo que, conhecidas e analisadas as regras que gerem a produção literária como o ato social que de fato é, se torna possível criticá-las e até mesmo transformá-las para que nelas caibam outras expressões, outras perspectivas que não as que foram consagradas em um dado momento por um determinado estrato artístico e social.

A invisibilidade de grupos marginalizados, que pertencem a determinadas identidades que recebem juízo de valor negativo por parte da cultura predominante, raramente é discutida; as vozes dos sujeitos centrais se sobrepõem a ela. Essas vozes, algumas vezes, falam representativamente sobre esses grupos; no entanto, suas próprias vozes raramente são ouvidas. Os lugares de fala nos espaços sociais e literários, assim como no interior da própria narrativa, estão quase sempre completamente abarcados pelos sujeitos pertencentes aos grupos centrais.

Nesse contexto, a representação dos grupos marginalizados é feita, na maioria das vezes, por sujeitos que não pertencem a eles, o que abre espaço para questionar a legitimidade dessa representação. O conceito de representação sempre foi decisivo para os estudos literários, contudo as leituras que são feitas sobre ele na atualidade são mais críticas; a repercussão política e social dessas vozes representativas é analisada mais atentamente hoje do que no passado. A constatação de que a literatura propicia ao artista subsídios para representação da realidade já não basta.

A representatividade passa a ser questionada e problematizada, uma vez que se constata que as representações existentes não contemplam a diversidade de elementos que forma o meio social. Aqui entra em questão, inevitavelmente, a ocupação dos lugares de fala desses grupos diversos, uma vez que a representação de suas vivências, por parte do grupo dominante, embora em número relativamente pequeno, existe. A problematização gira em torno, principalmente, da falta de diversificação, na representação literária, mais especificamente na literatura brasileira, de visões de mundo, pois, não obstante personagens negras, por exemplo, estarem representadas (escassamente), a voz central, o ponto de vista através do qual o (a) leitor (a) as vê continua, predominantemente, a pertencer à identidade coletiva que recebe valor positivo da cultura dominante. Os grupos marginais têm um espaço pequeno na representação; no protagonismo, com direito a discurso próprio, menor ainda.

Essa negação ao direito de ocupar lugares de fala, de representar sua própria visão de mundo, passa por questões estruturais de poder sobre o discurso. Um discurso imposto geralmente é legitimado por sua eficácia e pela capacidade de seu sujeito de realizá-lo. Conforme Michel Foucault, o ato de produzir discurso é simultaneamente controlado, selecionado, organizado e redistribuído por determinados métodos que se empenham em neutralizar sua possível potencialidade de ameaça e poder. Segundo o estudioso francês, os grupos marginalizados e dominados socialmente têm seus discursos silenciados, negados por essa ordem dominante que vigia e garante a perpetuação da eficácia de seus mecanismos de poder. Essa vigilância procura coagir o discurso, “dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 1999, p. 8, 9).

A sociedade ocidental garante a todos os seus componentes, através da liberdade de expressão, a possibilidade de fala. No entanto, os mecanismos de vigilância e a recriminação social velada sofrida pelos grupos marginalizados cerceiam esse direito à medida que não conferem legitimidade ou autoridade a seus discursos; não há motivos para ouvir um discurso desprovido de valor e reconhecimento social. Pierre Bourdieu (2007) afirma que essa é uma das formas mais eficientes e camufladas de censura, pois conta com uma espécie de naturalização do cerceamento das liberdades por parte dos agentes sociais envolvidos; todos se

movimentam, de modo quase automático, apenas no interior dos limites que lhe são impostos.

Com a interiorização, por parte dos sujeitos, dessas regras sociais invisíveis, eles tendem a perder a consciência de sua capacidade de participação ativa em seu meio e aceitam passivamente (e inconscientemente) as condições que lhe são impostas, processo que exclui algumas categorias sociais do cenário político e também literário. Sentindo-se incapazes de agir politicamente em seu ambiente social, esses sujeitos também não participam da criação de expressões artísticas e literárias.

Uma das formas mais perfeitas de censura é a que torna invisível um agente social a ponto deste entender que não há mais nada a dizer além daquilo que lhe é permitido. É como se o sujeito estivesse definitivamente censurado, tanto que não precisa sequer policiar a si mesmo. A forma que percebe e expressa a realidade ao seu redor está tão perfeitamente moldada conforme o que é autorizado, que todos os seus atos e discursos estarão condizentes com isso.

Regina Dalcastagnè afirma, em seu estudo da personagem contemporânea brasileira, que “a definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros” (2005, p. 17). A delimitação e o julgamento que decide quem efetivamente possui legitimidade para criar expressões artísticas faz com que a diversidade fique em segundo plano, tornando o campo literário brasileiro relativamente pobre em perspectivas sociais.

A crítica literária brasileira fala da necessidade de democratização do fazer literário, alerta acerca da importância da diversidade de perspectivas e do necessário questionamento da arte em relação a si mesma. Mesmo que um homem, por exemplo, relate e expresse as experiências vivenciadas por uma mulher, sua perspectiva será diferente, será uma perspectiva masculina; mesmo com sua história sendo narrada, a perspectiva da mulher continua sendo ignorada, desconhecida:

Esta preocupação com a diversidade de vozes não é um mero eco de modismos acadêmicos, mas algo com importância política. Pelo menos duas justificativas para tal importância podem ser dadas. Em primeiro lugar, a representação artística repercute no debate público, pois pode permitir um acesso à perspectiva do outro mais rico e expressivo do que aquele proporcionado pelo discurso político em sentido estrito. [...] Em segundo

lugar, [...] a injustiça social possui duas facetas (ainda que estreitamente ligadas), uma econômica e outra cultural. Isto significa que a luta contra a injustiça inclui tanto a reivindicação pela redistribuição da riqueza como pelo reconhecimento das múltiplas expressões culturais dos grupos subalternos: o reconhecimento do valor da experiência e da manifestação desta experiência por trabalhadores, negros, mulheres, índios, gays, deficientes. A literatura é um espaço privilegiado para tal manifestação, pela legitimidade social que ela retém. (Ibid. p. 19 - 20).

Em relação à literatura brasileira, Dalcastagnè revela, em sua pesquisa “A personagem do romance brasileiro contemporâneo” (2005), que a percentagem de protagonistas heterossexuais pode passar de 90% (se consideradas apenas as quatro primeiras categorias da tabela abaixo, que apontam, de modo efetivo, uma orientação sexual) em relação a personagens com outras condições sexuais. E ainda: “Entre as homossexuais, há uma nítida predominância de personagens do sexo masculino (79,2%)” (Ibid., p.39).

No estudo, Dalcastagnè usou um recorte do romance brasileiro bastante específico e significativo: as personagens dos romances publicados entre os anos de 1990 e 2004 pelas editoras centrais do país (Companhia das Letras, Record e Rocco).¹ Reproduzo uma das tabelas resultantes do mapeamento realizado pelo grupo da pesquisadora:

| | | |
|--------------------|------|-------|
| Heterossexual | 1009 | 81,0% |
| Homossexual | 48 | 3,9% |
| Bissexual | 30 | 2,4% |
| Assexuado | 25 | 2,0% |
| Ambígua/indefinida | 24 | 1,9% |
| Não pertinente | 17 | 1,4% |
| Sem indícios | 92 | 7,4% |
| Total | 1245 | 100% |

Fonte: A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004

¹ O método utilizado por Regina Dalcastagnè para definir as editoras utilizadas foi reputacional. Foram consultados trinta ficcionistas, críticos e pesquisadores brasileiros de estados distintos acerca das três editoras mais importantes para a publicação da prosa de ficção no período referente à pesquisa. A Companhia das Letras foi citada em 100% das respostas, a Editora Record em 71% e a Editora Rocco em 58%.

Segundo a pesquisa, o quesito “orientação sexual” é um indício interessante dos modos de composição das personagens do romance brasileiro atual. Além de constatar que heterossexuais compõem a esmagadora maioria das personagens, o estudo aponta que a probabilidade de encontrar personagens não-heterossexuais em narrativas escritas por autores mais jovens, é maior: “Entre a população total pesquisada, um pouco menos da metade (48,1%) é obra de escritores nascidos a partir de 1950, mas foram eles que criaram 73,3% dos bissexuais e 66,7% dos homossexuais” (Ibid. p. 55).

Não obstante a pesquisa revelar a ausência de um viés estatisticamente importante na relação orientação sexual - posição na narrativa, os dados apontam para a disparidade entre o número de protagonistas e narradores heterossexuais e homossexuais/bissexuais ocupantes das mesmas posições no interior dessa estrutura. De um total de 342 personagens protagonistas encontradas nas obras pesquisadas, 285 são heterossexuais, 13 são homossexuais e 10, bissexuais; das 183 personagens narradoras, 140 são heterossexuais, 08 homossexuais e 07 bissexuais:

| | Protagonista | Coadjuvante | Narradora |
|--------------------|--------------|-------------|-------------|
| Heterossexual | 285 (28%) | 717 (71,1%) | 140 (13,9%) |
| Homossexual | 13 (27,1%) | 35 (72,9%) | 8 (16,7%) |
| Bissexual | 10 (33,3%) | 20 (66,7%) | 7 (23,3%) |
| Assexuado | 5 (20,0%) | 20 (80,0%) | 2 (8,0%) |
| Ambígua/indefinida | 11 (45,8%) | 12 (50,0%) | 7 (29,2%) |
| Não pertinente | 2 (11,8%) | 15 (88,2%) | 3 (17,6%) |
| Não mencionada | 16 (17,4%) | 74 (80,4%) | 16 (17,4%) |
| Total | 342 (27,5%) | 893 (71,7%) | 183 (14,7%) |

Fonte: A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004

Não é possível negar que, nas últimas décadas, as diversas conquistas sociais de grupos marginalizados podem ser encontradas refletidas em algumas mudanças, mesmo que ainda tímidas, no cenário literário. Muitas das lutas desses grupos por direitos, legitimidade e visibilidade atuaram no sentido de diminuir a falta de protagonismo na produção literária, criando condições para que integrantes desses grupos começassem a escrever, por exemplo. No entanto, uma grande distinção ainda é percebida nos números, conforme é possível verificar na pesquisa de Dalcastagnè. O discurso literário continua sendo majoritariamente um lugar privilegiado para privilegiados, no qual está naturalizada a ideia de que os valores dos grupos preeminentes são universais e a voz do “outro” é exótica, é “diferente”.

Essa linha de raciocínio é extremamente difícil de ser rompida, uma vez que a quebra de paradigma necessita da consciência de que nosso modo de se relacionar com o real e nossa visão de mundo não são independentes ou autônomos; pelo contrário, são construídos a partir de intervenções diretas e indiretas de elementos sociais. Assim como todas as nossas relações com o externo, nosso julgamento e opinião acerca da criação literária também são construções sociais. Segundo Dalcastagnè:

Negar isto é insistir na perpetuação de uma forma de opressão, que elimina da literatura tudo o que traz as marcas da diferença social e expulsa para os guetos tantas vozes criadoras em potencial. Nosso campo literário é um espaço excludente, constatação que não deve causar espanto, já que ele se insere num universo social que é também extremamente excludente. (Ibid. p. 63).

Nesse sentido, o questionamento que deu vida à minha pesquisa nasceu de uma estranheza diante da impressão de que a esmagadora maioria dos romances brasileiros, no centro de suas narrativas, como protagonistas de suas histórias, apresentam personagens urbanas, do sexo masculino, brancas, economicamente privilegiadas e heterossexuais. Essa estranheza passa a desconforto quando a impressão se confirma a partir dos dados encontrados, passando a ser constatação. O estudo do grupo de pesquisa coordenado por Dalcastagnè abrange quinze anos de produção literária, contudo revela elementos que são recorrentes no romance

brasileiro como um todo. Esses dados “revelam os contornos do nosso campo literário” (Ibid. p. 67).

O *corpus* de minha pesquisa é constituído por dois romances brasileiros contemporâneos: *Ciranda de pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles, e *Todos nós adorávamos caubóis* (2013), de Carol Bensimon. As obras têm em comum, *a priori*, o gênero literário, a autoria feminina, a presença de personagens não-heterossexuais em seus enredos e a editora (ambas foram publicadas originalmente pela Companhia das Letras). Considerarei importante, na realização dos fins a que me proponho neste trabalho, que as duas obras do *corpus* pertencessem ao mesmo “campo”, no conceito de Bourdieu. Cotejar, nos aspectos que essa pesquisa propõe, uma obra consagrada pelo público e pela crítica com uma edição doméstica, por exemplo, é estabelecer comparações desproporcionais e, possivelmente, infrutíferas.

Adotando como base a pesquisa de Dalcastagnè, afirmamos que a Companhia das Letras pode ser considerada a casa de edição mais citada como central na produção literária brasileira de um período significativo do século XX; a escolha, portanto, de duas obras publicadas pela editora não foi gratuita. Compreendi como pertinente a observação do movimento – de posição secundária/terciária para principal – das construções de personagens lésbicas em duas narrativas que pertencem ao centro do campo literário brasileiro.

Não obstante esta pesquisa privilegiar duas obras pertencentes ao centro do campo literário brasileiro (ambas publicadas por uma das maiores editoras do país), é imprescindível considerar que este não é o único espaço de criação e publicação literária. Tivemos muitas autoras (veremos em outro capítulo) que publicaram por editoras menores (algumas com publicações majoritariamente envolvendo temas pornográficos) e que já colocavam a temática gay no centro de suas produções, concedendo voz a protagonistas lésbicas. O movimento centrípeto que vamos analisar, neste trabalho, é preciso aclarar, acontece no centro do campo literário e editorial brasileiro, pois autoras como a supracitada, consideradas também às margens desse campo, já traziam a lume, em suas produções, as vozes dessas personagens que não cabem nos moldes rígidos do patriarcado brasileiro que também atinge o fazer e a editoração da produção literária.

Essa análise busca evidenciar o espaço que era ocupado pela temática gay na representação literária de meados do século XX, no Brasil, e o caminho percorrido por ela ao longo desses anos, ao deixar, aos poucos, as margens para ir ao centro, em busca de suas vozes e versões de suas próprias histórias. A partir da análise do funcionamento dessas construções de personagens e suas significações nas obras do *corpus*, tenciono apontar os traços determinantes desse movimento, de quais modos essas construções passaram de personagens secundárias na narrativa a configurar personagens centrais, portadoras de voz e protagonismo no romance. Da mesma forma, objetivo analisar como esses processos de subjetivação da identidade homossexual feminina podem estar representando a realidade contemporânea e como esta referencialidade está construída nas obras.

A seleção dos romances que compõem o *corpus* de minha pesquisa passa, também, pela decisão de analisar essas representações levando em consideração o viés temporal. *Ciranda de Pedra* foi publicado originalmente em 1954; *Todos nós adorávamos caubóis* é uma obra do século XXI, publicada em 2013 (são cinquenta e nove anos entre a publicação de uma obra e outra). O objetivo central, neste sentido, é observar os resultados das transformações sofridas por essas representações ao longo dos anos; da mesma maneira, espero analisar os lugares destinados por Telles e Bensimon às suas personagens não-heterossexuais e que efeitos essas construções criam na singularidade de suas obras e a relação destas com o contexto sócio-histórico em que estão inseridas.

Da mesma forma, pretendo apontar os modos utilizados pelas autoras para representar essas personagens não-heterossexuais em seus romances, quais os espaços ocupados por elas nas narrativas e que implicações histórico-sociais-políticas essas representações podem refratar. De maneira comparativa, objetivo levantar e analisar os dados encontrados nos dois romances acerca dos modos de representação da identidade lésbica, com questionamentos como: o que cada romance revela de seu tempo com essas representações? Quais as estagnações sociais que as representações podem tornar visíveis? Quais implicações sociais e estéticas essas representações engendram e de que modo as concepções sociopolíticas referentes a essas identidades estão refratadas na literatura de meados do século XX e início do XXI?

Parece-me evidente que há uma mudança de perspectiva representativa na construção da personagem lésbica quando esta passa de um lugar secundário na narrativa, sem direito à expressão direta de suas percepções, ao centro da narração, portadora da voz narrativa, onde o foco da narração parte de sua visão. São as diferenças estéticas e sociais acarretadas por essa alteração de olhar que nos interessam, nesta pesquisa, especialmente nas duas obras do *corpus*.

A partir da análise da construção de Leticia, a personagem secundária de Telles, em 1954, e Cora, a protagonista de Bensimon, em 2013, pretendo apontar, analisar e compreender os significados dos dados que levam a crer neste movimento estrutural e representativo dessas identidades no interior da representação literária da narrativa romanesca. Além disso, objetivo analisar de que forma e em que medida esse fenômeno pode estar representando e refratando possíveis transformações engendradas, nas últimas décadas, pela alteração do olhar social e político dirigido a algumas categorias marginalizadas social e literariamente, mais especificamente, às mulheres não – heterossexuais.

Pretendo observar, investigar e analisar de que maneiras estão construídos os processos miméticos (modos de representação do real) das narrativas em questão. Farei apontamentos dos recursos literários e linguísticos dos quais as autoras lançam mão para a criação do universo ficcional que engendram em suas obras. Tentarei responder algumas questões cruciais para a análise: quais são alguns aspectos relevantes da realidade referente dessas narrativas? De que maneira o fazer literário nessas obras se relaciona e dialoga com esses referentes? Como as escolhas discursivas e literárias das autoras criam significados na construção das imagens que constituem as obras? Que visões de mundo estão engendradas por esses universos ficcionais?

A obra de Lygia Fagundes Telles, a escritora conhecida como a “grande dama da literatura brasileira”, não apresenta uma expressiva fortuna crítica em livros, mas abundante em artigos, dissertações e teses, no que este trabalho se encaixa. O romance *Ciranda de pedra*, nosso objeto de pesquisa, foi considerado pela crítica, inclusive por Antonio Candido e pela própria autora, seu marco intelectual, a produção que tornou sua obra conhecida e dona da atenção que merecia da crítica. Desde a importância da memória em seus enredos à fragmentação da família enquanto

instituição, diversos temas são abordados criticamente em relação à *Ciranda de pedra*; os que abordam a questão sexual das identidades de Virgínia e Letícia são poucos. Alguns estudos críticos abordam a indefinição, inclusive sexual, da identidade de Virgínia, citando mesmo os envolvimento amorosos da protagonista ao longo da trama sem mencionar o episódio do envolvimento com a personagem Letícia. Nossa pesquisa, em contrapartida, nasce da inquietação proveniente desse silêncio e pretende rompê-lo.

Todos nós adorávamos caubóis, por sua vez, como uma obra publicada recentemente (2013), possui relativamente pouca fortuna crítica e, assim como a obra de Telles, é mais mencionado em trabalhos acadêmicos do que em livros. Não obstante ainda pouco estudado, o romance de Bensimon é relacionado ao que Schollhammer (2011) denominou “realismo íntimo”, uma espécie de estética própria de obras da atualidade, que constrói as características psicológicas e os dramas interiores das personagens em consonância com o cenário em que as ações da narrativa ocorrem.

Nossa pesquisa vai ao encontro dessa possibilidade, uma vez que reconhece serem as ambiguidades, as indefinições e as muitas incertezas das personagens, atributos que estão sempre atrelados à realidade externa de Cora e Julia, tanto no que diz respeito ao cenário por onde elas viajam quanto ao panorama exterior de suas vidas individuais, fora da “viagem sem planejamento”, a grande propulsora do enredo e da narrativa em si. A crítica, assim como pronunciamentos da própria Bensimon, tem destacado o poder imagético em *Todos nós adorávamos caubóis* e o fato de que a narrativa se constitui a partir de uma viagem. Essa pesquisa, por seu turno, busca compreender o quanto esse deslocamento geográfico está configurando as identidades das personagens; objetivamos, também, apontar os significados possíveis do deslocamento estrutural empreendido pela autora na construção dessas personagens e sua relação com o que convencionamos chamar de realidade a que essa literatura está fazendo referência.

Serão utilizados os enredos e as construções das personagens constituídas por características identitárias marginalizadas e estigmatizadas como ponto de partida para as investigações acerca das questões temático-formais que serão levantadas sobre cada obra. Sendo assim, cada análise será introduzida pela exposição dos

aspectos gerais dos enredos e o que cada um apresenta em suas especificidades. Após, será realizada a análise da construção da personagem cuja perspectiva funciona como condutora da narrativa.

Uma vez que, ao apreender o que lhe rodeia, a personagem constrói expressão disso, a partir de sua perspectiva e bagagem discursiva, serão analisados os modos com que a voz de uma determinada personagem (ou a ausência de voz) pode funcionar como um artefato de determinação da focalização narrativa e como unidade básica de composição do plurilinguismo do discurso textual. Em sequência, por meio da análise das vozes (ou de suas ausências) das personagens não-heterossexuais das narrativas, serão apontadas e analisadas as hipóteses de movimento centrípeto dessas personagens comumente marginais na estrutura romanesca.

2 QUESTÕES ESTRUTURAIS DA NARRATIVA ROMANESCA

2.1 NARRATOLOGIA

No intuito de subsidiar a análise, farei uma breve explicação acerca dos conceitos das categorias narratológicas de Gérard Genette (1995). O teórico afirma que o termo narrativa é polissêmico, pode ser utilizado no mínimo em três sentidos. O primeiro, mais comum, “designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos”. (GENETTE, 1995, p. 23); o segundo, corrente entre analistas e teóricos, “designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso”. (Ibid. p. 24) e um terceiro, o mais antigo: “designa, ainda, um acontecimento [...]: o ato de narrar tomado em si mesmo” (Ibid. p. 24). Das categorias que se apresentam ao crítico, o discurso narrativo é o único que se oferece de modo direto à análise textual: “História e narração só existem para nós, pois, por intermédio da narrativa”. (Ibid. p. 27). Será somente através dos recursos discursivos, que estão na “superfície” do texto, que o crítico alcançará as profundidades significativas da narrativa:

É, portanto, a narrativa, e apenas ela, que aqui nos informa, por um lado, sobre os acontecimentos que relata e, por outro lado, sobre a atividade que supostamente a traz a lume: dito de outro modo, o nosso conhecimento desta e daqueles não pode senão ser indireto, inevitavelmente mediatizado pelo discurso da narrativa, dado que aqueles são o próprio objeto desse discurso e esta deixa aí traços, marca os indícios assinaláveis e interpretáveis, tais como a presença de um pronome pessoal na primeira pessoa que denota a identidade da personagem e do narrador. (Ibid. p. 27).

A análise, de modo geral, se baseia na relação entre narrativa e história, entre o que está sendo narrado e o próprio ato de narrar, sendo que apenas se configura como discurso quando é proferida por alguém, por um narrador. Tudo o que se apresenta efetivamente à análise é o discurso. A narrativa, enquanto objeto do discurso, mostra-se indiretamente ao crítico. Seu conhecimento acerca da diegese será indireto, adquirido exclusivamente através do discurso.

Portanto, o exercício analítico deve basear-se, primeiramente, nas relações entre a narrativa e a história contada. As relações entre o ato de narrar e o que está sendo contado chegarão ao analista a partir das instâncias e criações discursivas. Será a análise dessas relações, construídas através dos modos que o narrador utiliza para contar sua história, que deixarão a descoberto os significados mais profundos da narrativa.

Genette divide o campo de estudos da narrativa em três pontos cruciais: tempo (onde se exprime a relação entre o tempo da história e o tempo do discurso); aspecto (maneira pela qual a história é percebida pelo narrador) e modo (tipo de discurso utilizado pelo narrador). Será a análise do tempo, do aspecto e do modo, no discurso, que abrirá, ao crítico, as possibilidades de tecer conjecturas acerca dos significados da narrativa.

Falar de tempo em uma narrativa requer uma mínima contextualização. O tempo se apresenta, na narrativa, de forma dual. Em um texto, há o tempo da história e o tempo da narrativa, que Genette (Ibid. p. 33) denomina de pseudotempo; esse último é o que possibilita as deformações temporais existentes (eventualmente) na narrativa. Nas construções de significados das narrativas que fazem parte do *corpus* da presente análise, o tempo é elemento crucial. Em *Ciranda de pedra*, tanto quanto em *Todos nós adorávamos caubóis*, os tempos (da história e da narrativa) sobrepõem-se um ao outro, muitas vezes, através das lembranças das protagonistas, funcionando como peças elementares na construção dos sentidos das obras.

Segundo Genette (1995), a narrativa funciona, muitas vezes, como uma configuradora de trocas temporais, de inserção de um tempo em outro, realizando anacronias²; processo esse que se configura como uma característica comum da tradição literária ocidental. Quando relacionada à narrativa na qual se inscreve, toda anacronia convencionase como secundária temporalmente, subordinada à primeira.

Analisar este dinamismo é confrontar a ordenação de segmentos temporais no discurso narrativo e na história; o que pode ser realizado a partir de traços explícitos da narrativa ou de sinais implícitos e indiretos; no entanto, não apenas isso. O levantamento, somente, das posições temporais dos segmentos da narrativa não

² Diferentes formas de discordância entre a ordem da história e da narrativa (GENETTE, 1995, p. 34).

bastam para uma análise consistente; é necessário definir as relações existentes entre tais fragmentos, se estas são prolepse³ ou analepse⁴, por exemplo e de que modo elas constroem os sentidos da obra, como elas contribuem para a criação dos significados e da imagem de mundo pretendidos pelo autor.

Outro aspecto da narrativa abordado por Genette, e que nos interessa na presente análise, é o modo da narrativa. O teórico opõe mimesis e narrativa pura recuperando as noções platônicas dessas categorias e afirmando que o último modo caracteriza-se pela ausência de mistura de elementos miméticos; nesse processo, o narrador não tenciona criar a ilusão de que é outro falando. A narrativa pura será considerada como mais distanciada que a imitação: “diz menos, diz de uma forma mais imediata”. (Ibid. p. 161).

Genette divide os modos da narrativa em três estados do discurso de personagem: discurso narrativizado, discurso relatado e discurso transposto, em estilo indireto; neste último, o narrador não se contenta em subscrever as falas e sim as incorpora em seu próprio discurso. Segundo o teórico, este discurso é mais mimético que o primeiro e nunca oferece ao leitor garantias e fidelidade às falas “reais”. O teórico separa, ainda, o discurso transposto em duas categorias: discurso pronunciado, no qual o narrador relata uma fala sua com outra personagem, e discurso interior, no qual o narrador relata, diretamente, um pensamento seu.

É necessário ainda, considerando as ideias de Genette, distinguir, impreterivelmente, as definições de narrador e autor. Enquanto o autor é definido como uma entidade empiricamente real, o narrador é compreendido como um autor textual, o enunciador do discurso, criação ficcional e responsável pelo protagonismo da comunicação narrativa. Da mesma forma, há de atentar-se que as funções do narrador não terminam no ato de enunciação que lhe é próprio.

O narrador, possuidor de uma subjetividade que por vezes deixa-se transparecer na narrativa, por meio de uma opinião sobre um determinado fato relatado, por exemplo, e como dono do protagonismo da narração, é detentor de uma voz. A partir dessa voz (e através dos signos e códigos narrativos que particularmente

³ Manobra narrativa que consiste em contar ou evocar de antemão um acontecimento posterior (GENETTE, 1995, p.38).

⁴ Toda evocação posterior de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está (GENETTE, 1995, p.38).

utiliza) condiciona sua narração e configura seu caráter diegético, referente à diegese, que denomina, aqui, o universo do significado, o “mundo possível” que confere inteligibilidade à história. A voz do narrador, ao emanar-se de uma determinada instância de enunciação do discurso, pode ser traduzida em diferentes e bem definidas opções de situação narrativa adotada e nível narrativo em que se coloca.

A possibilidade de a comunicação narrativa acontecer depende de um ato de enunciação, no qual um sujeito (o narrador) utiliza-se de códigos e signos com a finalidade de construir uma estratégia narrativa, uma maneira própria, peculiar, de comunicar sua diegese, contar sua história. Como em todo ato de enunciação, neste processo, será necessário que o narrador e o destinatário possuam competências narrativas correlatas; somente assim a descodificação da mensagem será realizada e a comunicação narrativa acontecerá. Os condicionamentos que envolvem a comunicação narrativa emanam, de modo geral, do domínio da voz.

Nesse contexto, encontram-se duas subdivisões (categorias genettianas) que nos interessam, particularmente, neste trabalho, e que o especialista classifica como subdomínios: o tipo e situação do narrador (narrador autodiegético, heterodiegético ou homodiegético) e o tempo da narração (narração anterior, intercalada, simultânea ou ulterior). Será a relação destes componentes, sempre imbricados, que irá configurar a comunicação narrativa e conferir forma ao discurso narrativo e à representação diegética.

O narrador autodiegético é aquele que ocupa um lugar central na narrativa relatando suas próprias vivências; geralmente, nestes casos, o narrador é um sujeito maduro, após ter vivido suas experiências relata seu passado mais ou menos conturbado. Aqui, de modo geral (mas não obrigatoriamente), encontra-se o registro gramatical em primeira pessoa.

O narrador heterodiegético, por sua vez, designa uma situação narrativa em que relata uma história que lhe é estranha, ou seja, na qual não está inserido como personagem e da qual não possui um conhecimento direto. Já o narrador homodiegético relata uma história que aconteceu consigo, da qual foi (ou é) personagem; no entanto, diferentemente do narrador autodiegético, ele não é protagonista dessa história, tem uma posição secundária na narrativa.

No âmbito do tempo da narração, é imprescindível que se diferenciem as categorias: narração anterior, que designa o ato narrativo que antecede a diegese, a história que está relatando; essa é uma categoria de tempo da narração claramente rara. A narração intercalada, por sua vez, é o ato narrativo (ou atos) que não aguardam a conclusão da história; são produzidos pequenos relatos intercalares que, harmonizados, formam o todo orgânico da narrativa. Já a narração simultânea é formada pelo ato narrativo que coincide temporalmente com o decorrer da história; acontece quando há monólogo interior; sua pretensão é representar o fluir da consciência do narrador ou de uma personagem.

Finalmente, há a narração ulterior, que é o ato narrativo situado posteriormente à diegese; o narrador, após o ato diegético encerrado, coloca-se diante dele, com total conhecimento do que está narrando e assim se faz possível a manipulação das ações da personagem, da calculada condução dos trâmites da ação e até mesmo a revelação antecipada de acontecimentos futuros. Essa breve explanação acerca das categorias estruturais da narrativa romanesca pretende aclarar, previamente, a utilização destas na análise das obras do *corpus*.

2.2 A PERSONAGEM

Penso que as investigações, a partir do discurso literário, do processo de construção das personagens e das técnicas utilizadas para isso são imprescindíveis em uma análise cujo objetivo é elucidar sobre que imagem de sujeito empírico a ficção literária em questão está representando. A matéria prima da qual são formadas as personagens (linguagem) e seu espaço (a literatura), embora distintos da matéria e espaço da pessoa, são o que mais nitidamente representam o ser humano, na literatura. Os problemas e questões envolvendo a personagem literária são, de modo geral, de natureza linguística, visto que é um ser constituído de palavras; contudo, são elas que nos permitem enxergar, compreender (ou estranhar ainda mais) nossos anseios e contradições enquanto sujeitos reais.

Através da representação do ser humano, que as personagens engendram, se torna possível ao leitor conhecer, de um panorama abrangente, os dramas e paixões dos quais somos constituídos. Além disso, a criação literária pode

proporcionar a emergência das concepções de sujeito de determinada época e sociedade, assim como a análise do que subjaz aos modos como são apresentadas as tramas ficcionais e as relações referenciais entre suas criações e o real.

Segundo Antonio Candido (1981), mais importante do que a natureza linguística da personagem é o reconhecimento de que aquilo que ali está é, simultaneamente, reconstituição fictícia de um humano específico hipotético e diverso do ser humano enquanto tal. O ser humano pertence a uma esfera ôntica autônoma (a realidade), diferentemente da personagem; a distinção primordial entre eles, portanto, reside na natureza ontológica do ser humano e linguística da personagem.

Há muito que a função “moral” da personagem, ideia comum na Idade Média, está ultrapassada na criação literária. Ao longo do tempo, as construções de personagens vêm acompanhando as mudanças sociais e estéticas e adaptando-se a elas. A concepção de personagem de Aristóteles e Horácio, como um ser que deve estar representando o que de melhor tem o ser humano com o intuito de moralizá-lo, entra em declínio a partir da segunda metade do século XVIII, sendo substituída por uma visão que entende personagem como a representação do universo psicológico de seu criador.

Nesse período, houve o declínio dos valores da estética clássica, que perdeu sua homogeneidade e rigidez; também, nesse ínterim, o romance se desenvolve e se modifica, sendo bem aceito pelo público burguês. Durante o século XVIII, o romance busca analisar paixões e sentimentos humanos, satiriza a sociedade e a política e tem intenções filosóficas.

Com o crescimento do individualismo na sociedade moderna, consequência principalmente do surgimento do capitalismo industrial, a ênfase na vida privada e no relato minucioso dos pensamentos das personagens, sua construção e importância ganham destaque na literatura. O romance, na modernidade, segue um caminho progressivo em direção à problematização da personagem e à complexidade de sua construção. Desde o século XVIII até o século XX, a construção da personagem cresce significativamente em direção a uma complicação em sua constituição.

A construção da personagem, que antes era baseada em um ser humano (estático) bom ou mau, foi sendo desenvolvida para conter características contraditórias entre si, qualidades e defeitos que podem não conviver harmoniosamente, criando conflitos existenciais que enriqueceram sua figura em uma

trama. Entretanto, mesmo com todas as modificações sofridas ao longo do tempo, a personagem continua a ser considerada antropeide e sua base ainda é o ser humano, de modo agora mais complexo, multifacetado e com uma maior possibilidade de surpreender o leitor.

A visão da personagem, como sendo sempre sujeita ao modelo humano, se modifica um pouco a partir do século XX com estudos desenvolvidos pela crítica literária. São instauradas novas concepções de personagem, submetendo a estrutura do romance à influência determinante das estruturas sociais. Contudo, de maneira geral, a personagem continua sendo vista como ser antropomórfico, cuja medida de avaliação é o ser humano.

Edward Morgan Forster, em seu livro *Aspectos do romance* (2005), esclareceu alguns enfoques ligados à personagem de ficção e ao próprio romance. Classificou-as em *flat* (plana, tipificada e sem profundidade psicológica) e *round* (redonda, complexa e multidimensional). Ele a considera um dos componentes básicos de uma narrativa juntamente com a intriga e a história, o que lhe permite trabalhar a investigação da personagem baseada em seu arrolamento na história.

As personagens *planas*, de Forster (2005), também chamadas de *simples*, são estáticas, lineares, definidas por um único traço e imutáveis. Para ele, deve-se a essa estabilidade o fato de permanecerem por mais tempo na memória do leitor, constituindo os *tipos*. As personagens *redondas* ou *complexas*, por sua vez, são definidas por seu enredamento; apresentam várias qualidades ou tendências, muitas vezes contraditórias entre si, que surpreendem o leitor. São dinâmicas, plurifacetadas, constituindo imagens representativas muito particulares do ser humano.

O romance moderno pode escolher como construir suas personagens, apostando em sua complexidade ou em uma coerência sem grandes surpresas. Já se sabe que não será possível representar o ser humano em sua totalidade, então será sublinhado algum aspecto seu; o que o romance tenta representar, desde o início da modernidade até a atualidade, é a experiência humana.

Em tempos em que o “eu” é compreendido como uma narrativa, a experiência humana foi elucidada como sendo passível de mudanças, até mesmo transformações, ou seja: o “eu” pode mudar, até mesmo transformar-se a partir de suas vivências. Sendo assim, sua representação apenas poderá ser concebida se levar em consideração sua historicidade, tudo aquilo que a forma, de modo cambiante e

conflitante, ao longo de suas experiências e variações. Sobre isso, Michél Zérafra afirma: “No século XX, um princípio parece certamente reinar sobre a expressão da pessoa no romance: a recusa da certeza”. (2010, p. 456).

Antonio Candido (1981) discorre sobre a caracterização das personagens tradicionais e a escolha, por parte de um autor, de esquemas de caracterização para que esta adquira uma forma específica. Esse processo, segundo o crítico, combinado a uma seleção minuciosa de palavras e predicados utilizados na descrição e caracterização de uma determinada personagem, é que vai definir como esta chegará até o leitor, como ela será reconhecida, seja no âmbito do aspecto físico, seja no psicológico: “[...] a personagem de um romance [...] é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora *formaliter* seja projetada como um indivíduo ‘real’, totalmente determinado”. (Candido, 1981, p. 33).

A partir do século XX, com a crescente representação do sujeito comum e mais complexo, novas formas de construir personagens foram ganhando mais espaço nas narrativas. A clareza e a precisão ficaram comprometidas; um desses métodos literários utilizou-se de técnicas vindas da psicanálise, como o fluxo de consciência, para basear seus experimentos.

O termo fluxo de consciência, cunhado pelo psicólogo norte-americano William James em 1890 e adotado pela crítica e teoria da literatura, é uma técnica literária que rompe com a noção mimética de real externo, mostrando apenas, ou principalmente, o aspecto psíquico das personagens, tanto na caracterização destas quanto no relato dos fatos da narrativa. Esse processo torna uma elaboração objetiva do perfil das personagens e do enredo da obra um trabalho, no mínimo, complexo.

Autores como James Joyce, em *Ulisses*⁵ (1980), e Virginia Woolf, em *As ondas*⁶ (2004), por exemplo, trouxeram à literatura personagens complexas que exigiam minuciosa e cuidadosa leitura, visto não serem caracterizadas tradicionalmente e sim apresentadas a partir de suas emoções, sensações e pensamentos. Esse artifício exige sensibilidade e imaginação do leitor pela necessidade de inferências heterogêneas, a cada página, acerca da imagem (ou imagens) evocada pela descrição do fluxo de suas mentes.

⁵ Ressalto que a publicação original foi em 1922.

⁶ Ressalto que a publicação original foi em 1931.

Conforme afirma Candido (1981), a construção das personagens modifica-se na literatura acompanhando e refratando a transformação dos anseios dos seres humanos empíricos. Na tentativa de representar os dramas acontecidos em um determinado momento histórico, as personagens são construídas baseadas neles e, por conseguinte, as técnicas de construção acompanham essas mudanças.

As questões e dilemas atuais são encontrados nas personagens das obras contemporâneas, assim como a descoberta, pela psicanálise, do fluxo de consciência, influenciou diretamente a personagem moderna. Isso vem a corroborar a ideia de que a literatura e seus modos de criação estão diretamente relacionados com as transformações de um tempo interferindo nele e, simultaneamente, recebendo suas interferências.

As teorizações acerca da(s) identidade(s), elaboradas por sociólogos como Stuart Hall (2003), ajudam a compreender a complexidade da construção das personagens e suas identidades nas criações literárias contemporâneas. O discurso da literatura pode representar esteticamente, a partir da construção de suas personagens, o que a sociologia e a psicologia nos explicam em suas teorias. Ambas as áreas têm como centro de interesse o ser humano, suas identidades e todas as suas implicações, cada qual com seus códigos de linguagem.

Sobre a sensação de uma identidade segura e sem fragmentação, Hall (2003) afirma:

Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (p. 13).

Esse é o grande impasse do sujeito contemporâneo, pois exatamente o que se mostra impossível é o que ele muitas vezes precisa para sentir-se seguro de si. Há uma necessidade, na busca pela segurança do ser humano enquanto sujeito consciente de si, consciente de sua “narrativa do eu”, de uma construção coesa e coerente da autoidentidade para si e para os outros.

Para estar seguro, o ser humano sente o imperativo de estar consciente de quem é, seus atos e sentimentos devem estar de acordo com essa autoconsciência e, ainda, as pessoas de seu convívio devem reconhecer esses traços nele; somente assim a segurança de seu ser poderá estar “intacta”. É como se o ser humano devesse

construir uma personagem de si mesmo, sem muitas contradições, convincente para si e para “os outros”. As construções de personagens literárias que engendram essa busca e, simultaneamente, revelam sua impossibilidade, representam e refratam essa imagem do sujeito contemporâneo com excelência.

2.3 REPRESENTAÇÃO E REFERENCIALIDADE

Conforme as palavras de Barthes (1980), uma das energias que mobiliza o fazer literário é a “força de representação”. Na contemporaneidade e desde tempos longínquos, a literatura se empenha em representar algo do mundo, portanto, como um dos mais complexos e, simultaneamente, elementares processos literários, estão os processos miméticos. Esse caráter de complexidade ocorre pelo fato de que o real, segundo Barthes, não é passível de representação, mas de demonstração:

quer o definamos, com Lacan, como o *impossível*, o que não pode ser atingido e escape ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica, que a literatura não quer, nunca quer render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa que produz, numa faina incessante, a literatura. (1980, p. 22, grifo do autor).

Uma das grandes referências originais, no âmbito do real, do gênero romance, foi a burguesia, suas normas, sua moral, seus sujeitos. A literatura, mais especificamente a narrativa romanesca, representou e, simultaneamente, construiu e alimentou a lógica da classe média da sociedade moderna. Nancy Armstrong (2009) fala da lógica cultural composta pela moral burguesa, cuja genealogia dá forma ao romance que, por sua vez, lhe serve de alimento. Dessa forma, é possível inferir que a ausência de protagonismo de categorias de pessoas, a omissão da voz de sujeitos cujas identidades são marginalizadas socialmente funciona como uma perpetuação do processo excludente do qual é formada a rígida moral burguesa.

A expressão “sociedade de indivíduos” é uma contradição em termos e a singularidade de cada indivíduo só é possível de ser definida em relação a uma norma

social cujo fundamento será transgredido. O paradoxo consiste no fato de o sujeito, para efetivamente ser um membro respeitável da sociedade, necessitar ajustar-se ao contrato social vigente e, simultaneamente, transgredir as regras, desajustando-se.

O romance moderno (característica que se estende ao romance contemporâneo) apresenta uma série de personagens “desajustadas”; os heróis romanescos modernos possuem características que os tornam inadequados para as posições que o destino lhes reservou. Atentar, aqui, que a tendência é denominar “romance” todas as obras que “colocam sob juízo o protagonista e também o campo de possibilidades em que ele consegue adquirir, em maior ou menor medida, uma identidade social”. (ARMSTRONG, 2009, p. 335).

Em *Ciranda de pedra*, o leitor acompanha o drama de Virgínia, sempre posta à luz do olhar julgador e excludente das irmãs e demais componentes da ciranda; a história de vida da protagonista é ser colocada sob juízo na busca de sua identidade. No que concerne a *Todos nós adorávamos caubóis*, Cora coloca a si mesma, como narradora-protagonista, sob juízo durante toda a narrativa. A busca por sua autoidentidade acontece muito a partir de sua análise do campo de possibilidades que se apresenta em seu caminho, que parece não ser linear e não buscar, propriamente, uma identidade como fim.

No romance moderno, e também no contemporâneo de meados do século XX, como é o caso de *Ciranda de pedra*, é necessário que o campo das identidades humanas seja alterado para que a personagem protagonista possa garantir uma posição condizente com seu valor e para que ela possa ser considerada ajustada ao meio do qual faz parte: “Este modelo e sua retórica da disciplina são o que costumamos entender pela expressão ‘moral burguesa’”. (Ibid.).

O leitor de Telles acompanha as identidades humanas ao redor de Virgínia esfacelarem-se aos seus olhos, ou melhor, revelarem-se diferentes e mais frágeis do que ela imaginava, como que para lhe receberem na “ciranda”. No entanto, ao ser “aceita” naquele que lhe parecia, outrora, o mais sublime dos mundos, a protagonista se recusa a entrar. Na busca incessante da agregação da família e de um lugar para si, Virgínia aos poucos vai compreendendo que aquele núcleo de pessoas é formado por fragmentos, que não possui a inteireza e a integridade que ela imaginava em seus sonhos de menina desajustada.

A engrenagem da moral burguesa revelada em sua face nua, agora completamente despida dos ornamentos criados pela fantasia de menina, não seduz Virgínia. Nesse ponto, a protagonista de Telles ultrapassa a simples busca por ser aceita, da personagem moderna. Mesmo que faça coro, de certa forma, ao estranhamento com que todos da ciranda veem a personagem lésbica da trama, Virgínia também é marginal. A personagem central de *Ciranda de pedra* é marginalizada na ciranda por sua condição dentro da história da família e, no fim do que seria a busca por seu lugar ao sol, ela o renuncia, desmantelando, assim, a ilusão de mundo perfeito que a ciranda mantinha, malgrado todos os seus segredos “escabrosos”.

O romance foi um dos meios mais eficazes de difusão da moral burguesa, que, por sua vez, não era um valor em si, mas um olhar, uma maneira de ler, julgar e visitar categorias de identidade que já existem, assim como o aparato cultural que as legitima. Podemos afirmar que a obra de LFT, ao trazer a moral burguesa à luz, na forma de pensar e agir da maioria de suas personagens, também critica essa visão de mundo e de categorias identitárias. Construindo personagens que representam essa concepção de mundo e de sociedade e, simultaneamente, revelando toda sua hipocrisia, incoerência e vulnerabilidade, Telles mostra a face desnuda da moral burguesa.

Carol Bensimon, por sua vez, de forma mais clara e redundante, através mesmo da identidade de sua protagonista (portanto através também do arranjo formal de seu romance), cria contraposições e um discurso mesmo de resistência à moral burguesa contemporânea, digamos assim. Cora é a personificação de boa parte do que o pensamento social hegemônico e tradicional abomina, e é pelos olhos dela que passeamos por Paris e, principalmente, visitamos seu deslocamento adentrando a si mesma e à sua relação com a família e com Júlia ao explorar o interior do Rio Grande do Sul.

A moral burguesa é como o pensamento coletivo/ social “mágico”, que tem aparência de natural em vez de construção social, e a forma romanesca como seu meio de propagação mais eficiente. O gênero romance engendra, em si, esses paradoxos sociais e individuais nos quais está inserido o sujeito moderno e, também, o contemporâneo, oferecendo a ele uma representação de soluções imaginadas para os contrassensos existentes entre si e seu meio. Sobre o funcionamento do romance:

O romance assume o dever de resolver essa contradição, criando situações imaginárias em que o protagonista pode se tornar um bom membro da sociedade, justamente ao arriscar-se à exclusão.

O romance resolve o conflito entre interesses individuais e interesses coletivos de duas maneiras. O círculo social se amplia, torna-se mais flexível e heterogêneo, acolhendo os excluídos. Ou o protagonista se adapta às normas culturais sufocando seus impulsos antissociais, e se torna ao mesmo tempo mais profundo e complexo, cada vez mais atormentado por conflitos internos. (ARMSTRONG, 2009, p. 336 - 337).

As heroínas dos romances modernos se utilizaram, muitas vezes, do discurso e da escrita como forma de resistência ao sistema injusto no qual estavam inseridas, mas onde se sentiam excluídas e marginalizadas, por exemplo Roxana⁷, na obra homônima de Daniel Defoe, e Jane Eyre⁸, na obra homônima de Charlotte Brontë. A escrita e o discurso como ato individual mostram a resistência das duas protagonistas contra a ordem social; contudo, esses mesmos fatores fizeram com que elas pudessem, alterando esse sistema, alcançar nele um lugar.

A partir de um dado momento da tradição romanesca (século XVIII) os escritores modernos, mais especificamente os ingleses, passaram a escrever contrariando a moral burguesa. Esse processo pode ter vindo a culminar nas obras contemporâneas contestadoras e engajadas socialmente, nas tendências atuais da presença do que outrora era delegado às margens. Há uma crescente ocupação de lugar de voz, há protagonismo na produção de literatura, por conseguinte na narrativa, de sujeitos que não estão sendo mais apenas representados, ou caricaturados, estereotipados.

As mulheres protagonistas das obras do século XVIII saíram do anonimato ou da marginalidade narrativa e tomaram posse do lugar de autoras de suas histórias, contando ao leitor suas próprias experiências, seus motivos e as circunstâncias que abrangeram seus atos e trajetória. É pela observação das análises crítico-analíticas dessas obras que consigo compreender os movimentos realizados, formal e tematicamente, pelas personagens em direção à representação de uma nova moralidade, de novos paradigmas da virtude e do que é considerado aceitável no contrato social.

⁷ Obra publicada originalmente em 1724.

⁸ Obra publicada originalmente em 1847.

O sucesso, por exemplo, de obras como *Clarissa*, de Samuel Richardson, publicada originalmente em 1747, foi decisivo para a implantação de mudanças tanto do contrato social que desafiava, quanto para a tradição literária que ficou marcada por sua forma e conteúdo:

A moral burguesa que chegou até nós surgiu com a cultura moderna, por meio de narrativas que pretendiam orientar para fins bioculturais específicos o desejo sexual, que só podia ser refreado por determinadas formas de escrita. (ARMSTRONG, 2009, p. 348).

As personagens dos romances encarnam códigos que podem ser antagônicos entre si, por exemplo diferentes posições sociais e, através do “embate” que acontece entre elas e questionamentos dos efetivos fundamentos de determinados *status* ao longo da diegese, a narrativa revela, não sem muitas tensões, as “verdades” da moral burguesa fundada no individualismo moderno. Esse sistema discursivo-literário, representativo do fenômeno que é a teia social na qual todos os indivíduos estão enleados, é encontrado nas obras do *corpus*.

Lygia Fagundes Telles constrói personagens que são a personificação de várias categorias sociais com alta tensão entre si. São nas relações dessas personagens e nas revelações que acontecem entremeio a elas que os contratos da sociedade brasileira de meados do século XX são desvendados e suas fragilidades e incongruências são trazidas à lume. Bensimon, por sua vez, discursa, através dos devaneios de Cora, acerca das conjunturas que formam a sociedade contemporânea; a protagonista jovem, tecnicamente bissexual, estudante de moda, encarna em si, em sua visão de mundo, em sua sexualidade, tudo o que está contraposto à moral burguesa, mesmo a da sociedade contemporânea brasileira.

Com esse processo da escrita que contraria a moral burguesa, a narrativa sintetiza novas “verdades”; com as problematizações da moral decorrentes dos conflitos vividos pelas personagens nascem, muitas vezes, princípios sociais antiegoístas que desafiam o individualismo que o romance sempre atrela ao desejo sexual e, por conseguinte, à moral burguesa.

O século XVIII trouxe um novo contrato social que tem como pressuposto o comprometimento do sujeito em controlar sua individualidade. O controle da individualidade e, por conseguinte, do egoísmo, foi considerado, pelos intelectuais iluministas, como a maior segurança do autêntico cidadão. A partir da Revolução

Francesa, tornou-se imperioso que as personagens protagonistas do romance vitoriano, para terem acesso à relação contratual que lhes asseguraria um lugar na ordem social moderna, renunciassem a um componente essencial de sua individualidade denominado animosidade irracional do selvagem. Dessa maneira, o romance representava e alimentava a lógica da sociedade da época: “Não por acaso esse movimento anti-individualista da moral burguesa coincide com a afirmação da hegemonia do romance e da classe que tinha no romance o intérprete de seus interesses”. (ARMSTRONG, 2009, p. 352).

No início do século XIX, o gênero romance tomou posse da incumbência de representar um sistema político que cada vez mais se voltava para o novo e se tornava mais inclusivo; no entanto, o romance não iria longe dos interesses burgueses. A resistência social e política observada no romance não serve mais ao bem comum assim que a burguesia passa a temer o proletariado; essa resistência, a partir do momento em que o burgo percebe sua posição ameaçada, passa a representar uma vontade de domínio muito parecida com aquela da antiga aristocracia.

As personagens centrais do romance deveriam representar o autocontrole, a capacidade de exercer governo sobre si mesmo. Simultaneamente, deveriam estar em posição e defesa em relação aos “efeitos niveladores da cultura de consumo de massa, da reivindicação crescente de plenos direitos civis para as mulheres e os trabalhadores e de formas de violência culturalmente endêmicas” (Ibid. p. 358). Essas observações acerca do romance e as nuances de seu caráter mimético deixam claras as facetas excludentes do texto literário. Conforme vimos no capítulo anterior, a literatura, como discurso social, condicionado e construído socialmente, tem sido espaço de representação de poder, perpetuação de poder, controle e exclusão.

O romance, no período histórico de ascensão da burguesia, promove a defesa da moral burguesa contra todas as forças que, no decorrer do tempo, ela teria a pretensão de controlar a nível mundial:

Logo, devemos concluir que o romance simplesmente não era feito para se revoltar contra a classe cujo surgimento ele mesmo havia tomado como objeto de análise e moralização, apesar das críticas que o próprio romance viria a levantar contra as práticas dessa classe na época do realismo e do modernismo. (Ibid. p. 359).

O realismo do século XIX foi caracterizado por conflitos imaginados entre as personagens protagonistas e uma ordem social hostil, nos quais ambas as partes eram reformuladas para criar novas formas limitadas de recompensa, mantendo a ordem exatamente como era. Esse processo vem se modificando timidamente ao longo das tradições literárias que acompanham, refletindo e refratando, as transformações sociais, políticas e econômicas, variando, da mesma forma, histórica e geograficamente.

A protagonista de Telles renuncia ao lugar que a ordem lhe concede quando percebe que a ordem era uma ilusão alimentada pela rejeição que esta mesma lhe dispensava. Ao que concerne à protagonista de Bensimon, nunca quis um lugar na ordem; Cora transita entre as engrenagens da ordem, mas a ela não aspira, nem concebe possibilidade de encaixar sua existência nos aparatos do sistema patriarcal que reconhece como estranho a si.

As mais importantes inovações formais do romance, realizadas entre o fim do século XIX e início do XX, deveram-se à necessidade de resolução de questões criadas pelas implicações do próprio gênero. Revisões urgentes do contrato social foram feitas pelos romancistas para que fosse possível a dialética entre o indivíduo não legitimado, que está às margens sociais, e os papéis sociais admissíveis. Foi em relação a ser cabível ou não a predominância da moral burguesa na cultura que aconteceu a dissociação dos vitorianos e modernistas.

Os romances modernos, por sua vez, foram caracterizados pela crítica à moral burguesa, a qual estava presente no romance vitoriano. A cultura que fazia o intermédio entre anseios individuais e mundo social foi posta à prova pelo romance modernista; ele fez com que indivíduo e sociedade entrassem em confronto entre si. O romance modernista deslocou a lógica que tornou a mulher que se deixa dominar pelo desejo, e é punida por isso, em exemplo da moral burguesa.

Com o surgimento dessa nova maneira de fazer arte, confrontando o contrato social, a personagem mulher deixou de ser um indivíduo que se tornaria respeitável na sociedade diante da renúncia do desejo sexual, o qual vinha, para ela, configurado sempre e exclusivamente como reprodução da família. O desejo da mulher deveria somente assegurar que as funções sexuais e sociais típicas do Capitalismo continuassem intocáveis. Os romancistas oitocentistas, seguindo a cartilha vitoriana

de degradar a mulher dotada de desejo, garantiram a perpetração e continuidade ideológica desse esquema:

A inegável diferença entre descrições vitorianas e descrições modernistas da chamada vida inconsciente reside não tanto no inevitável retorno do reprimido no modernismo, e sim na forma que o reprimido assume nesse retorno. No século XVIII, a figura da mulher dominada pelo desejo encarnava a ameaça de um individualismo excessivo para uma nação imaginada como conjunto de indivíduos capazes de autogoverno. Era intrépida, inteligente, honesta e sem qualquer sincero arrependimento. Os vitorianos deram à moral burguesa a tarefa de degradá-la. Ela se torna incapaz de discurso, desagradável, muitas vezes acometida de uma doença mortal e constantemente arrependida. (ARMSTRONG, 2009, p. 371).

Esse panorama vai, aos poucos, sendo desmantelado pelo romance modernista; nele, a figura da mulher aparece muito distinta das heroínas dos séculos anteriores, a exemplo de Clarissa, em *Mrs. Dalloway*⁹ (1972), de Virgínia Woolf. A heroína que tem vinte e quatro horas de sua vida esmiuçadas pela escritora inglesa, tem seus desejos (e os fantasmas destes) como compositores mais fortes que os próprios sujeitos nas cenas da narrativa. Sobre esse processo, Armstrong afirma:

Para se tornar a depositária da autenticidade da natureza humana num mundo preso no vórtice da produção, reprodução e troca de meros signos, a figura não mais idealizada da sexualidade feminina passa por uma transformação curiosa. (2009, p. 368).

Nesse movimento das personagens femininas a um lugar menos repressivo na representação literária da narrativa romanesca, é possível vislumbrar um caminho trilhado pelo romance em direção a uma estética de questionamento da ordem estabelecida. O século XX, com o romance modernista, traz à tona na representação literária alguns elementos de humanidade que, nas palavras da crítica inglesa, haviam sido “sacrificados no altar da moral burguesa”. (Ibid. p. 369).

Os modernos entendiam que não cabia à arte regulamentar os elementos sociais; eles buscavam sugerir modos diversos de organizar o mundo e dele extrair prazer: “A mulher tomada pelo desejo, o louco, o perverso e a criança nos sugerem os modos de fazê-lo”. (Ibid. p. 370). A modernidade trouxe à luz, em todo seu frescor,

⁹ Ressalto que a obra foi publicada originalmente em 1925.

excentricidade e singeleza, muito do que havia sido degradado e marginalizado anteriormente.

O gênero romance, de modo geral, atendeu aos interesses da moral burguesa, responsável por seu surgimento e proliferação. Sendo essa classe (a burguesia) heterogênea e instável, cabe citar a opinião de que é a ficção dos próprios romances que concede unidade à classe burguesa. A crítica afirma, ainda, que a própria classe é uma ficção, assim como os indivíduos que, em seu interior, são considerados normais.

Esses elementos constitutivos do romance moderno, como a criação de personagens que representam, corroborando ou não, a moral burguesa e os enredos que visam a mostrar a fantasia da unidade/normalidade da classe dominante, encontram-se, como poderemos ver com mais clareza na análise das obras do *corpus*, também no romance contemporâneo. Essas características estão presentes nos dois romances do *corpus*, em maior ou menor grau, guardadas suas especificidades históricas e considerando suas quase seis décadas de distância entre um e outro.

Grande parte da unidade da classe burguesa foi construída pelo próprio romance e funda-se na obsessão daquela em relação à pureza sexual de suas mulheres, vide os inumeráveis romances modernos que contam a história da moça virgem conquistada pelo galã experiente que abdica dos “prazeres mundanos” para amar e proteger a donzela. No entanto, nesse ínterim, o cenário da própria burguesia e da vanguarda intelectual começa a ser alterado.

Desde que a classe burguesa definiu sua hegemonia cultural, a composição estrutural do romance passa a contar com elementos técnicos novos e, com isso, os modos que expressam a individualidade burguesa também sofrem alterações significativas; a moral burguesa não controla totalmente esses novos modos. O romance, apesar de conservar certa fidelidade a essa lógica que lhe constituiu e gerou, nunca fugiu à sua característica original, pela qual se destaca dos demais gêneros literários: a habilidade de reação frente às variações históricas. Algumas das transformações que a burguesia sofreu (nos diversos formatos e nuances que adquiriu ao longo do tempo) e que o romance acompanhou, representando, refletindo, refratando e expressando literariamente, foram nas concepções de sujeito, de identidade e de sexualidade.

3 QUESTÕES DE IDENTIDADE, SEXUALIDADE E LITERATURA

3.1 IDENTIDADES

A doutora em Educação, Guacira Lopes Louro (2016), recorre à ideia metafórica de “viagem” para construir sua argumentação acerca da construção da identidade e da autoidentidade. Para isso, é preciso atentar para uma concepção de sujeito diverso do sujeito iluminista, unificado, que se desenvolve de modo linear e progressivo à medida que avança em seu caminho, superando barreiras e desobstruindo passagens. Distintamente da tradição humanista, Louro não acredita na teoria de que o herói da viagem tome, ao longo do caminho, “posse de si mesmo” (LOURO, 2016). A estudiosa utiliza-se da metáfora da viagem sob seu aspecto de deslocamento, desenraizamento, trânsito, movimento.

Para Stuart Hall (2003), a atualidade, o que ele chama de “modernidade tardia”, é o momento social da desintegração do sujeito moderno. O estudioso discorre sobre o nascimento do “indivíduo soberano”, entre o Humanismo Renascentista (sec. XVI) e o Iluminismo do sec. XVIII, o sujeito que colocou o sistema moderno em movimento. Hall cita, ainda, os movimentos ocidentais que contribuíram para essa concepção: a Reforma e o Protestantismo, o Humanismo Renascentista, as revoluções científicas e o Iluminismo. A emergência de noções como a “individualidade” foi fundamental, principalmente no mundo ocidental, para a criação do indivíduo como entidade maior.

Hall (2003, pag. 11) afirma que o sujeito, enquanto refletor das complexidades do mundo moderno, é sociológico e formado na interação com os outros; essa concepção teve início com dois eventos importantes da modernidade: a Biologia Darwiniana e o surgimento das novas ciências sociais, sendo que este último criticou o conceito de sujeito cartesiano, centrado em si mesmo, unificado, e explicou a formação subjetiva do sujeito através de suas relações sociais.

As identidades são definidas historicamente e por isso estão em constante mudança, o que compromete, conseqüentemente, o sentimento de continuidade

coesa que a segurança do sujeito enquanto ser necessita para manter-se intacta. Acerca disso, Hall afirma:

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”. (2003, p.13).

A construção de uma identidade, enquanto processo consciente de quem se é, individual e socialmente, é realizada por identificação e diferença; é preciso simultaneamente identificar-se e opor-se a outros estereótipos sociais para efetivar a criação identitária. Quando acontece, por exemplo, a definição histórica de um dado comportamento sexual (seja hetero ou homo e sua aceitação ou reprovação social), ocorre, da mesma maneira, uma associação e contraposição a outras formas comportamentais. Essas estratégias de identificação e contraposição ao “outro” permeiam os processos identitários sociais e sexuais, que sempre são cambiantes e instáveis porque históricos e culturais.

O mundo moderno traz visível, na rotina da maioria esmagadora da população, a fragmentação desenfreada dos setores da vida humana. Isso está também modificando as identidades pessoais. Hall (2003, p. 9) chama de “perda de sentido de si” esse deslocamento e descentramento do sujeito e sua posição cultural, social, pessoal; o sociólogo fala de uma “crise de identidade” em nossos tempos, de várias identidades existentes em um único indivíduo, contraditórias entre si, e também de identidades não resolvidas.

Sobre a ilusão de uma identidade integrada e coesa, Hall (2003, p. 39, grifo do autor) diz: “em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento”. O que diferencia a noção de “eu” das eras pré-modernas da noção de Hall é que a última já não percebe o “eu” como um “mínimo unificado”, e sim uma espécie de campo de batalha, onde inseguranças e tribulações encontram-se numa disputa ora discreta, ora violenta, com origens as mais variadas de perturbações. Do mesmo modo, a identidade não é mais sinônimo de estabilidade, de traços distintivos, de unidade e congênita.

O que se observa são os processos de autoconsciência dos sujeitos intensificando-se à medida que deixamos para trás a era pré-moderna; a ênfase na consciência da identidade está cada vez maior, fenômeno que se alia, de alguma forma, à também crescente alienação do indivíduo em relação ao seu contexto. Esse fenômeno de desintegração, descentramento e ênfase na autoconsciência e autoidentidade do sujeito reflete-se de modo muito claro na produção estética, influenciando-a e condicionando-a.

Após a industrialização, as sociedades tornaram-se mais complexas e adquiriram forma coletiva e social, o que culminou no nascimento do “sujeito sociológico” que, segundo Hall, refletia a complexidade moderna e compreendia seu núcleo como formado pela/e na relação com o outro, na interação com a sociedade. Assim sendo, a noção de sujeito, que o colocava como estável e unificado, se fragmenta, passa a compreendê-lo composto por várias identidades, às vezes contraditórias entre si ou não resolvidas, o que a tese de Louro (2016) corrobora ao afirmar que as identidades são sociais, múltiplas e provisórias e que podem variar, em um mesmo sujeito, conforme o momento.

Posterior a esse processo de industrialização, a “modernidade tardia” trouxe consigo o que Hall chamou de “sujeito pós-moderno”, espécie de continuação do “sujeito sociológico” no íterim de alguns movimentos estéticos e intelectuais que aconteceram em meados do sec. XX. Esse sujeito (pós-moderno) é flutuante, instável e transitório, assim como o momento em que está inserido; ele é definido histórica e não biologicamente.

São cinco os grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas que influenciaram o pensamento científico do século XX de modo transformador, promovendo a “fragmentação” e o “descentramento” do sujeito moderno: as reinterpretções do pensamento marxista; a descoberta do inconsciente, por Freud; a obra do linguista estrutural Saussure; o trabalho do filósofo e historiador francês Michel Foucault e o impacto do feminismo enquanto crítica teórica e movimento social. Esses eventos influenciaram ativamente na mudança da noção de sujeito do Iluminismo, outrora visto como fixo e estável, agora descentrado e fragmentado, o que resultou em noções de identidades abertas e contraditórias.

Nesse sentido, Marcel Proust, em seu *Sodoma e Gomorra*, escrito nas primeiras décadas do século XX, trouxe uma ideia de sujeito fragmentado, complexo, formado por entrelaçamentos contraditórios, quiçá aleatórios, de convicções e anseios: “Viu que o *Je*, como observou Rorty a seu respeito, é apenas um tecido de contingências” (COSTA, 1992, p. 41). No clássico, o romancista, além de criar personagens estereotipadas de “invertidos” sexuais, passeia pelas noções de sujeito.

Em suas descobertas do quanto havia de real e tortuoso na sociedade que considerava ideal, Proust, no início do século XX, já tecia conjecturas (acerca do eu) que escapavam às ideias centralizadoras e unificadoras do Iluminismo. O francês descobre, então, que no caminho para “si mesmo” não havia memórias e estórias em consistente estoque, conclusas e aguardando serem descobertas para, a partir daí, acontecer a construção e descobrimento da verdadeira identidade. Em vez disso, o caminho para si mesmo se revelou um cenário com episódios representados na penumbra, repleto de figuras sombreadas, sem linhas precisas e claras. Diante dessas constatações, Proust faz algumas célebres afirmações que são extremamente relevantes para a compreensão do conceito de sujeito que ele estava construindo:

A qualquer momento que a considerarmos, nossa alma total tem somente um valor quase fictício, malgrado o numeroso balanço de suas riquezas, pois ora umas ora outras são indisponíveis, quer se trate, aliás, de riquezas afetivas ou daquelas da imaginação, e, para mim, por exemplo, tanto quanto o nome de Guermantes, quanto aquelas mais graves, da lembrança verdadeira de minha avó. Pois, aos distúrbios da memória estão ligadas *as intermitências do coração*. É sem dúvida a existência de nosso corpo, para nós semelhante a um vaso em que nossa espiritualidade estaria encerrada, que nos induz a supor que todos nossos bens interiores, nossas alegrias passadas, todas nossas dores estão perpetuamente em nossa posse. Talvez também seja inexato acreditar que elas se evadem ou retornam. De qualquer modo, se elas permanecem em nós, estão, na maioria do tempo, em um domínio desconhecido onde não têm serventia alguma e onde mesmo as mais usuais estão recalçadas por lembranças de ordem diferente e que excluem toda simultaneidade com elas na consciência. Mas, se o quadro de sensações com que estão conservadas é reapreendido (*ressaist*), elas têm, por sua vez, o mesmo poder de expulsar o que lhes é incompatível, de, sozinhas, instalar em nós o ego que as viveu. [...] O ego que eu era então, e que havia por tanto tempo desaparecido, estava novamente tão perto de mim que me parecia ainda escutar as palavras que tinham imediatamente precedido e que no entanto não eram mais que um sonho, como um homem mal acordado acredita perceber bem próximo dele os ruídos do sonho que se evade. (PROUST apud COSTA, 1992, p. 41, grifos do autor).

Ao afirmar que a “nossa alma total tem somente um valor quase fictício”, o romancista, de certa forma, admite que a identidade, a concepção de sujeito, a imagem que construímos de nós, é uma espécie de narrativa, construída por nós e pelos outros. O escritor acreditava, ainda, que não temos, no plano da consciência, acesso simultâneo a todas as nuances e episódios dessa narrativa. Proust descobriu que “não existem memórias de um sujeito; existem sujeitos de memórias, que são independentes de quem se julga seus autores”. (Ibid. 1992, p. 42). Essas observações encontram posteriores ecos nas ideias supracitadas de Hall, por exemplo, que alegou serem os avanços de algumas teorias, como a psicanalítica, de Freud, responsáveis diretos pelas maiores contribuições para a concepção de sujeito sociológico e, conseqüentemente, sujeito pós-moderno.

3.2 SEXUALIDADE E LITERATURA

Proust e Gide, cada um à sua maneira, fomentaram, de modo direto, com seus textos contundentes, a ideia popular da divisão “natural” entre pessoas “homossexuais” e “heterossexuais”, sendo aquele um tipo com qualidades e defeitos próprios, jamais atribuídos a outros homens, em suma, uma identidade diferenciada:

A genialidade do primeiro e a equivocada e comovente honestidade do segundo deram verossimilhança humana à descarnada ficção médica, sexológica e jurídica do sodomita, uranista, saturniano, pederasta, invertido, perverso e, por fim, "homossexual". (COSTA, 1992, p. 39).

Proust, com a utilização das categorias morais “inocência e vício”, atribuídas à “raça maldita”, conceitos difundidos livremente pela imaginação coletiva de sua época, e em um misto de revelações que alegam pureza e pedidos de perdão, construiu a imagem identitária do “invertido”, um ser dotado de natureza própria; ideia ilusória que, de modo fenomenal, permeia o imaginário comum até a atualidade.

De uma forma que não fosse condenado pelo pensamento moral de sua época, Proust utilizou-se de termos acima de qualquer suspeita. Tratou a “inversão”, termo preferido por ele a “homossexual”, como doença, como tara, traço hereditário e infelicidade da evolução natural. O escritor francês aproximou sua descrição das

relações homoeróticas da ciência médica, das “generalidades médico-legais, psiquiátricas, sexológicas ou jurídicas, correntes no séc. XIX”. (COSTA, 1992, p. 46). Proust pôs seu invertido fora da normalidade, denominou-o como praticante de “amor antifísico” e “antissocial”, em uma concessão de voz a todo preconceito da sociedade burguesa de seu tempo.

Suas personagens concederam crédito à ideia de que havia categorias e subcategorias na espécie humana. Estava na ciência a absolvição para o crime da pederastia, era nela que Proust acreditava poder endossar a inocência do vício, a remissão para o pecado da “inversão”; ele utilizava termos científicos e descrições que agradavam a moral de seu tempo crendo que, assim, contribuía para obstruir o caminho da “sexualidade desviante” para a degradação. Suas personagens eram, conforme a perspectiva, heróis ou vilões, no entanto estavam sempre perpassadas pelos sentimentos de vergonha, despeito e ira:

Proust impunha ao mundo o que o mundo lhe obrigara a criar. Individualizou cada dor, remorso, vergonha ou ressentimento nascidos de sua experiência homoerótica, dando-lhes o rosto de *uma personagem* ou os “traços constitutivos” do pecado original da “raça das bichas”. (COSTA, 1992, p. 49, grifos do autor).

Os métodos tecnocratas da comunidade médico-científica, que estava a trabalho da burguesia (esta que ascendia e ganhava poderio econômico, social e político), ganharam força e representatividade nas personagens de Proust. Ele absolveu do crime e do vício a inversão e colocou-a no rol das anormalidades e irregularidades comportamentais. Essa foi a única maneira que o romancista encontrou para redimir sua condição sexual diante do julgamento feroz da moralidade francesa do início do século XX: “não dispunha de outra linguagem capaz de inocentar sua sexualidade, a não ser o vocabulário médico-científico de sua época”. (COSTA, 1992, p. 47).

Gide, que acreditava na força da autenticidade, desaprovava em Proust o que denominava de escrita que mais bem enterraria a opinião pública no erro; não obstante, havia certa originalidade e genialidade na linguagem do “vício da inversão”:

Raça maldita, já que o que para ela é o ideal de beleza e alimento do desejo é também o objeto da vergonha e o medo da punição [...]. Pois no fundo de todo homossexual há um anti-homossexual a quem não se pode fazer maior insulto que o de reconhecer-lhe os talentos, as virtudes, a inteligência, o coração, e, em suma, como a toda criatura humana, o direito ao amor sob a forma em que a natureza nos permitiu entretanto, para permanecer na verdade, somos obrigados a confessar que esta forma é estranha, que estes homens não são semelhantes aos outros [...]. (PROUST apud COSTA, 1992, p. 51-52).

Proust condenou a figura do “invertido” ao silêncio social dos acometidos por uma moléstia que os distingue dos demais em natureza mas, simultaneamente, os libertou do jugo da criminalidade e de prestar contas diante da ética e da moral. O romancista pintou seu discurso literário com as cores da ambiguidade e se permitiu jogar com as nuances semânticas de suas palavras para, assim, ilibar sua própria sexualidade sem se indispor com seus amados algozes morais.

Em alguns momentos, Proust afirmou que invertidos possuíam inclinações a assuntos eminentes e nobres e valeu – se, mesmo que raramente, de expressões como “corajosos exilados de Sodoma” e “o vício, assim chamado por comodidade de linguagem”. O escritor, temeroso pelas possibilidades de cair em desgraça diante da sociedade francesa, criou, com suas personagens ignóbeis e vilipendiosas, estereótipos do que seria uma espécie de natureza da inversão.

Michel Foucault, por sua vez, também na França, algumas décadas mais tarde, afirmava, em *A história da sexualidade I: A vontade de saber* (1999), que o conceito de sexualidade é abordado predominantemente por um viés repressivo por parte de teóricos, filósofos e cientistas. Também por parte dos autores literários, podemos acrescentar, levando-se em consideração os “tipos invertidos” criados por Proust que desenhou, com as palavras, uma vida “invertida” ignóbil, tão distinta de suas próprias experiências amorosas enquanto homossexual.

Foucault cita a “Idade da repressão” como uma questão surgida no século XVII, com o desenvolvimento do capitalismo e a ascensão da burguesia. São essas as circunstâncias nas quais surge a ideia de um modelo de casal legítimo (o que se reproduz) e no qual a sexualidade é confinada. Mesmo distante espacial e temporalmente das obras do *corpus* desta pesquisa, os apontamentos do filósofo francês são pertinentes à análise, uma vez que observamos, da mesma forma, a vida

da personagem lésbica de *Ciranda de pedra* ser esmiuçada pelas demais personagens; Letícia é julgada, apontada, alvo de cochichos e reticências maliciosas.

Na obra de Bensimon, por sua vez, a fala do outro em relação à personagem lésbica não é tão posta em evidência (não como verdade) já que esta é a protagonista, dona de voz e legitimidade narrativa. No entanto, há o relato dos palpites em relação à sua aparência; há o estranhamento da família, enfim, a problematização de sua sexualidade, e da maneira como vive o gênero que foi atribuído a ela no nascimento, está marcada. Essas considerações corroboram a tese de Foucault de que a “repressão” de que falam teóricos, filósofos e cientistas é, na verdade, uma análise social, científica e religiosa profunda de tudo o que é, parece e representa o sujeito que não está enquadrado na heteronormatividade compulsória.

A sexualidade, em nível de discurso, ao invés de ser algo proibido, como é alardeado, é incentivada; essa abordagem contradiz fortemente as teorias que compreendiam o sexo tão somente pelo viés da repressão. Foucault estabeleceu, com isso, estudos inovadores e decisivos acerca das relações históricas existentes entre os discursos sobre sexualidade e as conjunturas do poder.

Uma vez que as instâncias do poder fazem da sexualidade um assunto em pauta constante e com dever de ser esmiuçado e trazido à luz insistentemente, a provocação de Foucault faz – se extremamente necessária. Há, em vez de uma repressão feroz, uma curiosidade e obsessões ferinas em relação à sexualidade, vide, uma vez mais, as obras do *corpus* representando a família, e mesmo as pessoas na rua intervindo no modo como as personagens donas de sexualidades “desviantes” identificam e vivem suas sexualidades e identidades de gênero.

Educadores, médicos, administradores e pais estão à frente do que se incita e inibe acerca do sexo. Desde criança estamos cercados por pessoas que implantam em nós o conteúdo sexual e que, por sua vez, também foram devidamente instruídas e qualificadas enquanto “locutores do sexo”. No século XVIII teve início essa “atenção” especial à criança e ao adolescente, acredita-se que por motivos evidentes: treiná-los para obedecer à hierarquia que traz, incutida em si, articulações de poder. Se esse “treinamento” não surtir os efeitos esperados, os sujeitos são enquadrados, na História e na literatura (como foram Letícia e Cora, as personagens lésbicas de Telles e

Bensimon, respectivamente) no estigma das anomalias, das esquisitices, dos elementos que devem ser discutidos, examinados e reprimidos.

O que interessa, aqui, não é somente a massificação dos discursos sobre sexo, mas o fato de que estes discursos estão carregados de conteúdo moral e direcionamentos comportamentais. São discursos que interferem e modificam a dinâmica das relações sociais, tornando-as submissas a um utilitarismo econômico e político. Não é um discurso que procura compreender as diversas manifestações da sexualidade no que elas têm de específico, simplesmente. A ação de esmiuçar e trazer à luz a intimidade de todo indivíduo, mas principalmente daquele que destoia do padrão social aceitável, possui um caráter de censura e controle.

O saber sobre o sexo passa a ocupar as questões mais centrais das teorias e ciências do século XIX, além de pretender, através de suas técnicas disciplinares, enquadrar, enumerar, classificar, decifrar as práticas sexuais dos indivíduos e, desse modo, criar e nomear uma série de sexualidades: a infantil, a do adolescente, a do homossexual, a do louco e a do normal. Com a ciência do sexo, os limites entre normal e anormal foram rigidamente estabelecidos e cada indivíduo se viu dissecado e rotulado em suas particularidades.

Que ciência é essa que toma o homem e suas práticas sexuais como um objeto qualquer passível de exame constante e minucioso à procura de uma suposta patologia? A nossa civilização ocidental foi a única a tratar da sexualidade pelo viés da ciência, ou seja, a por em prática uma “scientia sexualis” que ordena e controla o sexo fundamentalmente pela relação entre poder e saber.

É amplamente difundida a crença de que o século XVII teria sido o início de uma época repressiva e de censura, na qual o sexo foi banido dos discursos. Não obstante essa hipótese repressiva, na observação dos séculos XVII, XVIII e XIX, o que se apura é uma explosão discursiva sobre o sexo. Essa repressão hipotética talvez se encontre no modo como a sociedade abordava esse discurso referente ao sexo. É possível que tenha acontecido uma depuração rigorosa do vocabulário: polícia dos enunciados, controle das enunciações, economia restritiva de modos, lugares e tempo de falar sobre o tema.

É imprescindível atentar para as formas imperativas e as normatizações impostas ao discurso do sexo em sua proliferação. A colocação do sexo em discurso

pode estar diretamente relacionada à necessidade de excluir as formas de sexualidade que não se submetem à economia estritamente reprodutiva: “dizer não às atividades infecundas, banir os prazeres paralelos, reduzir ou excluir as práticas que não têm como finalidade a geração?” (FOUCAULT, 1999, p. 37). Foi essa mesma proliferação do discurso do sexo que levou à multiplicação de condenações judiciais de práticas sexuais consideradas desviantes da sexualidade centrada na genitalidade; às consideradas irregularidades sexuais juntou-se a ideia de doença mental.

O ser humano moderno, através da proliferação dos discursos sobre o sexo, teve sua vida sexual, desde a infância até a idade adulta, regularizada pormenorizadamente, com todo e qualquer desvio das normas estabelecidas catalogado e devidamente condenado: “organizaram-se controles pedagógicos e tratamentos médicos; em torno das mínimas fantasias, os moralistas e, também e sobretudo, os médicos, trouxeram à baila todo o vocabulário enfático da abominação”. (FOUCAULT, 1999, p. 37).

Foi com o intuito de assegurar uma sexualidade útil e politicamente conservadora, que trabalhasse a favor do povoamento, que estivesse a serviço da reprodução da força de trabalho e das formas engessadas das relações sociais que as atenções se voltaram tão ferozmente à sexualidade nos últimos dois ou três séculos. Por esses motivos, a sexualidade desviante (sic), quando descoberta, causa tanto alvoroço.

Letícia, o leviatã de *Ciranda de pedra*, não realizará o plano social e econômico por excelência (gerar filhos) e, por isso, é considerada transtornada e má influência para a protagonista Virgínia. Seu irmão Conrado também não se casará e não pode gerar filhos (é impotente), contudo não representa uma ameaça ao controle social que tange à moral, pois está devidamente enquadrado, portanto protegido, na “normalidade” da heterossexualidade.

Foi em nossa época que se iniciaram as heterogeneidades sexuais, com sua catalogação implacável. Os códigos civis explícitos que regularizavam (julgando lícitas ou ilícitas determinadas práticas) eram o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil. Todas as regras estavam centradas nas relações de matrimônio. Toda e qualquer manifestação de sexualidade que não estivesse a serviço das relações matrimoniais

e de reprodução estavam na lista de pecados graves, discriminados somente por sua importância: estupro, adultério, rapto, incesto, sodomia, etc.

Tribunais poderiam condenar tanto a homossexualidade quanto a infidelidade, por exemplo. Houve um movimento em direção à monogamia heterossexual como o modelo padrão (único aceitável licitamente); tudo o que era considerado “contra-a-natureza” era marcado por um estigma maior, era uma abominação em particular. Na sociedade contemporânea, assim como nas artes e na literatura, é possível perceber essa “atenção particular” ao que é estigmatizado como “não-natural”, visto que, por exemplo Bruna, a irmã beata e adúltera da protagonista Virgínia, de *Ciranda de pedra*, não tem seu nome citado como má influência e não é considerada uma pessoa que pratica o mal, como a personagem homossexual.

O casal legítimo (heterossexual e monogâmico), no exercício de sua sexualidade regular, funciona como uma norma mais rigorosa, no entanto a ele é concedido um direito maior de discricção; sua sexualidade não é interrogada e coagida a ser posta em discurso constantemente. Todas as outras manifestações da sexualidade, anteriormente deixadas na obscuridade, são “convidadas” a colocar em discurso suas identidades. Dessas confissões de quem são os desviantes sexuais é que se extrai o tamanho exato da “contra-natureza” no campo da sexualidade.

Ouvidos, perscrutados e catalogados, os constituintes do mundo de perversões que se afigura então não são menos condenados do que outrora. Do fim do século XVIII até o século XX, os perversos e viciados são perseguidos, presos, internados. Levaram consigo, ao longo do tempo, a marca da “loucura moral”, da “neurose genital”, da “aberração do sentido genésico”, da “degenerescência” e do “desequilíbrio psíquico”.

Foucault afirma que “esta nova caça às sexualidades periféricas provoca a *incorporação das perversões e nova especificação dos indivíduos*” (2009, p. 43, grifo do autor). O homossexual do século XIX agora tem uma história, uma forma de vida; sua sexualidade está relacionada a tudo o que ele é:

Ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas condutas, já que ela é o princípio insidioso e infinitamente ativo das mesmas; inscrita sem pudor na sua face e no seu corpo já que é um segredo que se trai sempre. É-lhe

consubstancial, não tanto como pecado habitual porém como natureza singular. (Ibid.).

Nesse sentido, a intenção da mecânica do poder é atribuir uma realidade analítica, visível e permanente às sexualidades consideradas aberrantes; a pretensão é especificá-las e incorporá-las à inteireza do indivíduo. Essa forma de poder necessita de perscrutações constantes e proximidades. Foi o artigo de Westphal, “Archiv für Neurologie”, de 1870, que trata das “sensações sexuais contrárias”, o estudo que demarcou o início da homossexualidade como categoria psicológica, psiquiátrica e médica.

A partir daí, em vez de uma prática, a homossexualidade passou a ser considerada “uma espécie de androginia interior, um hermafroditismo da alma” (FOUCAULT, 2009, p. 43). Desde então, as pessoas não heterossexuais sempre tiveram suas práticas sexuais esmiuçadas em conjunto com suas manifestações de gênero. Letícia, a tenista de Telles, desde a adolescência, tem sua aparência, a falta de atributos considerados obrigatórios em corpos “femininos”, dissecados e ridicularizados pelas demais personagens, que sempre a comparam a um menino.

Após o sexo ter sido posto em discurso das mais variadas formas nos últimos três séculos, aparentemente tudo isso desempenhou um papel de interdição, repressão e proibições; até surgir Freud, tudo o que se falava do sexo visava a ocultá-lo. A própria neutralidade científica requerida no discurso visava a esquivar-se; tratava-se de uma ciência que se recusava a falar diretamente sobre seu objeto e, portanto, abordava o que considerava suas anomalias e aberrações:

Era, também, uma ciência essencialmente subordinada aos imperativos de uma moral, cujas classificações reiterou sob a forma de normas médicas. A pretexto de dizer a verdade, em todo lado provocava medos; atribuía às menores oscilações da sexualidade uma dinastia imaginária de males fadados a repercutirem sobre as gerações; afirmou perigosos à sociedade inteira os hábitos furtivos dos tímidos e as pequenas e mais solitárias manias; no final dos prazeres insólitos colocou nada menos do que a morte: a dos indivíduos, a das gerações, a da espécie. (FOUCAULT, 2009, p. 54).

A medicina do início da sociedade moderna foi rápida e implacável em anunciar como repugnantes as práticas sexuais que não estavam compreendidas entre as práticas oficiais. A prática médica estava a trabalho dos interesses da opinião

dominante e não da ciência; além disso, colocava-se como “soberana dos imperativos da higiene”. (Ibid.). A medicina da época justificava, portanto, histórica e biologicamente, os racismos e os proclamava verdadeiros; tais discursos careciam, inclusive, de racionalidade elementar.

O estreito conceito de heterossexualidade, portanto, foi convencionalizado historicamente e, por esse mesmo fato, não é imutável. A rigorosa separação entre os conceitos de homossexualidade e heterossexualidade surgiu no século XIX, como uma consequência da proliferação dos discursos sobre sexo. Esse fenômeno aconteceu concomitantemente à severa segregação entre o que era considerado “normal” e “anormal” e à definição, por parte da sexologia, do que era “pervertido”.

Segundo o historiador norte-americano Jonathan Katz (1996), a heterossexualidade não é uma condição natural dos seres humanos, portanto, como convenção social e histórica, foi, em algum momento, construída em oposição a outra construção. Por conseguinte, para que houvesse um conceito de heterossexualidade, foi preciso que acontecesse a invenção do conceito de homossexualidade como contraposição.

Esses processos tiveram como marcos iniciais dois encargos: a definição de masculinidade e feminilidade (suas particularidades fundamentais) e o arrolamento da imensa multiplicidade de práticas sexuais. Com o intuito de que o “normal” e o “anormal” fossem distintos, a “invenção da heterossexualidade” (KATZ, 1996) criou uma hierarquia de conceitos e disposições sexuais.

O estabelecimento da distinção severa entre os termos heterossexualidade e homossexualidade foi decisivo para o surgimento da ideia da minoria social que é definida por sua sexualidade. Esse binarismo foi o dispositivo que tornou possível a proliferação, a partir do discurso linguístico, do conceito, enraizado no imaginário coletivo, da heterossexualidade enquanto norma. Afinal, não há um elemento normal sem um considerado anormal, assim como não se pode ter um fato legítimo se não houver outro que tenha sido considerado ilícito.

A ideia, construída social e historicamente, de manter presas em dualismo as concepções acerca da heterossexualidade e da homossexualidade, faz com que suas nuances, na maioria das vezes incongruentes e complexas, sejam absurdamente simplificadas. Dessa forma, os sentidos das relações sociais passam a fundamentar-

se na identidade que, por sua vez, possui como base a sexualidade. As instituições sociais como o casamento e a família, tidas como valores essenciais da sociedade patriarcal, selam a hegemonia, tornando-a naturalizada, da heterossexualidade enquanto prática sexual.

Não obstante Foucault tratar do contexto europeu, sabidamente mais dominado pelo puritanismo, e o Brasil, em matéria de conservadorismo, não ter sido tão radical e contundente, suas análises podem, em muitos aspectos, nos servir de base para a compreensão do funcionamento dos sistemas que regem o comportamento afetivo e sexual dos brasileiros. Por conseguinte, é interessante, também, para compreendermos as imagens de mundo evocadas por nossa literatura na representação de identidades sexuais ditas desviantes.

A partir desse período histórico, que encerra a sexualidade no interior dos lares e que reduz sua razão de ser à reprodução, toda e qualquer manifestação de sexualidade que não vise à procriação foi considerada anormal. As relações sexuais que não eram úteis para a reprodução e não se encaixavam no único padrão oficial (heterossexual e monogâmico) não deveriam ter um espaço de representação legítima, não deveriam sequer existir ou serem mencionados. A sexualidade de Letícia, em *Ciranda de pedra*, não é nomeada. As demais personagens sempre são reticentes em relação ao assunto e algumas palavras utilizadas para referir a homossexualidade é “isso” e “o mal”. Já afirmava Foucault:

O que não é regulado para a geração ou por ela transfigurado não possui eira, nem beira, nem lei. Nem verbo também. É ao mesmo tempo expulso, negado e reduzido ao silêncio. Não somente não existe como não deve existir e à menor manifestação fá-lo-ão desaparecer – sejam atos ou palavras. (1999, p.10).

O modo de reprimir as manifestações consideradas “desviantes” da sexualidade é a condenação ao desaparecimento e à inexistência. Contudo, as concessões abrem caminho à força e as sexualidades tidas como ilegítimas exigem espaço. Consideradas um incômodo, ganham espaços marginais, onde devem ser reinscritas e, pelo menos, produzir lucro (casas de saúde e de prostituição, por exemplo). Além dessas margens, o puritanismo da sociedade moderna decreta à

sexualidade não reprodutora a interdição, a inexistência, o mutismo completo e/ou a perseguição.

Mesmo compreendendo que no contexto brasileiro a sexualidade não é tão tabu quanto na Inglaterra, que o puritanismo vitoriano encontra uma versão mais branda nas terras tupiniquins, entendemos que, pelo levantamento de atos de censura a autoras homossexuais, a livros considerados pornográficos por conta da temática, pelos dados oferecidos pelas pesquisas citadas neste trabalho e pelas representações das mulheres lésbicas nas obras do *corpus*, as considerações de Foucault sobre os mecanismos discursivos de poder e controle sobre sexualidade, são, em algum grau, válidos para nós também.

Cerca de dez anos após o mundo conhecer o pensamento de Foucault acerca da sexualidade na sociedade ocidental, Luiz Mott, em seu livro *O lesbianismo no Brasil* (1987), afirmava que relacionamentos entre mulheres eram comuns no país desde a chegada dos europeus:

Tão institucionalizada era a inversão lesbiana entre nossas tribos litorâneas que no *Vocabulário da Língua Brasileira* (1621) registravam os jesuítas – certamente a contragosto – um termo específico de como eram designadas as tais mulheres guerreiras entre os Tupinambá: ÇACOAÏBEGUIRA, isto é, ‘machão que não conhece homem e tem mulher e fala e peleja como homem’. Não resta dúvida, portanto, que as ‘ÇACOAÏBEGUIRA’ eram invertidas totais, verdadeiros machões no falar, trabalhar, lutar e matrimoniar. Salvo erro, desde o século XVII esta é a primeira vez que se publica este termo tupinambá – o complô do silêncio contra a homossexualidade, assim como contra a história dos oprimidos, apenas agora começa a ser quebrado. (MOTT, 1987, p.23, grifos do autor).

Infere-se disso que, antes da chegada da civilização europeia nas terras tupiniquins, a prática homossexual era aceita e “institucionalizada” entre as tribos. Quando Mott afirma que ele está publicando o termo “çacoiaïbeguira” em 1987, e que isso provavelmente não se fazia desde o século XVII, compreendemos que a imposição da cultura, do puritanismo e da religião europeus transformou o modo como a prática da homossexualidade era vista por aqui.

Essas transformações no modo como as experiências homossexuais eram vistas ficam evidentes nos relatos de Mott, mostrando que, apesar de o Brasil diferenciar-se, em muitos aspectos, do puritanismo europeu (apresentando uma clara

frouxidão em relação à burguesia vitoriana, por exemplo), a homossexualidade aqui também não passou despercebida pelos guardiões da moral e dos bons costumes. Alguns episódios ocorridos no século XVI envolvendo a Inquisição e as mulheres homossexuais em pouco diferem dos relatos de Foucault acerca dos interrogatórios e perseguições que aconteciam na Europa:

É contudo para as portuguesas e luso-brasileiras residentes na nova Colônia do Brasil que dispomos de mais informações sobre suas práticas safistas, e isto graças ao livro das *Denúncias e Confissões* do Santo Ofício, pois a partir de 1591 a Inquisição esteve por diversas vezes devassando as principais Capitânicas do Nordeste, inquirindo e prendendo os acusados em pecados-crimes contra a fé e a moral sexual. Foi sobretudo na Bahia onde os Inquisidores encontraram maior número de lésbicas, assim como as mais ousadas. [...] Como o 'nefando e abominável crime de sodomia' era passível de morte, imaginemos o pânico causado nestas mulheres denunciadas [...]. (MOTT, 1987, p.26).

É nessa perspectiva, de que as sexualidades consideradas desviantes, desde muito tempo, ocupam lugares e abordagens marginais nas diversas instâncias sociais, que pretendo investigar questões referentes às representações das mulheres não-heterossexuais no romance brasileiro, a partir das obras do *corpus*. Essas mulheres que foram perseguidas por inquisições religiosas, que tiveram sua sexualidade criminalizada e passível de leva-las à morte são os nossos objetos de investigação na literatura.

São esses corpos que não cessam de desencaixar, que não cabem nas normas, que parecem não pertencer a nenhum lugar social, político, narrativo, que nos interessam na presente análise. Como caberiam no âmbito da representação literária, como não causariam desconforto e estranhamento justamente nesse discurso, que também é social, político, narrativo e do qual raramente são produtores?

A narrativa de *Ciranda de pedra* é composta pela trajetória, da infância à idade adulta, da personagem protagonista Virgínia, sua família e alguns amigos. A personagem que interessa mais especificamente para nossa análise é Letícia, amiga das irmãs de Virgínia; Letícia é um dos componentes da "ciranda de pedra", metáfora que faz alusão a uma fonte, rodeada por uma ciranda de cinco anões de pedra, localizada no jardim da casa da família de Virgínia.

A “ciranda” é composta por Otávia, Bruna (irmãs de Virgínia), Afonso, Letícia e Conrado (amigos delas). Virgínia sempre fora excluída da “ciranda” pelo fato de ser fruto do adultério da mãe, tendo sido levada com ela para viver com o novo marido após o divórcio, por não gozar do afeto do patriarca da família, mesmo após a morte dos pais biológicos, quando ela voltou à mansão dos Prado. A protagonista se sente à margem da ciranda metafórica da família, se sente excluída; Letícia, por sua vez, faz parte da ciranda, apesar de que os outros membros recomendam “cuidado” com ela, pois ficou “transtornada” após uma decepção amorosa com Afonso.

Virgínia era considerada feia, sempre fora rejeitada pelas irmãs e nutriu uma paixão desde a infância por Conrado, irmão de Letícia; esta, por sua vez, desde a infância tenta chamar a atenção de Afonso, que se casa com Bruna. Devastada pela decepção amorosa, Letícia se ausenta da cidade, começa a jogar tênis profissionalmente, passa a morar sozinha e relacionar-se sexualmente com outras mulheres. As outras personagens referem-se à sexualidade de Letícia como “transtorno” e o atribuem à decepção amorosa.

Letícia e Virgínia têm um breve envolvimento amoroso quando se reencontram, já adultas. Virgínia cede às investidas de Letícia por esta se parecer com o irmão desta, pelo qual é apaixonada desde a infância, e pelo prazer de sentir-se desejada ou admirada por todos os componentes da ciranda, que outrora a rejeitaram. A narrativa, que é pautada principalmente pelo ponto de vista da protagonista, sugere, em coro com as demais personagens, que a homossexualidade de Letícia é devida à sua decepção amorosa com Afonso.

Todos nós adorávamos caubóis, por sua vez, apresenta como narradora protagonista uma jovem portoalegrense que estuda moda em Paris. O enredo é tecido em torno de uma viagem há muito planejada por Cora (a narradora-protagonista) e sua antiga colega de faculdade e paixão da adolescência, Julia. Aqui, diferentemente da obra de Telles, a homossexualidade da narradora (personagem que analisaremos mais profundamente) não está apresentada como transtorno, fuga da realidade, subterfúgio, experiência exótica ou desvio temporário.

Confirmando uma tendência, segundo Jaime Ginzburg (2012), da literatura contemporânea brasileira, na obra de Bensimon é possível encontrar uma personagem representativa de um grupo marginalizado social, política e literariamente

posta como sujeito da narrativa. A narrativa de *Todos nós adorávamos caubóis* permite acesso à fala, à configuração de linguagem e ao ponto de vista de uma jovem narradora-protagonista pertencente a um grupo socialmente periférico. A linguagem utilizada e os modos de organização da narrativa estão associados a essa condição de sujeito de Cora, às suas vivências enquanto mulher “tecnicamente bissexual”.

A partir da observância dos lugares ocupados pelas personagens homossexuais nas duas narrativas e, conseqüente compreensão do movimento centrípeto destas, é importante que a análise aponte as estratégias formais utilizadas pelo romance brasileiro ao longo do tempo na representação dos contratos sociais estabelecidos nessas obras.

Da mesma forma, faz-se necessário compreender o procedimento dialético que, de meados do século XX até hoje, vem deslocando as identidades que representa concomitantemente ao seu deslocamento no âmbito social a partir das discussões de identidade de gênero, sexualidades e direitos humanos.

Algumas questões me parecem intrigantes e imprescindíveis na análise literária que visa a compreender esse deslocamento nos romances brasileiros, como: quais são as implicações históricas, sociais e culturais das diferenças de lugares que as identidades marginais ocupam em ambas as narrativas aqui analisadas? De que modos a estrutura narrativa se movimenta e se desloca para acompanhar as noções de descentramento dos indivíduos contemporâneos e as transformações nas concepções de identidades desses sujeitos? Em termos de característica formais, o que há de específico diferenciando essa literatura das produções que apresentam valores do centro social como os únicos legítimos e universais?

3.3 IDENTIDADES DE GÊNERO E HOMOSSEXUALIDADE

As definições de gênero são, também, peças do mecanismo cultural de controle dos corpos e dos comportamentos; através delas são instituídos os sexos. Segundo Judith Butler:

o gênero pode também ser designado como o verdadeiro aparato de produção através do qual os sexos são estabelecidos. Assim, o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; o gênero é também o significado discursivo/cultural pelo qual a “natureza sexuada” ou o “sexo natural” é produzido e estabelecido como uma forma “pré-discursiva” anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual a cultura age, mas possui efeitos específicos de poder. (2015, p. 25).

As identidades estabelecidas a partir das definições binárias de gêneros podem ter suas estruturas desconstruídas pelo questionamento, advindo da teoria *queer*, da própria noção de uma identidade *queer* que, por sua vez, não significa uma terceira identidade no âmbito dos gêneros binários; a identidade *queer* não se quer uma identidade *gay*. Pelo contrário, a identidade *queer* não pretende apoiar-se em um fato identitário, ela se pretende “aberta”, sem limitações pré-estabelecidas pelas nomenclaturas e conceitos heteronormativos, mesmo que seja para diferenciar-se deles.

O próprio termo *queer*, ao significar aquilo que é excêntrico, que é insólito, não pretende criar uma terceira via limitada para o binarismo de gênero. Sua significação se constrói no que concerne à norma; *queer* significa os desviantes da norma. Tudo o que não é considerado legítimo, normal, aceitável, padronizado, é *queer*; ele designa um lugar à margem do centro dominante. Segundo David Halperin (2000), é possível tornar *queer* os discursos, já que queerizar é verbo, promove uma ação.

Queerizar é o ato de realocar as perspectivas através das quais se constroem os discursos dominantes, criadores e perpetuadores da norma. A ação de queerizar promove uma relativização dos pré-conceitos a partir de novos olhares, novos ângulos de visão para artefatos da cultura dominante, causando um desequilíbrio de sentidos e de significações; esse desarranjo da estrutura central abre espaço para o que estava às margens, para o que é *queer*.

A representação literária, conceitualmente falando, implica questões sociais, políticas, culturais e de ideologias. Dado isso, e uma vez que o discurso literário que possui lugar cativo na legitimidade é aquele advindo das categorias e identidades padrões, é imprescindível olharmos para as representações que margeiam esse centro do campo representativo, conforme vimos discutindo ao longo do trabalho.

Como é sabido, o silenciamento mais eficiente pode ser aquele que não concede voz e/ou espaços de autoridade para a voz de determinados grupos sociais e identitários. Ao ser negado espaço de representação e autoridade a grupos historicamente marginalizados, nega-se, também, o direito a existir destes, uma vez que a existência legítima passa pelo acesso ao discurso próprio e autêntico.

Essas ações repressivas, que condenam os grupos “desviantes” ao ostracismo social e representativo, servem como uma forma de perpetuação da consciência do lugar a que devem pertencer nas artes, na sociedade, na literatura; a engrenagem representativa do discurso social legítimo lembra, a cada manifestação “tradicional”, que o status do marginal deve ser sempre o “outro”.

Consoante ao que já foi afirmado, a representação desses grupos minoritários realizada por vozes que pertencem ao centro, mesmo que os coloquem no discurso, ainda perpetua seu status de objeto e nunca como produtores ativos, centrais, do discurso representativo. O processo de produção de significados, nesse ínterim, continua a ser protagonizado pelos grupos centrais, considerados legítimos e detentores exclusivos do direito de fala; permanece, assim, a representação perpassada pela mesma percepção e visão de mundo, o que prejudica a pluralidade discursiva e a alternância de perspectivas representativas. O discurso institucionalizado interdita a fala do “outro” social, impedindo-o, assim, de questionar o lugar de “outro” e, por conseguinte, de deixá-lo.

Na impossibilidade de acesso ao conhecimento, à cultura, aos mecanismos de produção de significados, o “outro” social, o grupo que circunda o centro produtivo, pode não ter ciência desse sistema de exclusão. As formas de controle do discurso são variadas e quem detém esse poder é quem determina seu funcionamento, suas regras e suas condições de produção. Como o lugar de fala está historicamente reservado ao padrão representado por um homem, branco, classe-média, cristão, saudável, heterossexual e adulto, é necessário e urgente perceber que todos esses discursos, inclusive o literário, são excludentes e agentes dos mecanismos que perpetuam as fronteiras do centro e das margens representativas.

Não obstante, o discurso é histórico e acompanha as mudanças e transformações sociais, uma vez que é, simultaneamente, construção e expressão social. Da mesma forma que as relações sociais e as relações de poder podem sofrer

rupturas e discontinuidades, o discurso e a representação possuem suas intermitências. É nessas intercadências discursivas que as vozes das margens têm se inserido, timidamente, mas já rompendo a invisibilidade completa. As obras do *corpus* são ilustrativas da forma como, no interior de limites do campo literário (trata-se de autoras pertencentes a um centro editorial), essas intermitências estão acontecendo.

Quando se realiza a comparação, na análise literária, de duas produções que guardam entre si uma distância de cerca de seis décadas, é possível observar o que é sintomático desse princípio que já abordava Foucault (1996): a discontinuidade do discurso. Em *Todos nós adorávamos caubóis*, o monopólio representativo é fraturado; a necessidade, apontada por Silviano Santiago, de não termos apenas uma descentralização do poder, mas também “uma contundente descentralização da fala do saber” (2002, p. 42), aqui é, de alguma forma, contemplada. Há um rompimento, com a narradora protagonista Cora, no privilégio exclusivo do lugar de fala concedido historicamente ao centro, processo que destrói a hegemonia do discurso heterossexual e masculino e, simultaneamente, constrói um espaço de pluralidade de vozes e perspectivas.

Nas últimas cinco décadas, com o texto passando a ser considerado produto cultural dependente de seu contexto, a análise formal e estilística vem abrindo espaço para uma crítica mais abrangente. Esse processo acarretou em significativas transformações nos padrões que orientavam a prática da crítica literária estruturalista; no Brasil, o fenômeno passou a figurar somente na década de 80.

O texto passou a ser visto de elemento genuinamente linguístico a artefato considerado a partir de sua produção; o ponto de partida tornou-se a análise das condições de produção do discurso. Tais mudanças sofridas pela crítica literária pós-estruturalista ocidental nos permitem, atualmente, analisar a produção literária conferindo importância, por exemplo, a quais grupos sociais ela concede voz e de que maneiras representa ou subjetiva sujeitos historicamente marginalizados política, social e também literariamente.

Esses grupos tradicionalmente postos à margem e não admitidos pela cultura dominante passaram, no âmbito do pós-estruturalismo e da contemporaneidade, a figurar no debate envolvendo a produção literária e cultural. A crítica tradicional muitas

vezes não contemplou valores como identidades étnicas e religiosas ou nacionalidades pós-coloniais. Contudo, a inovação efetiva da crítica pós-estruturalista encontra-se na reflexão acerca da sexualidade dos sujeitos.

Dessa forma, o que importa, atualmente, para um grande número de pesquisadores da área, mais do que a análise literária “pura”, é o cenário cultural constituinte das esferas da produção literária. O discurso literário passa a ser investigado enquanto produto cultural, a partir de especificidades envolvendo etnia, classe, nacionalidade, gênero, orientação sexual, etc.

Com efeito, uma visão binária de elementos históricos e sociais constrói lugares específicos, onde determinados elementos devem habitar e dos quais podem, ou não, ter suas vozes ouvidas e suas subjetividades consideradas. Assim como a personagem homossexual de *Ciranda de pedra*, muitos sujeitos sociais não encontraram lugar de fala no centro determinado pela crítica e pela produção literária tradicionais. A relegação das identidades não-hegemônicas às margens e, concomitantemente, ao mutismo, ocultam uma coibição de sentidos gerados por essas identidades e esses sujeitos.

A partir dessa reflexão, que abrange a observação dos lugares de fala dos diversos sujeitos que habitam o ambiente social, são abordados os sentidos produzidos à margem e, portanto, imprevisíveis pelo centro. Tendo como base a afirmação de que a orientação sexual é distinta da identidade sexual e até mesmo da sexualidade biológica, a teoria *queer* critica o binarismo entre as concepções de gênero e propõe voltar-se claramente ao excêntrico no que diz respeito a isso.

As possibilidades de relações entre as identidades *gays* e *lésbicas* e a cultura estabelecida a partir de concepções como natural e normal são problematizadas pela teoria *queer*. Os conceitos de identidade são, dessa forma, desmontados para cederem espaço à constituição de um sujeito *queer*, que é determinado a partir de sua classe social, etnia, religião, ideologia política, etc. Assim sendo, a análise da teoria *queer* constitui como seu foco a congregação de uma extensa comunidade que tem como traço comum oposições (diversas entre si) à culturalmente dominante identidade heterossexual.

Mesmo a teoria *queer* tendo adentrado muitos dos ambientes acadêmicos nos quais figuravam apenas a crítica estruturalista e tradicional, ainda não possui um

modelo de análise específico e adequado para as culturas latinas. Sendo concebidos em território anglo-saxão, os estudos *queer* carregam, predominantemente, traços característicos da cultura que os originou. A pretensão inicial dos estudos *queer* anglo-saxônicos é apontar o lugar do *queer* no ambiente cultural no qual está inserido.

Em sua origem, o termo *queer* significava pejorativamente homossexual; uso que, na língua portuguesa equivaleria a “bicha” e “veado”. Foi a partir das décadas de 60 e 70, com os movimentos de afirmação homossexual, que o termo *queer* passou a indicar, em língua inglesa, o indivíduo que possui consciência política e que não se identifica necessariamente com a heterossexualidade dominante.

Segundo Mário César Lugarinho (2001), a tradução do termo *queer* para a língua portuguesa é pouco provável, o mais próximo seria uma reinterpretação ou reelaboração deste. O ponto principal de discussão dos estudos *queer* é a diferença sexual. Essa distinção, para ser compreendida em língua portuguesa, da maneira como é pela teoria *queer*, requer inúmeras considerações históricas e culturais. Uma vez que nossa sociedade se define por sua antropofagia cultural, que promove um amálgama entre os elementos das margens e do centro, por alimentarem-se uns dos outros, é importante que pensemos os estudos *queer* de maneira cuidadosa, buscando compreender como são construídas as relações com o sujeito *queer*.

Em culturas com um centro claramente definido, a função primordial da teoria *queer* é desordená-lo e negar seu caráter absoluto. Nas culturas periféricas, como são as latinas, o tratamento dispensado a sujeitos *queer* é ambíguo; períodos de intensa coibição convivem alternadamente com momentos de condescendência, o que aponta outras necessidades para a teoria *queer* nessas sociedades.

Nas sociedades periféricas por si só, o excêntrico não é invisível, muitas vezes é posto, inclusive, em destaque. O modo como essas culturas latinas vivenciam a diferença é distinta do tratamento que a teoria norte-americana dispensa ao *queer*. Há uma zona de sombra que se coloca entre as demarcações do centro e da periferia, que nos torna fronteiros a qualquer limite, e isso não deve ser ignorado pelos estudos *queer* latinos. Contudo, a renúncia à ideia de gêneros binários, por exemplo, é um instrumento crucial da teoria *queer* a partir do qual podemos pensar também as culturas de língua portuguesa.

Outra maneira de compreender as construções literárias e linguísticas de forma não tradicional e binária é analisar as identidades também de modo múltiplo e fragmentado, conforme os pensadores contemporâneos do assunto. Segundo afirma Louro, o nascimento pode ser visto como o início de uma viagem: “Não há um lugar de chegar, não há destino pré-fixado, o que interessa é o movimento e as mudanças que se dão ao longo do trajeto”. (2016, p. 13). A determinação acerca de sexo e do gênero da criança no nascimento empreende o início de uma viagem.

É instalado um processo do qual se espera um determinado rumo e direcionamento; esse é um processo ativo, uma vez que nele é estabelecida a ação de “fazer”, “construir” um corpo, uma identidade (de gênero, sexual, etc.), dentro do que foi nomeado no nascimento: “O ato de nomear o corpo acontece no interior da lógica que supõe o sexo como um ‘dado’ anterior à cultura e lhe atribui um caráter imutável, a-histórico e binário”. (LOURO, 2016, p. 15).

Não obstante todas as instruções estratégicas e técnicas sociais e culturais diárias para que a “viagem” seja empreendida em apenas uma direção já definida no nascimento, os sujeitos desobedecem a sequência e a subvertem: “Ainda que sejam tomadas todas as precauções, não há como impedir que alguns se atrevam a subverter as normas”. (Ibid. p. 16). É possível, aqui, perceber o sujeito pós-moderno, apresentado por Hall, construindo sua autoidentidade nos extremos das possibilidades de empreendimento; e esse extremo significa, na sociedade compulsoriamente heterossexual, de gêneros binários, gritante e desviante subversão das normas, ou seja, uma anomalia. Sobre os seres que ousam subverter as rígidas fronteiras de gênero e sexualidade, Louro afirma:

Não há como esquecê-los. Suas escolhas, suas formas e seus destinos passam a marcar a fronteira e o limite, indicam o espaço que não deve ser atravessado. Mais do que isso, ao ousarem se construir como sujeitos de gênero e sexualidade precisamente nesses espaços, na resistência e na subversão das “normas regulatórias”, eles e elas parecem expor, com maior clareza e evidência, como essas normas são feitas e mantidas. (2016, p. 18).

As categorias binárias de gênero e as nomenclaturas “mulher” e “homem” são utilizadas como as grandes justificativas para a segregação de círculos sociais que se fundamentam na distinção biológica entre os sexos. Através da teoria *queer* e dos

estudos de gênero e identidade, noções como heteronormatividade, o binarismo homem/mulher e identidades unificadas são questionadas, problematizadas e desconstruídas, o que pode contribuir grandemente para o alcance das razões, e sua análise, da pouca visibilidade e protagonismo da mulher homossexual na literatura. Considerando que é a hierarquia sexual que constrói e mantém o conceito de gênero, é esta que deve ser questionada primeiramente, pois é quem normatiza a sexualidade com o dogma da heterossexualidade como única expressão saudável, excluindo as demais sexualidades da normalidade, da sociedade e das artes. Sobre a teoria queer e seus pressupostos:

Os/as teóricos/as queer constituem um agrupamento diverso que mostra importantes desacordos e divergências. Não obstante, eles/elas compartilham alguns compromissos amplos – em particular, apoiam-se fortemente na teoria pós-estruturalista francesa e na desconstrução como um método de crítica literária e social; põem em ação, de forma decisiva, categorias e perspectivas psicanalíticas; são favoráveis a uma estratégia descentrada ou desconstrutiva que escapa das proposições sociais e políticas programáticas positivas; imaginam o social como um texto a ser interpretado e criticado com o propósito de contestar os conhecimentos e as hierarquias sociais dominantes. (LOURO, 2016, p. 40).

A “invenção da heterossexualidade” foi instituída de forma dependente e simultânea ao conceito de homossexualidade, que não deve ser considerada uma diferença sexual e sim, basicamente, um tipo social (o homossexual) que é demarcado por uma variante comportamental sexual. Judith Butler (1999) fala sobre o conceito de heterossexualidade como “matriz excludente” que, para manter sua hegemonia, depende da existência de “seres abjetos”, “não sujeitos”, seres considerados como “não cidadãos”; a noção de heterossexualidade é mantida pela existência do que lhe é exterior.

O contraste das categorias “heterossexualidade” e “homossexualidade” surgiu, basicamente, no intento da demarcação de um conhecimento científico que servisse de alicerce para a estabilização da moral burguesa. É nesta perspectiva que Butler (1999) afirma que a naturalidade do sexo biológico é uma construção discursiva e, a partir dessa constatação, chega à noção de performatividade do gênero, segundo a qual o enunciado constrói a realidade que enuncia simultaneamente à enunciação.

Podemos pensar a literatura como um espaço possível de construção de subjetividades alternativas, no âmbito da representação de sujeitos que não estão inseridos no padrão dominante ocidental de identidade, especialmente as figuras homossexuais e bissexuais femininas. Esse lugar de construções alternativas é construído a partir da ação de autores que criam personagens e enredos que possuem como base essa temática, o que configura uma escrita performativa urgentemente pertinente e necessária.

Por conseguinte, esse fazer literário, essencialmente inovador e transgressor, questiona até mesmo os pressupostos básicos das convenções das narrativas realistas. Por entender que os referenciais externos nos quais se baseia em suas representações estão sempre em trânsito, procura novos métodos de representação que deem conta do objeto representado.

Teresa de Lauretis (1994) assegura ser a construção do gênero sua própria representação, afirma que o conceito de gênero está permanentemente em movimento. Sendo assim, é possível afirmar que a literatura pode ser disseminadora de estereótipos, reprodutora das representações do padrão heteronormativo, ou transgressora, criadora de imagens inovadoras, que tentem fazer presente a diversidade, contribuindo, desta forma, na construção de novos “tipos”, uma vez que esta criação artística é performativa.

Pela consciência de uma recepção negativa, ou pelo estranhamento do ato, por si mesmo, muitas vezes acontece o mascaramento do gênero na ação de contar suas histórias, no caso de narradores homossexuais. Essa constatação é importante para perceber o quanto a questão do gênero está imbricada na questão da sexualidade e na questão da representação do sujeito homossexual na literatura.

3.4 A HOMOSSEXUALIDADE FEMININA NA LITERATURA BRASILEIRA

A sexualidade feminina em si e, principalmente, a atração entre mulheres, o chamado por alguns teóricos de “desejo lesbiano”, são vistos como uma espécie de afronta, uma ação de resistir aos ditames do patriarcado, das normas predominantes na sociedade ocidental. O lesbianismo confere à sexualidade da mulher uma

autonomia que o sistema dominante abomina, uma vez que o corpo feminino se encaixa, dentro da lógica heteronormativa, como subserviente exclusivo ao desejo masculino, realidade a que o amor romântico serve com excelência.

O próprio conceito de amor romântico é indício do sistema de ideias que impõe limites e determina funções específicas à mulher no emaranhado das relações sociais e de gênero. Essas relações sempre são compostas por uma hierarquia rigorosa, zelada por regras que, quando transgredidas, colocam a mulher em uma zona social periférica que não recebe respeito ou legitimidade. A hierarquia social dos gêneros (e suas atribuições) funciona composta por “modelos” extremistas; a mulher é a menina pura, que não conhece sexo e aguarda pelo casamento, ou é a mulher “da vida”, profissional do sexo.

A figura da mulher, enquanto ser designado a pertencer ao gênero feminino e, por conseguinte, com todas as funções e deveres atribuídos a este, não deve transgredir nenhuma regra sob o risco de ter sua legitimidade social questionada. Mais grave é quando uma mulher transgride as regras do amor romântico, patriarcal, heteronormativo, que serve à instituição casamento; nesse caso, ela é completamente banida da legitimidade social. Quando o desejo feminino não está a serviço da procriação e da satisfação do desejo masculino, ele é, por natureza, transgressor e inaceitável moral e socialmente. É nesse quadro que está inserido o desejo lesbiano, a sexualidade feminina que se orienta para outras figuras femininas.

A literatura, como um discurso social privilegiado, construído pela linguagem, que também é elemento crucialmente construtor da ideia de uma feminilidade, é um espaço potencialmente propício para o entendimento da experiência do que é ser mulher. Todas as representações literárias, que transgridem ou reforçam as hierarquias ideológicas, podem funcionar como mecanismos poderosos para o conhecimento, compreensão e questionamento da figura feminina.

Sob a égide do alegado realismo das obras, as criações literárias, na esmagadora maioria das vezes, representam um determinado padrão de sujeito e condenam uma gama de identidades e subjetividades ao silenciamento total. Conforme o levantamento realizado pela pesquisadora Regina Dalcastagnè (2005), citado na introdução deste trabalho, a predominância de personagens do sexo masculino na representação literária é muito significativa. Abrangendo quinze anos de

produção, o levantamento se baseia em romances publicados nas três maiores editoras do país, em termos comerciais.

A pesquisa aponta que, de 1245 personagens consideradas importantes em 258 romances estudados, 773 (62,1%), são do sexo masculino, enquanto somente 471 (37,8%), são do sexo feminino. A problemática da representatividade está também ilustrada na ausência; enquanto apenas 1,6% do total dos romances não apresenta nenhuma personagem masculina importante, personagens femininas de relevância para a trama estão ausentes em 15,9% das produções:

| Tabela 05: Sexo e posição das personagens | | | | |
|---|-----------------|-----------------|-----------------|------------------|
| | protagonista | coadjuvante | Narrador(a) | Total |
| Feminino | 28,9% | 41,5% | 31,7% | 37,8% |
| Masculino | 71,1% | 58,3% | 68,3% | 62,1% |
| Outro | - | 0,1% | - | 0,1% |
| Total | 100% n = 342 | 100% n = 893 | 100% n = 183 | 100% n = 1245 |

Obs. Eram possíveis respostas múltiplas na variável "posição".

Fonte: A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004

Conforme a tabela evidencia, a invisibilidade da personagem feminina é fortalecida quando é introduzida a questão do posicionamento na estrutura romanesca. As personagens mulheres estão em número muito reduzido em relação às personagens masculinas, tanto no protagonismo da narrativa quanto no papel de narradoras. Esses dados concernentes à produção literária brasileira demonstram que a personagem do sexo feminino ainda está às margens da criação, assim como sua voz ainda é majoritariamente silenciada (vide os números sobre as narradoras). Outra conclusão interessante para a discussão da representatividade, que permite a pesquisa, é que autores do sexo masculino criam mais narradores e protagonistas do sexo masculino. Sobre isso, Dalcastagnè afirma:

Quando são isoladas as obras escritas por mulheres, 52% das personagens são do sexo feminino, bem como 64,1% dos protagonistas e 76,6% dos narradores. Para os autores homens, os números não passam de 32,1% de personagens femininas, com 13,8% dos protagonistas e 16,2% dos narradores. Fica claro que a menor presença das mulheres entre os produtores se reflete na menor visibilidade do sexo feminino nas obras produzidas. (2005, p. 36).

Percebemos que, ao buscar dados sobre a representação de mulheres na literatura, os números caem conforme especificamos essa representação, segundo suas posições na narrativa, ou seja, a mulher está representada (mesmo que minoritariamente), o que ela não tem mesmo é vez no centro narrativo. Ainda considerando os dados da pesquisa supracitada, inferimos, da mesma forma, que a ausência de representatividade, nas criações literárias, de mulheres protagonistas e narradoras, detentoras de voz e posição central na narrativa, passa pelo número reduzido de autoras, de produtoras de literatura.

Quando o levantamento passa de “representação da mulher” para “representação da mulher não-heterossexual”, as distinções são ainda mais gritantes. Mais de 90% das personagens de uma significativa parcela da produção literária brasileira são heterossexuais. Entre as personagens homossexuais, por sua vez, mais de 79% são do sexo masculino, ou seja, a mulher homossexual, por sua condição duplamente clandestina e transgressora, está ainda mais à margem da produção e representação literária.

Não obstante, é possível afirmar que a literatura e a história da identidade da mulher homossexual têm uma estreita relação entre si, visto que foi devido à vida e obra da poetisa Safo, da ilha de Lesbos, que o desejo feminino homossexual e as mulheres homossexuais passaram a ser designadas pelos termos “lesbianismo, lesbismo, lesbiana, lésbica”. (MOTT, 1987).

A poetisa que cantou seus amores pelas companheiras em seus versos foi quem deu origem, juntamente com a ilha onde habitava, a um dos termos considerados eruditos para denominar as mulheres que amam mulheres: lésbicas. Foi, portanto, na literatura que o desejo homossexual feminino encontrou sua primeira via pública de expressão, foi a partir da representação literária que ficou conhecido e ganhou notoriedade (mesmo que negativa).

Safo viveu no século VI a.C., na ilha grega de Lesbos e foi autora de nove livros de poemas que cantavam os amores entre mulheres. No século XI, o papa Gregório VII queimou seus livros em Roma, restando da obra daquela que foi considerada a maior poetisa da Antiguidade, apenas alguns excertos discretos. Trecho de um de seus escritos:

Eu vou cantar pela minha querida amante um agradável canto.
 O amor que amortece os membros, vem de novo agitar-me,
 serpente doce e cruel que não se pode destruir...
 Foi uma hora encantada aquela em que dormi com minha amada!
 E que doçura despertar presa aos braços da amante singular.
 (SAFO apud AGUIAR, 1926, p. 468).

Safo, assim como a maioria das mulheres lésbicas, teve sua inclinação homossexual reduzida, por biógrafos e historiadores, a supostos resultados de desgosto amoroso e ressentimento contra o sexo oposto. A poetisa ganhou, por conta de seus escritos, a fama de “inventar” o “vício”, ensiná-lo e propagá-lo entre as mulheres de sua época. Segundo estudiosos da civilização da antiga Grécia, os poemas de Safo foram uma das maiores perdas literárias que o mundo sofreu.

Segundo Luiz Mott (1987), em seu estudo sobre o lesbianismo no Brasil, o comportamento sexual feminino heterodoxo é deveras um assunto tabu. O silêncio sobre o tema, tanto em termos científicos quanto artísticos e, por conseguinte, literários, é mais profundo e inquebrável do que as reservas em relação à homossexualidade masculina.

Outro exemplo de veto histórico envolvendo uma mulher lésbica também se refere a uma escritora: Renée Vivien, renomada poetisa britânica do século XX que escreveu sua obra em francês e que teve qualquer documento sobre si interditado para consulta. Vivien foi a primeira mulher que publicou, ainda em vida, poemas alusivos ao amor entre mulheres.

Não obstante as interdições e o silenciamento sistemático acerca da homossexualidade feminina, é possível encontrar menções a personagens lésbicas desde o século XIV, na literatura portuguesa; um exemplo é Mari’Mateu, personagem presente na literatura do trovador Afonso de Cotom. Na literatura brasileira, e talvez nas Américas, depois das referências dos cronistas do Quinhentismo às Çacoaimbeguira dos Tupinambá, as primeiras alusões a personagens lésbicas são encontradas na obra de Gregório de Matos Guerra, que criou a célebre personagem Nise, que desprezou suas investidas por ser lésbica e a quem dedicou o poema “A uma dama que macheava outras mulheres”, do qual segue trecho:

Que rendidos homens queres, que por amores te tomem?
 Se és mulher não para homem, e és homem para mulheres?
 Qual homem, ó Nise, inferes, que possa senão eu ter
 Valor para te querer? Se por amor nem por arte
 De nenhum deixas tomar-te, e tomas toda a mulher!
 (GUERRA, 1965 apud MOTT, 1987, p. 67).

Em tempos de intransigência severa e Mesa Censória do Santo Ofício, não é surpreendente que Nise seja a primeira e provavelmente a única página literária daquela época dedicada completamente a uma mulher lésbica, no Brasil. A inquisição, finalmente extinta em 1821, exercia implacável censura a qualquer alusão ao terrível vício do então popularmente *tribadismo*, ou “amor proibido, o amor-que-não-ousa-dizer-o-nome, o amor-estéril, o amor-pecado”, também denominado por teólogos de *sodomia foeminarum* (MOTT, 1987, p. 69).

Mesmo que o mundo já conhecesse o amor entre mulheres nas criações do Naturalismo de Zola, nas criações de Sade e de Balzac, o tema é explorado na literatura brasileira, após Gregório de Matos Guerra, somente depois do fim da inquisição, com Joaquim Manoel de Macedo, em seu romance *As mulheres de mantilha* (1870), com a paixão de Inês e Izidora, mesmo que no fim da trama o relacionamento homossexual não se confirme.

No fim do romance de Macedo, uma das personagens, Izidora, finalmente se revela um homem que se vestira de mulher para fugir ao serviço militar, o que corrobora para retratar o tema da homossexualidade feminina como uma confusão de sentimentos, um engano por parte de Inês. Esse episódio da criação literária marca a primeira representação brasileira em que o tema do homoerotismo é retratado antes do esclarecimento final no qual uma das personagens se revela do sexo oposto, fato que faz retornar à “normalidade” os sentimentos e condena novamente o amor homossexual ao mutismo e invisibilidade representativa.

Foi apenas em 1890, com Aluísio Azevedo, em *O cortiço*, que a literatura brasileira se desvencilha do asseamento moral herdado do puritanismo britânico da era vitoriana (embora não tivesse o mesmo radicalismo moral), com seus rígidos costumes e fundamentalismo religioso; na obra de Azevedo, algumas páginas são dedicadas à descrição do ato sexual de uma prostituta com uma adolescente. A maneira como é representada a cena erótica não deixa dúvidas quanto ao desfavorecimento moral que recebia, visto que é um episódio fundamentado em uma

relação desigual de poder, onde Pombinha, a virgem pobre e inexperiente, é forçada a ceder às investidas de Léonie, a prostituta madura e poderosa, a quem o narrador, em dado momento se refere como “machona” (2016, p.127), mesmo tendo, em outras ocasiões da narrativa, a descrito com extravagantes atributos e vestimentas considerados socialmente como praticamente a “essência” da feminilidade.

O narrador, após a descrição do ato entre a mulher e a menina, evidencia todo o remorso desta, contrapondo as lembranças do evento à sua alma pura. Azevedo cria a representação de um ato libidinoso, que é capaz de agradar aos sentidos (ainda que a manifestação e expressão desses sentidos reforcem a lógica heterossexual compulsória da personagem Pombinha), mas, simultaneamente, causa imensurável desgosto moral e vergonha:

Pungia-lhe na brancura da alma virgem um arrependimento incisivo e negro das torpezas da antevéspera; mas, lubrificada por essa recordação, toda a sua carne ria e rejubilava-se, pressentindo delícias que lhe pareciam reservadas para mais tarde, junto de um homem amado, dentro dela balbuciavam desejos, até aí mudos e adormecidos”. (2016, p.118).

A obra pioneira no Brasil, que ousa afrontar o pudor ao descrever, minuciosamente, atos considerados extremamente deploráveis e pecaminosos do ponto de vista moral, não inova no tratamento condenatório destinado a estes. Azevedo expõe a existência da homossexualidade, mas a associa diretamente à hipocrisia, pecado e torpeza na figura da prostituta rica que, na intimidade, seduz e obriga virgens pobres a satisfazerem seus desejos e, publicamente, destila moral e virtudes.

A ideia da “invertida”, mulher que parece homem e se recusa a usar roupas e acessórios tidos como obrigatórios ao sexo feminino, sempre esteve presente em nossas letras quando se trata de abordar a homossexualidade feminina. Em 1922, o escritor Theo Filho causa escândalo na sociedade carioca com o livro de contos *Dona Dolorosa*, que trazia o insinuante subtítulo “Anomalias sexuais”.

No conto que concede nome ao livro é que Filho introduz a personagem safista, a irmã da protagonista que, por sua vez, é uma vampira. Aqui, a literatura brasileira tem uma das primeiras representações da mulher que atravessa as fronteiras de

gênero e sexualidade, sendo, assim como Letícia (e também Cora, de certa forma) comparada e associada ao sexo masculino:

Desde tenra idade abominava as bonecas; a todos os brinquedos infantis preferia o cavalo de pau, o soldadinho de chumbo e o velocípede. Quando começara a vestir-se à sua custa, adotara roupas que lhe davam aspecto masculinizado, bem ajustadas no corpo magro, sem linhas curvas. No colégio escrevera ternos bilhetinhos às condiscípulas, tendo mesmo por uma delas bizarríssima amizade. Padecera forte correção de uma das professoras por ter sido encontrada com o seu anjo açucarado na reservada, a praticarem as duas a masturbação mútua. Desde os sete anos que se onanizava, o que não deixava de ser monstruoso e anormal. Tinha ingênitamente horror a todas as obrigações femininas, todo o seu horror era ter nascido fêmea. Queria ser macho, poder ser soldado, perambular até altas horas da noite, conquistar determinadas damas”. (FILHO, 1934 apud MOTT, 1987, p. 81).

É possível perceber, no excerto, que não apenas a orientação sexual e/ou a identificação de gênero da personagem (que parece destoar do sexo designado a si no nascimento) são alvos de reprovação, mas a própria sexualidade feminina, vide os comentários sobre a masturbação, é considerada um tabu e suas manifestações “monstruosas e anormais”. A descrição que Filho faz da “invertida” no início do século XX na literatura brasileira é, não por acaso, semelhante em muitos aspectos à Letícia de Telles:

Ainda tinha treze anos quando começara a usar colarinho e gravata, gosto que lhe brotara impulsivamente, ignorando que era por esses e outros distintivos que se reparavam entre si as invertidas. Quase não tinha seios nem ancas. Admirava as aviadoras e as desportistas, as *leaders* feministas, as mulheres que se entregavam aos misteres masculinos, nas quais cria adivinhar as suas mesmas tendências androginescas. As suas regras vieram irregularmente aos 15 anos, em proporções diminutas, de três em três meses. Nesta idade a sua voz começara a tornar-se grave e rouca, um tanto viril. Um buço bastante espesso ensombreava-lhe o lábio superior”. (FILHO, 1934 apud MOTT, 1987, p. 81).

Além dos gostos e costumes semelhantes aos de um homem, são destacadas características físicas (voz grossa e buço espesso) que atribuem androginia à personagem. As menções a esportistas também parecem constantes na literatura que conta com a presença de mulheres lésbicas, reforçando a ideia de que são incomuns, uma verdadeira exceção entre as “verdadeiras mulheres” da sociedade daquela época.

Em 1926, temos *Vertigem*, de Laura Villares, que, assim como *O cortiço*, apresenta uma prostituta francesa que mantém relações sexuais com suas companheiras de profissão. As mulheres lésbicas da literatura brasileira quase seguem um padrão, com algumas variações. Quando não são construídas com as cores da androginia e da “anormalidade” física, são prostitutas; esse processo, além de representar o modo como a sociedade brasileira da primeira metade do século XX via a mulher lésbica, ajuda na criação do imaginário social, perpetuando estigmas e preconceitos.

Essa última representação da prostituta lésbica é muito menos sexual, em suas descrições de cenas íntimas, do que as narrações dos episódios de Leónie e Pombinha, de Azevedo. Isso pode ser atribuído à autoria feminina e masculina, respectivamente, visto que a censura, e a autocensura, são muito decisivas quando se trata de autoras mulheres.

Uma obra importante, que deve ser mencionada, tanto por seu pioneirismo na representação de uma mulher lésbica feminista, quanto por sua importância para o feminismo enquanto movimento político e social, nos anos 30, é *O 3º sexo*, de Odilon Azevedo, que traz a história de Sônia, uma operária que trabalha em uma fábrica de cigarros do Rio de Janeiro. Aqui, a homossexualidade também é pintada com as cores do desvio, da anomalia e da androginia, mas, diferentemente de outras obras, a personagem permanece homossexual até o fim da narrativa.

Em 1933, no Rio de Janeiro, pela Renascença Editora, é publicado, sob o pseudônimo Chrysanthème, o romance *Famílias*, que traz, em sua narração, a história de Natalina Vieira, personagem lésbica e feminista que pertencia à alta sociedade carioca. Apesar de representar uma personagem subversiva para a época, que transgride as normas de gênero e sexualidade, a obra apresenta forte cunho moralista, uma vez que trata a homossexualidade como anomalia, aberração e vício, como no trecho em que afirma ser Natalina uma mulher que não preza pela monogamia, cortejando, além de sua “amiga” mais assídua e íntima, outras mulheres:

Obedecendo ao vício que a dominava, vício que ela queria justificar amaldiçoando os homens cujos amores declaravam bem alto serem inferiores e humilhantes para o seu sexo. [...] Certa feita dirigiu-se à casa de Marcelle, uma francesinha com quem travara conhecimento num cinema, tendo como

objetivo contagiar com sua viciada tarefa sua amiga. Debalde Natalina tentava embriagá-la com beijos e promessas, que a outra recebia e escutava acanhada, mas firme em rechaçar. Irritou-se diante das negativas da francesinha, posto que era sempre atendida por damas da melhor sociedade, orgulhosas de se prestarem a seus carinhos e anomalias”. (CHRYSANTHÈME, 1933, p. 62 apud MOTT, 1987, p. 104).

Em 1949, o romance *A estrela sobe*, de Marques Rebelo, publicado pela editora O cruzeiro, apresenta, timidamente, a temática lésbica. Ao contar a história de Dulce e Leniza, que se envolvem num caso amoroso por interesse (Leniza é pobre e é acolhida por Dulce), coloca o retorno à heterossexualidade, quando Leniza deixa Dulce disposta a “se aguentar na vida, custasse o que custasse”, como uma espécie de redenção e volta à normalidade.

Dois anos mais tarde, também no Rio de Janeiro, a literatura novamente é palco do amor lésbico. Gastão Cruls, com o conto “Carta de outro naipe”, conta a história de duas mulheres da alta sociedade carioca, que se suicidaram e foram encontradas, juntas, em um quarto de hotel. Novamente a homossexualidade pintada com as cores do mal e severamente punida. Detalhe: as duas meninas lésbicas eram esportistas, e se conheceram em um campeonato de tênis. Assim como a tenista Letícia, de Telles, muitas mulheres lésbicas da literatura eram esportistas, prática tida como predominantemente masculina.

No mesmo ano (1951), é lançado, no Rio de Janeiro, pela Livraria José Olympio, o romance *Galateia e o fantasma*, de Mario Donato. Obra extremamente polêmica, conta uma história de homossexualidade e incesto entre as irmãs Júlia e Antonieta. Dois pecados gravíssimos, duas afrontas à moral judaico-cristã reunidos em uma mesma obra literária. O livro continha, inclusive, notas do autor e editor ao leitor desavisado, alertando sobre o conteúdo dramático e inapropriado a “espíritos imaturos”.

Em 1940, Erico Verissimo publica *Saga*, que traz o tema da homossexualidade nas passagens referentes às amigas Vera e Chinita. Assim como no envolvimento de Virgínia e Letícia, em *Ciranda de pedra*, a figura do homem amado ronda o imaginário feminino (no caso da personagem Chinita) na hora do contato físico com a outra mulher. Outra vez a atração física entre as duas mulheres não é algo genuíno, e sim

de alguma maneira forçado por uma delas, enquanto a outra se esquivava, mesmo que mentalmente, por vergonha, medo, ou falta de interesse.

No ano de 1964, no livro de contos *O criador de centauros*, Maria de Lourdes Teixeira publica “A prisioneira”, que conta o drama de Maria Rita que, depois de confessar, de forma indireta, seu amor à sua amiga inseparável e ser fortemente repelida e condenada por esta, conclui, desesperada, que: “só duas frestas existiam por onde lhe seria possível escapar à sua cela de prisioneira: ou morrer imediatamente ou entregar-se ao seu anômalo destino”. (apud MOTT, 1987, p. 119).

Adelaide Carraro, romancista dos anos 70, também incluiu atos de homossexualidade nos temas de seus livros, como em *Eu mataria o presidente* e *Mulher livre*. Nesse último, a alusão ao desejo homoerótico acontece quando uma esposa traída, para se vingar da amante, a violenta. Nelson Rodrigues, em seu romance *O casamento*, publicado em 1966, pela Eldorado, no Rio de Janeiro, aborda o lesbianismo atrelado, como não é surpresa, ao incesto, abuso e pedofilia. Aqui, a filha confessa ao pai que foi abusada pela mãe, ao que este tem reação inesperada e violenta:

- Sua mentirosa! Olha, olha!
Acabou caindo aos pés da filha:
- Nem sua mãe tem nada de lésbica. Mulher normal, normal. Vou-te dizer mais, ouve, vou-te dizer mais. Tua mãe teve um amante. Me traiu. Eu perdoei ou nem isso. Fingi que não sabia. *É adúltera, mas lésbica, não.* E muito menos lésbica da própria filha. Eu sou cristão, eu sou cristão! [...] Súbito, Sabino agarra Glorinha. Dá-lhe um violento beijo na boca...” (RODRIGUES, 1966, p. 356 apud MOTT, 1987, p. 117, grifo nosso).

O homem cristão praticante, como afirma em outra passagem, fica completamente escandalizado com o que lhe segreda a filha; no entanto, o discurso mostra claramente que sua indignação e revolta são bastante seletivas; sua moral cristã lhe permite indignar-se apenas com o lesbianismo da mulher, uma vez que o adultério é perdoado e até ignorado. E quando agarra a filha e repete o gesto da mãe (que a tinha beijado na boca) deixa claro que o susto e a repulsa demonstrados pela confissão não estão relacionados com o abuso, o incesto e a pedofilia.

É imperioso citar o principal nome da literatura brasileira com temática lésbica, a escritora paulista Cassandra Rios, pseudônimo de Odete Rios (1932-2002) que,

entre os anos de 1948 e 1980 (datas de sua primeira e última publicação, respectivamente) teve obras que alcançaram tiragens de 300.000 exemplares vendidos ao ano. Sua obra de estreia, publicada quando a escritora tinha apenas dezesseis anos, *A volúpia do pecado* (1948), com várias reedições, a tornou uma das autoras mais vendidas da história da literatura brasileira.

Cassandra Rios, além de ser o maior nome da literatura de temática lésbica e um sucesso absoluto de vendas, foi uma das maiores vítimas da censura e repressão de nosso país. Muitos de seus livros abordam diretamente a temática da homossexualidade feminina, entre eles: *Marcella*, *A volúpia do pecado*, *Tessa a gata*, *Ariela a paranoica*, *Muros altos*, *A noite tem mais luzes*, *O escorpião na balança*, *O gamo e a gazela*, etc. De suas quase cinquenta obras, trinta e seis foram proibidas até meados da década de 70, quando foram arrefecidas as regras do regime ditatorial, possibilitando a publicação. Como o momento de maior efervescência na produção de Rios antecedeu o período da revolução sexual e da mudança de costumes na sociedade brasileira, a linha que delimitava a censura política e a censura das produções consideradas pornográficas na literatura era tênue e, muitas vezes, indistinta.

Havia órgãos, como a Liga da Moralidade, que discursavam contra a venda de livros tidos como pornográficos, um atentado aos valores e à moral vigentes; essas obras eram colocadas como uma ameaça ao progresso moral e social da capital do país. A Liga da Moralidade, ligada à União Católica Brasileira, órgão de grande importância e influência na época, era uma espécie de guardião da moral, declarando guerra ao que pudesse afrontar os costumes; combatia assim, tudo o que fosse compreendido como manifestação pornográfica.

O que torna a escritora “mais proibida do Brasil” uma pioneira é, efetivamente, o fato de ter delegado papéis principais às mulheres homossexuais. Em suas obras, já na década de 40 do século XX, diferentemente das publicações que se encontram no centro do campo literário brasileiro, mulheres lésbicas são protagonistas, suas existências ficcionais não se limitam a coadjuvantes da história, como em *Ciranda de pedra*, por exemplo, publicado em meados do mesmo século.

No entanto, apesar de sua originalidade temática e popularidade, Cassandra Rios, chamada de “Papisa do homossexualismo” (sic), foi alvo de discriminação tanto

por parte do moralismo brasileiro, que considerava suas obras “pornográficas”, como por intelectuais e acadêmicos, que a classificavam como “literatura menor” e “subliteratura”, por conta de sua simplicidade formal e estilo sem grandes ornamentações linguísticas. Esse fenômeno classificatório é ilustrativo do momento social, uma vez que a distância entre a alta e a baixa literatura sempre esteve condicionada ao nível de moralismo de uma sociedade. Quanto mais moralista e dona de padrões rígidos de conduta sexual, maior será a disparidade entre a chamada literatura canônica e a literatura menor, erótica ou pornográfica.

Outra obra de Rios que tem como protagonista uma mulher lésbica e que traz o *desejo gay* como tema central da diegese, colocando os dramas amorosos e sexuais entre personagens do mesmo sexo como propulsores da narrativa e não como coadjuvantes na história ou até mesmo como acontecimento exótico e anômalo, é *Eu sou uma lésbica*, publicado originalmente em 1984. A obra, dona de características consideradas próprias tanto da literatura erótica quanto pornográfica, conta a história de Flávia, desde a infância, quando ela vivia um caso de pedofilia com uma vizinha adulta.

Outro nome que é imprescindível mencionar: Cíntia Moscovich. Após vencer, em 1995, o Concurso de Contos Guimarães Rosa, do Departamento de Línguas Ibéricas da rádio France Internationale, de Paris, a escritora transformou a narrativa *Dois iguais - Manual de Amores e Equívocos Assemelhados* em romance, publicado em 1998. A história de Clara e seus amores homossexuais é, para além da subjetivação do amor lésbico, uma narrativa que, através dos episódios desde a infância até a vida adulta da protagonista, convida à reflexão acerca dos mecanismos sociais e culturais que silenciam o romance vivido pelas personagens e suas implicações nas relações de gênero engessadas pelos preconceitos vigentes em nossa sociedade.

Desde aquele momento histórico, no qual essas escritoras e suas obras com protagonistas homossexuais foram marginalizadas pelo mercado editorial e pela crítica, pressupomos que há um movimento centrípeto na representação de identidades marginalizadas (mais especificamente tratando-se, aqui, de mulheres homossexuais) no romance brasileiro que pertence também ao centro do campo editorial, fenômeno que pretendo observar e analisar nas duas obras do *corpus*.

Esse processo movimenta as personagens lésbicas também dessas obras, levando-as da representação à subjetivação, uma vez que as coloca como portadoras de voz narrativa e como sujeitos de suas histórias, algo pensado, outrora, apenas naquelas produções não admitidas no centro do campo. A diferença, em meados do século XX, entre a literatura que representa e a literatura que subjetiva a personagem lésbica está em seu status de alta ou baixa literatura. Naquele momento histórico, a literatura que subjetiva a mulher lésbica, é, em si mesma, considerada marginal e tida como literatura menor.

4 O CORPUS E SUAS NUANCES NARRATIVAS

4.1 CIRANDA DE PEDRA

4.1.1 A “ciranda” pelos olhos de Virgínia

Levando-se em conta as categorias genettianas (1995) de narrador, em *Ciranda de pedra* encontramos um narrador heterodiegético. O narrador de Telles relata uma história da qual não faz parte enquanto personagem e sobre a qual não possui um conhecimento direto e abrangente; o conhecimento deste narrador se encaixa, predominantemente, no tipo “onisciência seletiva”. Seu conhecimento da fábula limita-se a um ponto fixo central, neste caso o ponto de vista da protagonista Virgínia.

No âmbito da questão técnica do foco narrativo, a protagonista entra em destaque cumprindo a função de “refletor” das ideias do narrador, que seria uma espécie de máscara para o “autor implícito”. Virgínia é uma mulher jovem, saudável, pertencente oficialmente a uma família de classe média alta e, *a priori*, heterossexual. Temos, portanto, no centro da narração, uma “voz” e uma visão de mundo que não foge completamente, mesmo sendo de uma mulher, e repleta de conflitos identitários e ideológicos, ao padrão considerado adequado na sociedade brasileira cristã, heteronormativa e capitalista.

O narrador, aqui, é uma presença discreta, sua maneira de narrar é equilibrada, sem grandes intromissões, criando a impressão de que a história se conta. Virgínia, por sua vez, funciona como uma espécie de centro que organiza a narrativa. Ela atende aos atributos que a levam a ser como um “refletor” das ideias do narrador: é dona de uma abundante sensibilidade e inteligência penetrante. É a partir das vivências, sentimentos e percepções da protagonista que o narrador faz conhecer sua visão da diegese. A estratégia, neste caso, é uma espécie de desaparecimento do narrador e seu efeito é a impressão, na leitura, de que Virgínia é a narradora.

O recurso narrativo mais utilizado por este narrador, que possui onisciência seletiva, é o discurso indireto livre, a partir do qual relata os acontecimentos, ao longo

da vida de Virgínia, com base nas percepções e sentimentos da protagonista. Exemplos de “onisciência seletiva” e “indireto livre” são alguns dos momentos subjetivos de *Ciranda de pedra*:

Saiu. A noite estava fria, mas belíssima. Achou a lua enorme e pensou em compará-la a alguma coisa, mas desistiu: parecia lua mesmo, talvez nunca parecesse tão lua quanto naquela noite. Foi seguindo sem pressa até a cerca de fícus. Podia ouvir agora o sussurrar delicado da fonte escorrendo por entre as pedras. Tentou vislumbrá-la. E só distinguiu os anões de pedra com as caras lívidas banhadas de luar. Agora eles se ofereciam sem reservas, de um modo ou de outro, Afonso, Bruna, Letícia e Otávia – todos agora lhe expunham as faces decifradas, tão frágeis como vidro. Faltava Conrado, mas naquela roda tão unida não se podia atingir um sem imediatamente afetar o vizinho. Conrado. Conrado. Um gesto que ele fizesse e tudo se transformaria como num passe de mágica. Pensou em si mesma. “Parece fácil e contudo...” Contudo, não fora esse gesto que ela também negara a Daniel? Fascinava-o a árvore da morte, a árvore de espanto com suas raízes noturnas. Mas e se ela tivesse interferido? E se o reconhecesse e pedisse para ficar? Quem sabe, quem sabe... Baixou a cabeça. A pior coisa que podia acontecer era exatamente mostrar-se cruel para com as pessoas. E as pessoas morrerem e não se ter tempo para fazer mais nada por elas. (TELLES, 1992, p. 144).

Esse fragmento, narrado em terceira pessoa, poderia, sem necessidade de grandes modificações, estar em primeira pessoa; o excerto é o relato, predominantemente elaborado a partir do recurso do monólogo interior, do que se passa na consciência da protagonista. O narrador conhece intimamente os pensamentos, digressões e divagações que acontecem no interior da mente da personagem. O trecho foi composto com a utilização do recurso indireto livre e nele não é possível distinguir facilmente o discurso do narrador dos pensamentos de Virgínia; há uma associação tão estreita entre narrador e personagem, que suas identidades discursivas se confundem.

Virgínia é uma heroína imersa em seu passado, em seu subjetivismo e dramas íntimos. A subjetividade da narrativa, através do discurso indireto livre, acompanha a predominância das obsessões e dramas da personagem. A forma narrativa está atrelada ao conteúdo da diegese, que traz consigo densos traumas interiores, e suas consequências, da infância até a vida adulta da protagonista. O relato dos fatos da vida adulta de Virgínia está impregnado de memórias de quando era criança. Isso também está marcado na forma do discurso e na temporalidade da narrativa, que

é sinuosa nos caminhos temporais, oscilando entre passado e presente conforme alternam-se os devaneios da personagem central.

Como aqui o discurso não é objetivo e o narrador não tenciona colocar-se em posição de um deus que tudo sabe e tudo vê, essa é uma maneira de expressão do sentimento de incapacidade da humanidade diante do caos do mundo moderno. O ser humano, na impossibilidade de apreender, com clareza e objetividade, a fragmentação de sua realidade, constrói narrativas subjetivas, mesmo que em terceira pessoa; nesse caso, a pessoa verbal não define efetivamente o foco narrativo.

Segundo Roland Barthes (1973), é preciso distinguir três níveis da narrativa: o nível das funções, o nível das ações e o nível da narração. Neste último, que abarca os primeiros, é possível verificar, a partir da análise, que uma narrativa em terceira pessoa pode ser uma espécie de dissimulação da primeira, como em *Ciranda de pedra*, em que a voz do narrador é quase indissociável dos monólogos interiores da personagem Virgínia.

A protagonista de *Ciranda de pedra*, como um típico sujeito moderno do século XX, sente-se em crise com seu mundo. Apesar de Virgínia ser uma mulher de classe média, aparentemente heterossexual, que cabe em uma narrativa identitária relativamente padrão, a protagonista não faz parte do grupo que lhe é designado como família, não se sente pertencente ao lugar que lhe sobrou no mundo com a morte dos pais biológicos; ela tampouco se sentia parte do grupo que formara com eles. Isso vai ao encontro do romance contemporâneo e suas práticas narrativas, que se encontram, da mesma forma, em uma espécie de colapso, de falta de referência.

A impossibilidade das narrativas de abarcar o real de forma objetiva leva ao abandono de uma perspectiva pretensamente abrangente e altamente mimética, o que resulta em perspectivas subjetivas. Essas perspectivas tentam abarcar, de maneira menos fantasiosa (a objetividade, aqui, é considerada uma ilusão), o fragmentado e caótico cenário em que se encontram as narrativas atuais.

Ao longo do tempo, a narrativa sofreu um processo de subjetivação ao observar e relatar fendas obscuras do sujeito. Na ausência de crédito na capacidade mimética da palavra diante da realidade repleta de fragmentos “inenarráveis”, a narrativa modificou-se para dar conta dos lugares ainda inóspitos, para dar conta do

ato de narrar a alma humana e, dessa forma, viu e relatou mais, profunda e intimamente mais.

Segundo afirmações de Auerbach, em *Mimesis* (2011),¹⁰ a narrativa moderna possui a tendência estilística de focalizar mais atentamente os processos psíquicos das personagens. Essa técnica narrativa é facilmente observável em *Ciranda de pedra*, onde acontecimentos externos são menos relevantes do que os internos; eles funcionam como meros desencadeadores do que efetivamente merece ou precisa ser narrado: as percepções de Virgínia sobre sua vida e sua identidade. O seguinte fragmento da obra é ilustrativo da importância maior conferida ao que acontece internamente com a personagem. Aqui é mais relevante, para a construção da imagem pretendida de sujeito, o relato dos processos internos da protagonista:

Virgínia sentou-se à beira do rio. O mal maior foi não estar nunca presente, não ver de perto as coisas que assim de longe se fantasiavam como num sortilégio. Teria visto tudo com simplicidade, sem sofrimento. Mas mil vezes se desdobrara em duas para deixar que uma das meninhas corresse por ali enquanto a outra roía as unhas, rondando na ponta dos pés o quarto da doente. E aquela que fugia, voltava depois contando coisas extraordinárias... Mergulhou a mão na água, deixando que a correnteza suave levasse seus dedos. Os semideuses eram apenas cinco criaturas dolorosamente humanas. Existia, em verdade, o cenário, este era real e permanecia tal qual o imaginara, fiel na sua força revelada naquele tronco; fiel na fragilidade resumida naquela formiguinha a subir ousada por um fiapo de relva. Existia, isto sim, a música no ar, branda como a quentura de um ninho no qual a vida é bem-vinda, como bem-vinda é a morte, volta natural aos elementos. Existia a natureza.

O grito do pássaro desconhecido voltou a rasgar o céu. Virgínia estremeceu. Aquele grito era igual à risada de Otávia. Inclinou-se sobre o rio. E pareceu-lhe ver emergindo, do fundo das águas, um rosto de olhos a se diluírem como duas gotas de tinta. Os cabelos verdes de erva abriram-se mansamente em tufos que a correnteza ondulava. "Otávia!" Mas a face se desfez e desapareceu na superfície.

Retirando a mão da água, mergulhou-a na relva. Não, não, tudo aquilo era já passado, chegara a hora de dizer-lhe adeus. O fluxo da vida, que corria como aquele rio, era tão belo, tão forte! Tinha apenas que libertar-se das palavras e viver. Sorriu. (TELLES, 1982, p.177-178, grifo meu).

Embora a citação seja longa, é necessária porque pertinente para a compreensão dos processos estilísticos empregados predominantemente em *Ciranda de pedra*. Esse trecho encontra-se quase no fim da narrativa, quando Virgínia, pela primeira vez, vai até a chácara onde reside Conrado, objeto de seu amor desde a

¹⁰ Aponto que a obra foi publicada originalmente em 1946.

infância. O lugar é emblemático de seus traumas e obsessões, pois compõe o cenário das brincadeiras dos componentes da ciranda durante a infância.

Nesse fragmento, já podemos perceber a ideia da heterossexualidade compulsória. Mesmo o grupo de personagens contando com uma componente *queer*, a heterossexualidade é colocada na narrativa como única opção de normalidade, uma vez que aparece como a orientação inquestionada da protagonista. Ao se deparar com a verdade (sic) acerca da personagem Letícia, apesar de não a julgar, de imediato e com a força com que aparentemente fazem os outros, Virgínia não vê a sexualidade da amiga como algo normal, pelo contrário, vê como um “mal” na vida de Letícia.

Virgínia, durante a visita à chácara que agora pertence a Conrado, finalmente conhece as paisagens, para além de sua imaginação, das tardes de diversão para as quais jamais fora convidada. A personagem havia construído as imagens das identidades das irmãs e dos vizinhos baseada na sua projeção do que seriam aquelas tardes gloriosas, formando, por conseguinte, sua autoidentidade a partir desses dados imaginários, uma vez que a ausência nessas tardes foi decisiva em sua formação identitária. Agora, está ali para despedir-se de Conrado e deixar pelo caminho seu passado para enfim empreender uma viagem sem rumo certo e sem data de retorno, em uma tentativa de busca de si mesma.

A unidade do excerto é construída por um gesto banal: o ato de sentar-se à beira do rio: *Virgínia sentou-se à beira do rio*. Nesse momento da narrativa é como se parênteses fossem abertos e outra narração, agora dos processos mentais da personagem, fosse iniciada, processo típico de textos construídos com o recurso literário fluxo de consciência. Nem o espaço nem o tempo permanecem os mesmos neste “parêntese narrativo”. As temporalidades se mesclam, o presente confunde-se com o passado remoto da meninice de Virgínia quando são relatadas as excursões imaginárias empreendidas pela chácara; o espaço não é somente a beira do rio onde a Virgínia adulta está sentada.

Há outros espaços compondo o pequeno trecho narrativo, como a casa em que Virgínia morou na infância com seus pais que morreram há muito. Não são apenas os espaços físicos do passado que estão sendo revisitados pela rememoração da protagonista; as cavidades recônditas de seu ser estão sendo iluminadas, pouco a pouco, conforme ela vai lançando luz às sombras de suas lembranças obscurecidas

pela mágoa e pelo ressentimento. Virgínia vai à chácara de Conrado tentar encontrar-se, na tentativa de compreender e curar suas feridas ainda abertas; no entanto, a menina que sofria com as imagens sonhadas dos dias gloriosos e ensolarados na chácara não está mais neste lugar.

Virgínia sofre um processo de desenraizamento na viagem rumo à sua identidade; seu enfrentamento do espaço físico da realidade tantas vezes imaginada foi parte fundamental para o efetivo deslocamento de suas fantasias identitárias do passado para o presente. Ao ver e conversar com seus traumas e algozes emocionais, ela percebe que sempre se tratara de fantasmas, de projeções muito melhoradas por sua imaginação de uma realidade na qual não cabia, de uma engrenagem que, hoje via nitidamente, só poderia receber dela desprezo e distância, tal era sua fragilidade e hipocrisia.

Aqui, a voz do narrador confunde-se com a voz da própria Virgínia. Esse é um passeio de “acerto de contas” da personagem consigo mesma e com seus fantasmas nascidos em um passado remoto, dos quais muitos são frutos daquele lugar. O narrador sabe o que teria sido a solução para os problemas que Virgínia enfrentou durante toda a vida: “O mal maior foi não estar nunca presente”. Quem fala aqui? O narrador? Virgínia?

Essa voz, que relata o fluxo de consciência da protagonista, não tem conhecimento total da história, não sabe como eram, efetivamente, as tardes na chácara que outrora pertencera a Afonso e agora a Conrado; essa voz apresenta-se aqui como conhecedora somente das percepções de Virgínia. A voz narrativa conhece apenas o ponto de vista da protagonista, tanto do presente quanto do passado; são dela as obsessões e fantasias que aparecem nos meandros do discurso do narrador.

Após o narrador revisitar o passado da protagonista, acontece o segundo momento do trecho narrativo que corresponde ao presente da narração: *Mergulhou a mão na água...* E aí se inicia o segundo parêntese: os devaneios acerca das fantasias que atormentaram Virgínia, decisivas na formação de sua identidade e de tudo o que a configurou enquanto sujeito. As fantasias agora se desnudam, banhadas de realidade; os fantasmas põem-se à luz do dia, e Virgínia percebe que nada já é tão assustador: “Os semideuses eram apenas cinco criaturas dolorosamente humanas”.

Novamente, através do discurso indireto livre, a narrativa se torna divagação, em um relato do que se passa na consciência de Virgínia acerca de vida e morte, de aceitação e compreensão, revelando ao leitor o processo de amadurecimento da personagem a partir do entendimento de suas vivências. Considerando a teoria de Louro (2016) acerca dos processos de construção da identidade e autoidentidade, inferimos que Virgínia não passou simplesmente a ter posse de seu “verdadeiro eu”, posse de si mesmo, e nem atingiu o ápice do autoconhecimento ao desvendar os mistérios de seu passado, como parecia acontecer nas concepções iluministas de identidade e sujeito unificado.

Em um processo de identificação, Virgínia deslocou-se; a protagonista viajou de um lugar para o outro de sua autoconsciência, e agora se prepara para viajar literalmente no anseio de continuar a viagem rumo ao desenraizamento de suas percepções identitárias, não para encontrar-se, mas para encontrar outras de si mesma, e tornar-se outras. Virgínia havia ficado muitos anos ancorada naquelas tardes fictícias, que sua imaginação construía nos alicerces de suas ausências na chácara. A protagonista estagnara a ideia que fazia do mundo, de sua família, de seus amores e de si mesma nas dores provocadas pelo desprezo daqueles que agora serviam de impulso para seu deslocamento, tanto territorial quanto identitário.

Sentada à beira do rio que foi cenário de seus mais recônditos anseios e frustrações, segundo a narrativa de seus pensamentos: “Por ali tinham passado a galope no passeio que se tornara uma das maiores obsessões de sua meninice” (TELLES, 1982, p.176), Virgínia compreende, enfim, tudo o que lhe acontecera. Como se as águas do rio de seus devaneios de menina lhe lavassem a alma das fantasiosas histórias que contara a si mesma durante a vida e que foram responsáveis por muitos de seus tormentos, a heroína de Telles alcança, por um momento, a paz e a tranquilidade de quem percebe que a ciranda, da qual almejava ardentemente fazer parte e nunca conseguira, era um círculo de anões de pedra, nada mais, e que a vida é um ciclo que finaliza com a volta aos elementos naturais.

Não são os atos externos, relatados em orações curtas, que contam tudo o que aconteceu com a protagonista no trecho analisado. A cena, sem as interrupções, poderia ser narrada da seguinte forma: “Virgínia sentou-se à beira do rio. Mergulhou a mão na água, deixando que a correnteza suave levasse seus dedos. O grito do

pássaro desconhecido voltou a rasgar o céu. Virgínia estremeceu. Inclinou-se sobre o rio. Retirando a mão da água, mergulhou-a na relva. Sorriu”. Em vez de se ater aos acontecimentos físicos, a narrativa acompanha, prioritariamente, os movimentos da memória e da consciência da protagonista em busca da compreensão de tudo o que formou e forma suas inseguranças, sua concepção de si mesma, enfim, sua autoidentidade.

Neste episódio (Virgínia sentando à beira do rio, mergulhando sua mão nele e sorrindo), aparentemente sem maior importância e profundidade, são introduzidos constantemente, a partir do relato dos processos internos da consciência da personagem, elementos muito mais cruciais para o conhecimento, por parte do leitor, tanto da identidade da personagem quanto da imagem de mundo e de sujeito que a obra está criando.

Auerbach (2011) já afirmava, uma década antes da publicação do livro de Lygia Fagundes Telles, que não é novidade o fato de as narrativas contemporâneas empregarem a categoria tempo de forma especial. O tempo, aqui, funciona como artefato, também, de construção das personagens, dos tipos de sujeito que estão sendo representados e da imagem de mundo presente na obra. Na narrativa em questão, esse tratamento fica evidente nas interrupções da ação para inserir os pensamentos de Virgínia.

O relato dos devaneios da protagonista é mais longo do que a duração destes; o relato dos atos da personagem à beira do rio, por sua vez, é breve. Esses atos funcionam, no trecho analisado, como acontecimentos periféricos (sentar-se, mergulhar a mão na água, o grito do pássaro, inclinar-se, mergulhar a mão na relva, sorrir). As interrupções das ações, provocadas pelos devaneios de Virgínia, se mostram mais importantes para a construção dos sentidos da obra do que esses atos externos.

Intercaladas com as ações da personagem, há cinco digressões que possuem como elemento desencadeador o cenário da chácara, onde os componentes da ciranda viveram suas aventuras infantis. Todos os significados dos elementos concretos (a chácara, o rio) e abstratos (as fantasias que ela criara em relação a isso por nunca ter estado presente) se tornaram lúcidos e claros para a protagonista naquele momento levando-a, enfim, a superar seus fantasmas. A compreensão

desses significados e o entendimento do que lhe atormentava na infância até a vida adulta ocorreram entre os acontecimentos periféricos de sentar-se à beira do rio, mergulhar sua mão nele, inclinar-se sobre ele, retirar a mão, mergulhá-la na relva e sorrir.

Além da narração do fluxo de pensamentos e sensações de Virgínia, há outros elementos no trecho que remetem a lugares e tempos diferentes e que vão ao encontro do que a narrativa quer mostrar, efetivamente. O importante, aqui, é o encontro de Virgínia com seu processo de identificação (no sentido de construção ininterrupta de sua identidade) e o momento quando ela acredita ter desmistificado os motivos de seus traumas e obsessões. O passado e o presente de Virgínia se contrapõem, assim como a fantasia e a realidade, as quais se mostram, ambas, elementos constitutivos do processo constante de formação do sujeito que a protagonista estava se tornando.

As imagens criadas a partir da ausência, da rejeição e do ressentimento da infância encontram-se com a imagem do presente real formando, por instantes, o campo de batalha de que fala Hall (2003) e no qual as inseguranças, as tribulações e as perturbações travam uma luta feroz com a busca do sentimento de estabilidade, de linhas distintas, que coloquem limites definitivos em suas características e convicções, na procura de homogeneidade e unidade.

A própria heterossexualidade da protagonista, afirmada por seu amor por Conrado e o estranhamento causado pela suposta homossexualidade de Letícia, refrata, de certa forma, o que Hall cita como as identidades contraditórias e mal resolvidas que o sujeito pós-moderno traz em si. Virgínia é heterossexual e vê a homossexualidade da amiga como o próprio mal e como problema (p.175,176). Não obstante, e mesmo se referindo à sexualidade de Letícia como “tendência obscura” (p.176), a protagonista tem um breve envolvimento físico/amoroso com a amiga, deixando entrever, em sua constituição identitária, a transitoriedade, pluralidade e incongruências próprias do sujeito contemporâneo.

Na beira do rio, a imagem dos cabelos verdes na água formando a figura do rosto de Otávia, assim como o grito do pássaro que lhe trouxe a risada da irmã, funcionam, para Virgínia, como um lembrete de que a superação, o amadurecimento

e a linha reta até si mesma é uma espécie de ilusão; suas fantasias estarão ali, mais fortes e insistentes do que a realidade que lhes serviu de inspiração.

Em relação ao pensamento de Virgínia acerca de “seguir em frente” através do ato de libertar – se das palavras, evocamos o que Hall (2003) diz sobre a narrativa do eu. Virgínia quer libertar-se da narrativa que construiu para si mesma a partir de tudo o que sofreu ficando de fora do que, em sua infância, julgava o paraíso perfeito e inalcançável. Essas palavras e essa narrativa a compõem enquanto sujeito; essa narrativa é a menina que ouvia atrás das portas e andava sorrateiramente nas pontas dos pés.

No exercício da autoconsciência, ou seja, quando passa a ter noção dessa narrativa e seus meandros e implicações, é que Virgínia consegue enfrentar a batalha dentro de si e, por conseguinte, seguir sua viagem física e identitária. Tudo isso acontece enquanto o discurso literário é feito a partir de pouquíssimos relatos externos; é no intervalo entre o mergulho da mão de Virgínia no rio e seu sorriso que se passa tudo o que efetivamente importa para a narrativa.

A maior parte da narrativa, praticamente do início ao fim da obra, ocupa-se com o relato dos pensamentos e sentimentos da personagem central. Nesse sentido, a obra de Telles diferencia-se de alguns processos literários modernos considerados típicos, a exemplo da escritora inglesa Virgínia Woolf, com *Ao farol*, publicado originalmente em 1927 e *As ondas*, em 1931. Nessas obras, a narrativa prima pela exposição subjetiva do reflexo da consciência de mais de uma personagem em uma tentativa de, por meio do relato de vários pontos de vista, atingir uma realidade mais concreta, alcançar a mais “verdadeira”, ou seja, obter, por meio de muitas impressões subjetivas, uma realidade mais objetiva.

A obra de Lygia Fagundes Telles, por sua vez, aproxima-se de outros ícones da literatura contemporânea como *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, originalmente publicado em 1943, e *Mrs. Dalloway*, também de Virgínia Woolf, publicado originalmente em 1925, cujas protagonistas e detentoras do olhar pelo qual o leitor conhece os fatos narrados são Joana e Clarissa, respectivamente. *Ciranda de pedra*, assim como as últimas obras citadas, narra, pormenorizadamente, o ponto de vista da protagonista Virgínia sobre sua vida, seu passado, sua família, seus fantasmas, seu destino, sua visão de mundo e das outras personagens. Esse

processo representativo acompanha as modificações nas concepções de sujeito, de identidade e autoidentidade pelas quais passam o pensamento e o ser humano contemporâneo ou, conforme Hall, da modernidade tardia.

Dessa forma, o leitor acompanha a construção da identidade e autoidentidade de Virgínia, a protagonista de *Ciranda de pedra*, a partir de suas próprias explicações e devaneios e também a partir das ambiguidades e contradições revelados pelos arranjos discursivos da obra. A narrativa de quem é, o que forma e o que sente Virgínia, como aconteceram os processos emocionais e psíquicos que a construíram como a encontramos na história, é trazida até o leitor através de seus olhos, de suas memórias e pela voz do narrador que reflete a própria voz da protagonista.

Essa maneira de conhecermos a personagem central do romance de Lygia Fagundes Telles legitima sua identidade e suas vivências aos nossos olhos. O leitor consegue identificar-se, ou mesmo exercitar a alteridade de uma forma aguda e comprometida com a legitimidade da identidade de Virgínia e de sua história. Esse efeito, no entanto, não é visto na construção de Letícia, a personagem *queer* da narrativa; o leitor conhece Letícia a partir das frases soltas e cochichos das outras personagens. Letícia não tem voz, ela é o outro, o estranho; a ciranda de pedra comporta um mudo leviatã.

4.1.2 Letícia, o Leviatã

Realizadas essas considerações acerca da personagem central de *Ciranda de pedra*, parto para a análise da construção de Letícia, a componente da “ciranda” que mais destoa do seletivo grupo de amigos. A construção discursiva e literária da personagem Letícia e sua posição na estrutura da narrativa de Lygia Fagundes Telles funcionam como bases para a proposição central deste trabalho. Minha pesquisa sustenta-se na hipótese de que a personagem mulher que ultrapassa os limites das fronteiras de gênero e sexualidade ocupava, relativamente até pouco tempo, lugares marginais, era julgada e condenada moralmente e estava fadada ao mutismo na considerada alta literatura brasileira. No entanto, a representação literária da mulher não-heterossexual se movimentou, em algum grau, das margens para o centro da

narrativa pertencente ao centro do campo literário brasileiro, nas últimas décadas do século XX e primeiras do XXI.

Letícia, um dos cinco componentes da ciranda metafórica do romance, está presente em dez passagens da narrativa. A primeira vez que Letícia é mencionada, em um diálogo entre as irmãs Bruna, Otávia e Virgínia ainda crianças, já é apresentada como uma menina que destoava do gênero que lhe é designado socialmente:

Sabia que ele entrou em exames? Letícia também.

[...]

Virgínia franziu as sobrancelhas. Letícia. Lembrava-se meio vagamente dessa irmã de Conrado: era alta, ossuda e tinha dentes amarelos.

[...]

- Conrado está cada vez mais bonito e ela cada vez mais feia... – E acrescentou com uma vozinha polida. – Ninguém acredita que aqueles dois são irmãos, incrível. Cada dia que passa ela vai ficando mais magra, parece sabonete.

- Mas ela já era tão magrinha – arriscou Virgínia habilmente. Notou que Bruna, há pouco tão ressentida, animara-se de repente. – Piorou então?

- Piorou – gemeu Otávia mordiscando a ponta do lápis. – Virou um menino tão sem graça, ih! (TELLES, 1982, p. 40 - 41).

A personagem é introduzida na narrativa sob a ótica das duas irmãs, Otávia e Bruna, que a descrevem para a protagonista Virgínia. Letícia é descrita como “feia” e seu processo de crescimento (é possível inferir da narrativa que as cinco personagens estão adentrando a adolescência) descrito como se ela tivesse mudado de gênero: “virou um menino tão sem graça”.

Logo após Letícia ter sido posta na “ciranda” narrativa, a protagonista Virgínia (e por conseguinte o leitor) fica ciente de que há uma rivalidade entre Bruna e a irmã de Conrado:

- Domingo fomos à chácara de Afonso e inventamos umas danças. Você precisava ver a pobre a rodar com aqueles braços e pernas que não acabam nunca, se enroscando inteira como uma aranha... Os cabelos são bonitos, concordo. E joga bem tênis. Mas não lhe peça mais nada.

[...]

- Afonso não gostaria de ouvir você falar assim...

- Afonso? Por que Afonso não gostaria? – repetiu Otávia candidamente. – Mas se ele foge o tempo todo dela!... Eu sei *em quem ele está interessado, eu sei*.

Houve uma pausa. Furtivamente, Virgínia lançou um olhar a Bruna, que agora tricoteava com mais rapidez. Então não havia mesmo dúvida: ela gostava de Afonso e tinha ciúme de Letícia. (Ibid. p. 41, grifo da autora).

Logo na introdução de Letícia na narrativa, sabemos que ela tem uma aparência considerada masculina pelas outras personagens, que ela é desprezada por Afonso e alvo dos ciúmes de Bruna. A informação, dada por Otávia, de que Afonso foge de Letícia sugere que ela, de algum modo, o procura, portanto gosta dele. Letícia ama Afonso e não é correspondida; Afonso ama Bruna. Mais adiante, o suposto amor de Letícia por Afonso é mencionado novamente em uma lembrança da protagonista de mais um episódio em que ficara fora da ciranda dos cinco amigos, desprezada ou esquecida por todos. Esta será a terceira vez em que Letícia é mencionada na narrativa:

Virgínia afundou a cabeça no travesseiro. Que tarde aquela... Como é que Bruna e Letícia podiam gostar dele? E por que ficaram de repente tão amigas? Correram ao encontro de ambas assim que as viu. Mas Bruna cumprimentara-a friamente. E Letícia estava preocupada demais com a ausência de Afonso para ser cordial. “Mas ele não estava aqui com você?” – quisera saber antes mesmo de cumprimentá-la. “Estava, mas saiu sem dizer aonde ia, também não sei...” (Ibid. p. 58).

Na quarta aparição de Letícia na narrativa, a protagonista Virgínia está relendo, já adulta, uma carta de sua irmã Bruna, na qual esta noticia sobre a vida do grupo de amigos: “Só a nossa pobre Letícia parece que não se diverte muito, ninguém sabe por quê...” E mais adiante: “Mas Letícia está um leviatã perfeito. O que mais lhe pesa na fisionomia é a boca. Não que seja mal desenhada, não é isso, mas parece uma âncora, afunda...” (Ibid. p. 87-88). Aqui, o narrador relata a fala de uma personagem, construindo a imagem de Letícia segundo o grupo de amigos.

As escolhas discursivas da personagem Bruna constroem a imagem de Letícia pela comparação a uma criatura mitológica geralmente descrita como de tamanho gigantesco, de grandes proporções. A personagem é descrita por Bruna como uma exceção no grupo que compõe a “ciranda”; Letícia é a única que não é feliz, a que destoa da beleza de seu irmão Conrado.

As origens dessa criatura, com a qual Bruna compara Letícia, e cujo significado alude ao caos, remontam à mitologia fenícia. Menções a Leviatã, o monstro gigante, também são encontradas na crença judaica; ele é denominado dragão na narrativa bíblica (Ezequiel 29:03). Leviatã simboliza, ainda, para o judaísmo, um poder contrário ao deus de Israel e seu destino será a derrota no “juízo final”.

Na próxima vez em que Letícia aparece na narrativa é diretamente pelo discurso do narrador, que relata o encontro da personagem com Virgínia, depois de muitos anos, assim que a última retorna do colégio interno à casa da família. Letícia “entra em cena” quando Afonso discursa para impressionar Virgínia:

- Mas antes vá ver sua filha – atalhou-o Letícia entrando. – Está em plena crise, quer Bruna ou você. – Voltou-se para Virgínia: - E essa bela moça como vai? Hem? Saudades suas, uma eternidade que a gente não se vê... Vestia um desbotado macacão azul e tinha o rosto lavado, os cabelos, muito curtos, pareciam os de um menino. Mas a boca sensual era madura, experiente. (Ibid. p. 104).

Novamente Letícia é comparada fisicamente ao sexo masculino, remetendo à ideia da “invertida”, personagem *queer* que aparece nas narrativas do século XIX. As comparações feitas de Letícia com um menino, pelo tamanho, pelo corte de cabelo, por ser considerada “desajeitada” para uma menina, remetem, da mesma forma, à questão do binarismo de gêneros. As características de Letícia lhe emprestam um ar andrógino. A noção de androginia acompanha a personagem em praticamente todas as descrições que o narrador e as outras personagens fazem dela.

Segundo a narrativa, principalmente as falas das outras personagens, Letícia não é bela, pelo menos não possui a beleza “própria das mulheres”; ela não usa maquiagem, veste roupas desbotadas. Letícia não tem jeito para dançar, não tem os cabelos compridos, atributos também relacionados ao sexo feminino. A personagem é *queer*, não se enquadra adequadamente nos padrões considerados normais ou comuns de fisionomia/comportamento/visual femininos da época, portanto parece um menino. Letícia causa estranhamento; as outras personagens mulheres não a reconhecem como alguém igual a elas, ela não parece pertencer ao gênero que lhe é atribuído pelas demais personagens.

A descrição da aparência de Letícia, por parte do narrador, quando esta adentra a cena do reencontro de Virgínia com o grupo, possui tom de recriminação: “Vestia um desbotado macacão azul e tinha o rosto lavado, os cabelos, muito curtos, pareciam os de um menino. Mas a boca sensual era madura, experiente”. (Ibid. p. 104). A reprovação à aparência de Letícia está sugerida a partir da conjunção adversativa “mas”, que introduz a oração que elogia Letícia, descrevendo uma parte de seu corpo (a boca). O discurso afirma que, apesar da aparência da personagem, sua boca é sensual.

Logo adiante, quando Virgínia demonstra estar abalada ao ver Conrado e Otávia tocando piano juntos, Letícia toma-a pelo braço, leva-a para o jardim e diz, referindo-se a Afonso e Bruna:

- Quando os dois se casaram, devo ter ficado com a mesma cara com que você ficou, vendo Otávia e Conrado tocando juntos. Devo ter ficado com essa cara... Foi a última vez que chorei, mas então chorei mesmo, chorei definitivamente todas as lágrimas. Todas. Quando já não restava nenhuma, parti para uma competição de tênis, havia uma competição importante. Fui e ganhei minha primeira taça. (Ibid. p. 106).

Essa passagem, uma das poucas que relata uma fala da própria Letícia, revela claramente que a personagem viveu uma desilusão amorosa marcante com a indiferença de Afonso. Segundo esse trecho, a decepção influenciou diretamente os acontecimentos que a sucederam. O relato de Letícia revela que sua dor foi tão grande, ela sofreu tão desmesuradamente, que não restou nenhuma lágrima. É possível inferir, a partir desses dados, que a decepção amorosa foi como um “divisor de águas” para a personagem. O modo definitivo como ela conta que chorou todas as lágrimas e, após isso, ganhou uma taça, sugere fim e recomeço, morte e vida. É como se um ciclo tivesse se encerrado para dar início a outro.

O tom de recriminação da narração ao corte de cabelo usado por Letícia torna-se mais acentuado quando ela é descrita novamente a partir da observação de Virgínia. Mesmo que indiretamente (é a voz do narrador relatando), o olhar de Virgínia apresenta a imagem de Letícia:

Virgínia olhou-a, mas no lugar do rosto havia apenas uma sombra densa fundindo as feições. Visível, só o contorno áspero da cabeleira *cruelmente tosada*. Lembrou-se dos *magníficos* cabelos prateados soltos até os ombros. “Cortou os cabelos e ganhou uma taça”. (Ibid. p. 106, grifo meu).

A expressão “cruelmente tosada” em contraste com “magníficos” é um claro indicativo da imagem negativa atribuída à nova aparência de Letícia, sua imagem é construída a partir do olhar preconceituoso do núcleo de personagens. Os dois fatos (ganhar uma taça e cortar os cabelos) estão relacionados à decepção amorosa, como acontecimentos posteriores e até consequentes dela. Considerando que a obra foi publicada, pela primeira vez, em 1954, época em que o espaço esportivo estava recentemente se abrindo para a participação feminina, o fato de Letícia ser uma jogadora profissional de tênis também, assim como o corte de cabelo, está ligado ao universo atribuído ao gênero masculino.

Segundo o artigo “Mulher e esporte no Brasil: entre incentivos e interdições elas fazem história”, de Silvana Vilodre Goellner, publicado em 2005 na revista *Pensar a prática*, a participação das mulheres nos esportes, em meados do século XX, ainda era uma realidade polêmica que dividia opiniões. Na primeira metade do século, a ideia predominante em relação à prática esportiva competitiva feminina era a de perigo; uma das ameaças mais temidas era a da masculinização da mulher, identificada como de natureza frágil e delicada. O esporte poderia, segundo a opinião vigente da época, destituir a mulher das características constitutivas de sua feminilidade. A mulher correspondia, nesse período, muito mais à assistência do que à prática de atividades físicas competitivas.

Até meados do século XIX, o espaço esportivo, dentre outros, era expressamente proibido para as mulheres. Isso começa a mudar paulatinamente com a pretensão de civilização e urbanização do país; no entanto, essa é uma mudança lenta e gradativa. Foi somente em 1932 que o Brasil teve sua primeira atleta participante de uma olimpíada, por exemplo.

Nesse período, devido a uma euforia em torno da ideia de engrandecimento da nação, os esportes passaram a ser incentivados e sua prática defendida por diversos setores sociais. Muitos intelectuais da época fizeram apologia à prática de exercícios físicos por mulheres, no intuito de fortalecer o corpo para a maternidade

(considerada, neste momento, a missão mais nobre da mulher) e garantir, dessa forma, uma espécie de salvação da sociedade. É nesse contexto que surge a possibilidade de as mulheres praticarem esportes em nosso país.

Não obstante esses incentivos, a exercitação física por parte das mulheres era rigorosamente regradada, com muitas limitações e prescrições. A nova realidade ainda dividia opiniões e era assunto considerado polêmico. A mulher que praticava esportes era considerada uma “criatura nova” de um tempo muito diferente:

Criatura diferente e também desestabilizadora porque colocava em suspeição uma representação de mulher arraigada aos valores da família, do recato e da honra. A ampliação da participação feminina em diferentes espaços sociais, dentre eles os esportivos, não se deu sem a presença de conflituosas reações, pois simultaneamente mesclava-se a herança de um recente passado colonial, agrário e cristão e o devir de um futuro moderno, industrial e não menos cristão de forma a equiparar duas exigências complementares e contrapostas: a permanência da mulher no lar porque mãe e guardiã dos valores morais da família e a sua fluência na rua porque integrante de uma cidade que principiava a oferecer extraordinárias novidades de consumo e diversão. (GOELLNER,2005).

Ao adentrar a prática esportiva, um espaço considerado majoritariamente masculino ao longo da História, a mulher de meados do século XX, no Brasil, é destacada do usual, do considerado normal pela sociedade; ela é “diferente”. E tudo o que é diferente quebra, em algum grau, a ordem estabelecida. A figura da mulher estava atrelada à ideia do lar; a manutenção de sua representação enquanto recatada, honrada e reverente aos valores morais da família dependia, diretamente, de sua permanência exclusiva nos domínios de sua casa. Portanto, não obstante o período ser de ascensão social do esporte (inclusive o feminino), a mulher que o praticava ainda era uma subversiva.

A construção da personagem Letícia como uma tenista profissional em uma obra publicada na década de 50 do século XX não é casual. A profissão da personagem é mais um traço de sua identidade que subverte a norma, o usual da sociedade tradicional. Letícia usa cabelos curtos, não demonstra as vaidades físicas consideradas propriamente femininas e é jogadora profissional de tênis. Os signos que compõem a personagem evidenciam seu deslocamento da tradição, sua inadequação aos padrões sociais vigentes da época em que a narrativa se passa.

Além de tudo isso, ela aparentemente mantém relações íntimas com outras mulheres, como a narrativa insinua, em diversas ocasiões, principalmente no episódio em que Virgínia chega sem avisar na casa de Letícia e a flagra em um visível desentendimento com uma menina, onde as duas, segundo a protagonista, discutem “como dois amantes”. Esses trechos narrativos fortalecem a identidade de Letícia como *queer*, uma vez que ela não é identificada, pelo núcleo de personagens, como uma mulher considerada normal, identificada com a heteronormatividade e a heterossexismo compulsório, vigente na sociedade da época, e suas definições fixas de gênero e sexualidade.

Para todas as características de Letícia que fogem ao padrão do gênero feminino, não é apresentada nenhuma explicação “esclarecedora”. Para essas supostas relações homossexuais insinuadas pela narrativa, diversas sugestões de configurarem transtorno consequente de desgosto amoroso com o sexo oposto. O aparente recado da narrativa é: tudo pode ser ignorado, perdoado e até aceito, menos a transgressão à ordem sexual. Isso vem a corroborar a tese de Foucault (1999), quando afirma que tudo o que era considerado “contra-a-natureza” era apontado como um pecado maior, era estigmatizado de forma particular. Não é, em nenhum momento, na narrativa, considerada a possibilidade de Letícia ser lésbica, se sentir atraída naturalmente pelo mesmo sexo ou, ainda, que ela se identifique com o gênero oposto ao que lhe foi designado no nascimento. É possível inferir, da narração, que a identidade de Letícia é *queer*, no entanto isso é construído baseado, majoritariamente, em estranheza e reprovação.

Essa visão de abominação maior é corroborada, também, quando analisamos as outras personagens. Letícia não é a única personagem de *Ciranda de pedra* que é “subversiva”, que foge às normas da sociedade tradicional. Otávia, irmã da protagonista, também é uma “criatura diferente e desestabilizadora”. Otávia é colocada como promíscua, abomina a ideia de casamento considerando-a entediante e burguesa e, em muitas passagens, zomba das tradições matrimoniais e cristãs:

Otávia voltou para a irmã o rosto cândido. Um anel de cabelo caiu-lhe na testa alta e branca. Sorriu.

– Por que esse espanto agora? Entre amantes há intimidade suficiente também para tapas, você sabe disso.

– Que desgosto, Otávia, que desgosto. Se papai soubesse – murmurou Bruna saindo do quarto num passo rígido. Estava lívida. – Não sei mesmo como você pode...

– E daí? Será que perdi o céu? – perguntou Otávia apontando o teto. Um risinho brando sacudiu-lhe os ombros. (TELLES, 1982, p. 114).

Otávia, assim como Letícia, porém com características diversas, personifica o que a sociedade tradicional da época considerava como a mulher pecadora. A irmã da protagonista possui amantes, é artista e não se interessa pelas coisas da religião e do lar. Não obstante, é encantadora e possui toda série de atributos da beleza considerada feminina, seus amantes são homens, enfim, é uma “mulher normal”, suas práticas não são “contra-a-natureza”; Otávia é amada por todos.

Letícia, por sua vez, não se parece com uma mulher, não possui as características atribuídas ao sexo feminino. O discurso das outras personagens (e do próprio narrador) acentua o tom de recriminação ou jocosidade ao comparar Letícia a um homem. Ao lado de Otávia, de sua promiscuidade e desprezo pelas tradições, e até mesmo ao lado de Bruna, que é descrita como beata e pratica adultério, Letícia ainda é o que há de mais repugnante e desprezível para o núcleo de personagens. A maior parte de suas características (seu cabelo curto, sua estatura elevada, suas mãos grandes, seu jeito desengonçado) parece ser abominável aos olhos do grupo; contudo, sua suposta homossexualidade e aparência semelhante à de um homem são o que há de pior. Segundo Louro:

Os corpos considerados “normais” e “comuns” são, também, produzidos através de uma série de artefatos, acessórios, gestos e atitudes que uma sociedade arbitrariamente estabeleceu como adequados e legítimos. Nós também nos valemos de artifícios e de signos para nos apresentarmos, para dizer quem somos e dizer quem são os outros.

Aqueles e aquelas que transgridem as fronteiras de gênero ou de sexualidade, que as atravessam ou que, de algum modo, embaralham e confundem os sinais considerados “próprios” de cada um desses territórios são marcados como sujeitos desviantes. Tal como atravessadores ilegais de territórios, como migrantes clandestinos que escapam do lugar onde deveriam permanecer, esses sujeitos são tratados como infratores e devem sofrer penalidades. Acabam por ser punidos, de alguma forma, ou, na melhor das hipóteses, tornam-se alvo de correção. (2016, p. 89).

Na passagem em que Letícia está conversando com Virgínia, que está abalada por seu reencontro com Conrado e o grupo, a narração revela características,

inclusive físicas, que constroem a primeira personagem com uma espécie de desajuste, exagero, inadequação: “Pousou a mão *enorme* no pulso de Virgínia e com as pontas dos dedos afastou o punho da blusa” (TELLES, 1982, p. 107, grifo meu). Da mesma forma, é revelado pelo discurso do narrador, ao relatar o fluxo de consciência de Virgínia, o desprezo pela aparência de Letícia e a repugnância com que seus gestos são recebidos:

Embora sem conseguir vê-la, Virgínia sentia algo de pegajoso naquela boca que se movia mais lenta, mais úmida. Era desagradável também o contato daqueles dedos girando no seu braço. Mas, afinal, fora a primeira a lhe oferecer um lugar na roda. (TELLES, 1982, p. 107).

Nesse trecho, por meio do relato do que flui pela mente de Virgínia enquanto conversa com Letícia, a narração constrói uma imagem da última que tem algo de visco, como se alguma coisa na personagem se assemelhasse a uma espécie de bicho visguento (novamente, vide o leviatã) que se move lento, úmido; a imagem construída é de um animal rastejante, o que reforça a ideia de repugnância.

O uso dos pronomes demonstrativos “naquela” e “daqueles” cria a ideia, no trecho, de que se fala de algo estranho ao sujeito do discurso. Letícia é “o outro” aos olhos da protagonista. A personagem transfigura-se, aqui, pelas escolhas realizadas no discurso, em um ser (viscoso) que prende e quer atrair para si, mas que causa repulsa e estranhamento. Telles personifica em Letícia, e na relação das outras personagens com ela, o modo como a sociedade brasileira de meados do século XX vê manifestações consideradas desviantes da sexualidade normal (sic) e o próprio sujeito *queer*.

A identidade de Letícia é construída na narrativa como um quebra-cabeça sendo formado aos poucos. As suposições acerca de sua sexualidade são tabus entre as outras personagens, assim como a impotência de Conrado, a propensão de Otávia à loucura, a infidelidade de Bruna e a filiação de Virgínia. Em um diálogo de Virgínia com a irmã Bruna, manifesta-se o quanto o assunto “Letícia” parece rodeado de enigmas. As características da personagem e os mistérios que as rodeiam chegam ao conhecimento do leitor à medida que a protagonista toma consciência deles:

- Tenho estado com Letícia.
- Os olhinhos oblíquos apertaram-se, atentos.
- Em casa dela? Você tem ido lá?
- Tenho. Por quê?
- [...]
- Aquela Letícia... – murmurou Bruna num tom meio divertido, meio malicioso.
- E sempre com o ar assim higiênico desses armarinhos brancos de banheiro, cheirando a dentífrico. Não sei por que faz tanta questão de parecer mais feia do que é. Vá lá que queira se vestir como um rapaz, mas ao menos podia ter um pouco de bom gosto.
- Ela me arranjou trabalho na editora, traduções. Tem muita prática, andou me orientando.
- Cuidado...
- Cuidado por quê? Que é que há, Bruna?
- Bruna esquivou-se, reticente. (Ibid. p. 110).

Todos falam de Letícia com cautela, sugerindo que a personagem oferece algum perigo. Os olhos de Bruna apertam-se “atentos”, ou seja, a irmã da protagonista fica em estado de alerta quando esta fala que tem estado com Letícia. O assunto “identidade de Letícia” é um tabu tão grande que, mesmo Bruna desejando alertar a irmã, o faz com esquivas, sem abordar a questão diretamente. São todas as características do sujeito “desviante” trazidas à tona no discurso, esmiuçadas, julgadas, mas sempre por meio de evasivas, como se o assunto fosse tão grave que, ao ser quebrado o “meio silêncio”, algo terrível pudesse acontecer.

Novamente, na descrição que expressa todo seu desprezo pela outra, Bruna relaciona a imagem de Letícia ao sexo masculino. Como o narrador de *Ciranda de Pedra* possui onisciência seletiva (seu conhecimento da história é o mesmo que o da protagonista), o leitor acompanha a obscuridade de Virgínia em relação a que perigos Letícia pode oferecer, sobre quem é Letícia, afinal, cuja companhia suscita tantos cuidados. Virgínia e, por conseguinte o leitor, podem atribuir as insinuações de Bruna à rivalidade das duas no passado por conta de Afonso.

Em outro momento, em uma conversa de Virgínia com Conrado, irmão de Letícia, fica visível que as personagens consideram a identidade sexual atribuída a Letícia um resultado de sua decepção amorosa:

- Ele encarou-a. Ficou sério:
- Tem visto Letícia?
- Ainda ontem estive com ela.
- Ele levantou-se, deu uma volta pela sala e deteve-se de punhos fechados diante do piano. Sacudiu a cabeça.

- Não a procure muito, Virgínia. Você sabe, ela teve um grande desgosto com o casamento de Afonso e... e isso a *transtornou* demais. Assim que nos mudamos para a chácara, cheguei a pensar que pudesse ainda se recuperar. Mas já era tarde. Quando veio me avisar que preferia morar sozinha, olhei-a e vi que de fato era o melhor a fazer. Não a reconheço mais nem ela a mim, decerto... [...] Ela não é uma boa influência para você. (Ibid. p.116-117, grifo meu).

O modo como Conrado insiste para que Virgínia evite sua irmã: “Ela não é uma boa influência para você” demonstra a forte reprovação pelo que ele considera “rumos” que a vida de Letícia tomou. A hesitação em nomear o que ele analisa como a consequência do desgosto que Letícia sofreu: “ela teve um grande desgosto com o casamento de Afonso e... e isso a *transtornou* demais.” revela o quanto a sexualidade da personagem é vista como um tabu, algo impronunciável e alvo de preconceitos e fobias. Conrado utiliza a palavra “transtornou”; Letícia não é vista como uma mulher lésbica, ou inclinada sexualmente a homens e mulheres, a personagem é vista como uma mulher heterossexual que, por ter sido desprezada por um homem, ficou *transtornada*.

O discurso de Conrado é altamente revelador da imagem que as sexualidades desviantes das normas do heterossexismo compulsório e, por conseguinte, a identidade de Letícia, tem para o núcleo de personagens de *Ciranda de pedra*. Esse episódio da narrativa corrobora, representativamente, a tese de Foucault (1999) de que o sujeito que destoa da heterossexualidade é visto, na sociedade burguesa moderna, como uma espécie de doente mental e desviante da sexualidade saudável e normal, tendo sua vida sexual dissecada, julgada e tornada ilegítima pelo discurso hegemônico que está carregado de conteúdo moral e direcionamento comportamental.

Mesmo a sociedade moderna brasileira não tendo sido tão conservadora quanto a sociedade vitoriana, à qual, de modo geral, se refere Foucault, não foge dos padrões morais concernentes à formação do núcleo familiar, suas regras e valores, principalmente quando se trata de conceder direitos civis a LGBTQI+ e de construir políticas públicas que coíbam a violência contra esses sujeitos, sendo que é um dos países onde há mais mortes por motivações homofóbicas no mundo. No século XVIII, no Brasil colonial, havia, inclusive, um artigo (964) das *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, que determinava:

É também gravíssimo o pecado de molice, por ser contra a ordem da natureza, posto que não seja tão grave como o da sodomia e da bestialidade (zoofilia). Portanto, ordenamos que as mulheres que uma com outra cometerem este pecado, sendo-lhe provado, sejam degredadas por três anos para fora do Arcebispado da Bahia em pena pecuniária, as quais apenas se devem moderar conforme a qualidade da prova e as mais circunstâncias. (MOTT, 1987, p. 31).

Já na época em que Telles escreveu *Ciranda de pedra*, o lesbianismo já não era considerado um ato criminoso perante a lei, mas em relação à moral continuava a ser uma ofensa. Também era considerado um caso de saúde e uma anomalia; os poucos escritos sobre o assunto datados desse período tratam os casos de mulheres lésbicas como doença e desvio, como a obra da dra, Iracy Doyle, *Contribuição ao estudo da homossexualidade feminina* (1956), que se tratava de um minucioso estudo do caso de uma paciente americana. Nesse meio social, com essas referências empíricas, que Letícia é construída. O núcleo de personagens de *Ciranda de pedra* é construído à imagem do universo social brasileiro, patriarcal, altamente moralista e excludente, de meados do século XX.

Letícia não está enquadrada no padrão heteronormativo da sociedade moderna; ela não pode fazer parte do modelo de relações que são submissas à moral dominante. Letícia é o Leviatã, um monstro desproporcional, que destoa de seu meio; Letícia não tem aparência considerada feminina pelo núcleo de personagens, tem cabelos curtos e modos desajeitados; a vida da tenista é alvo de meias palavras e silêncios insinuantes por parte das demais personagens. Letícia é uma esportista, mora sozinha e não cabe (com suas proporções monstruosas) em nenhum modelo que se encaixe no utilitarismo econômico e político, não serve para compor uma relação centrada na genitalidade, com fins reprodutivos. Letícia é, portanto, transtornada e não pode ser uma boa influência.

Conrado, em sua conversa com Virgínia, teme que sua irmã possa desviar a protagonista das formas morais de relação social. A sociedade moderna, nos últimos séculos, atenta com verdadeira ferocidade para as sexualidades consideradas desviantes no intuito de apontá-las, deslegitimá-las e, principalmente, assegurar que sua livre expressão não se prolifere. A expressão sexual utilitária e politicamente conservadora (heteronormativa e monogâmica) deve ser assegurada a partir de

discursos que, inclusive, demonizam as demais manifestações sexuais, que são consideradas aberrações e anomalias.

Um claro exemplo desse discurso é a admoestação que Conrado faz à Virgínia. Esses “alertas” sociais contra as expressões sexuais consideradas desviantes geralmente acontecem travestidos de preocupação com a integridade da pessoa alertada. Conrado “está apenas” tentando preservar sua adorada Virgínia dos males imorais que a conduta “transtornada e irreconhecível” de sua irmã poderia lhe causar. Os fundamentos da moral baseada no patriarcado, com sua obsessão pela reprodução e manutenção da força de trabalho, garantida pelo engessamento das relações sociais, estão configurados de modo claro e pontual em trechos como o supracitado da narrativa de Telles, no qual Conrado admoesta a protagonista para que ela tome cuidado com a irmã “transtornada”.

Apesar de todas as reticências, insinuações e hesitações das outras personagens ao mencionarem Letícia, Virgínia criou suas próprias suposições acerca de qual era o “grande e perigoso mistério” da personagem “Leviatã” quando a narrativa já estava bastante avançada. A protagonista, ao chegar na casa de Letícia sem avisá-la com antecedência, encontra a personagem com uma jovem que traz nos olhos vestígios de lágrimas:

- Virgínia, você conhecia a Madu? É a minha mais jovem amiga... Só que está hoje meio infeliz, hem, Madu?
Virgínia apertou a mão macia, um pouco úmida. Quis disfarçar o constrangimento, desatando a falar sobre as compras que fizera. Mas não conseguia olhar Letícia de frente. A verdade atingiu-a de chofre. Então era isso. Agora entendia os risinhos ambíguos de Otávia, as advertências reticentes de Bruna, as ironias de Afonso, as preocupações de Conrado, “não a conheço mais...” (Ibid. p. 130).

A “verdade” sobre Letícia é a conclusão da protagonista acerca da sexualidade da personagem. É como se Virgínia estivesse conhecendo Letícia naquele momento; e esse conhecimento é gerador de mal-estar, tanto que a protagonista não consegue encará-la, como se tivesse flagrado um crime. Virgínia, naquele momento, tece ideias acerca da vida de Letícia, baseada na cena que presencia, e suas conclusões impedem-na de olhar a amiga de frente e sequer mencionar, mesmo que para si mesma, que “verdade” é essa sobre ela.

No relato dos pensamentos de Virgínia não consta nenhuma menção direta ao que ela conclui sobre Letícia: “Então era isso”; eis tudo que sabemos que Virgínia pensa. É possível inferir a visão que a protagonista e as outras personagens têm de Letícia somente a partir de suas insinuações e meias palavras. O que as personagens pensam acerca da vida sexual e afetiva de Letícia é um tabu tão grande que, mesmo insinuando “descobertas”, os pensamentos não são postos em discurso diretamente. O leitor pode inferir das insinuações das personagens que Letícia mantém relações lesboeróticas com a menina Madu, entretanto, no nível do discurso, isso não é mencionado diretamente em nenhum momento.

Embora as personagens se empenhem em citar, muitas vezes, o nome de Letícia para falar de seu “transtorno” e alertar a protagonista para o “perigo” que aquela representa, ninguém tem coragem de nomear as razões de suas preocupações e reticências. Assim como nos tribunais, nas leis e nos manifestos religiosos, a sexualidade considerada desviante sempre esteve presente nos discursos com objetivo de admoestação, condenação e reprimenda, mas seu nome e suas implicações são evitadas nas conversas e nas reuniões sociais, como se evita algo contagioso ou vergonhoso, que ninguém ousa pronunciar em público.

A construção da identidade da personagem *queer* como algo estranho, fora do normal, está em praticamente todos os trechos em que Letícia é mencionada na narrativa. Aos olhos da protagonista Virgínia, Letícia é sempre colocada como destoante do grupo, algo anômalo e, principalmente, ilegítimo: “Virgínia bebeu devagar, os olhos baixos: então era isso? Mas como não desconfiara antes? Aí estava. Tão claro tudo... E deviam ter tido há pouco alguma discussão séria, *como dois amantes*” (Ibid. p. 130, grifo meu). Nesse trecho, temos novamente Virgínia referindo-se ao que ela conclui sobre Letícia com o pronome demonstrativo “isso”, como se não ousasse pronunciar o que ela pensa sobre a amiga, como se a condição afetiva-sexual desta fosse algo difícil de verbalizar, o que vai ao encontro de todas as meias palavras, insinuações, reticências e silêncios em relação à personagem ao longo da narrativa.

Da mesma forma, a comparação que a protagonista faz de Letícia e Madu a “dois amantes” (sic) também é reveladora da moral engendrada pela narrativa e da falta de legitimidade conferida às relações que estão fora do padrão heteronormativo.

Letícia e Madu não são consideradas duas amantes; elas, para espanto da protagonista, provavelmente haviam tido uma discussão *como dois amantes*. Assim como Letícia não é vista como uma mulher (não uma mulher normal), tampouco como um homem (ela se parece com um, segundo o discurso narrativo, o que reforça a ideia da imagem de Letícia como personagem *queer*), as duas não são vistas como amantes, elas mantêm um comportamento parecido com *dois amantes*, uma vez que o discurso, aqui, apenas concebe como amantes um homem e uma mulher.

Assim como as insinuadas relações lesboeróticas da personagem são deslegitimadas como expressões afetivas e sexuais, a condição feminina da personagem também é alvo de dúvidas e especulações do início ao fim da narrativa, por exemplo, quando a personagem convida Virgínia para morar com ela: “Virgínia mordeu o lábio. Tinha vontade de rir, mas rir às gargalhadas. Um homem falaria exatamente assim” (Ibid. p. 131). O modo como as personagens se relacionam com Letícia representa claramente o pensamento ocidental baseado no sistema patriarcal de divisões de função, tarefas e comportamentos de homens e mulheres. Apenas um homem poderia convidar, daquela maneira, uma mulher para morar junto de si, na concepção da protagonista.

Letícia é descrita, ainda, como um ser sem sexo e sexualidade: “Com aquelas calças demasiado justas nos tornozelos fortes e com os cabelos tosados, parecia um esbelto bailarino assexuado” (Ibid. p. 130). Letícia é comparada a um homem muitas vezes pelo núcleo de personagens e agora Virgínia a compara a um bailarino assexuado. Até aqui, em se tratando de Letícia, nada referente à sexualidade é mencionado diretamente no nível do discurso. Quando há referência, é para excluir a sexualidade da identidade da personagem.

Letícia não se enquadra em nada que as personagens conheçam, portanto, não sabem colocá-la em discurso, apenas a categorizam por exclusão ou semelhança, por aquilo que ela não é ou por aquilo com que ela se parece. De certa forma, Letícia, sua sexualidade, seu modo de vida, sua relação com os gêneros, são queerizados pela narrativa, uma vez que esta reconhece que a personagem não se encaixa, que não é possível engessá-la em um catálogo.

Além disso, a protagonista se refere a Letícia como uma espécie de sátira de um homem: “Virgínia teve um sorriso. Sentia-se agora mais à vontade. A Letícia... uma

caricatura de rapaz” (Ibid. p. 131). Esse excerto do texto de Telles é muito representativo do lugar destinado à mulher lésbica, tanto na narrativa, na produção literária enquanto expressão social e artística, quanto no período histórico em que é produzida.

Letícia não é considerada uma mulher, pois não possui os atributos considerados femininos para isso; no entanto, não pode ser um homem, no máximo pode ser sua caricatura. A representação literária não encontra, aqui, um modo de denominar a identidade de Letícia entre as referências tradicionais dualistas de gênero. Após descobrir a origem das meias palavras em relação à Letícia, Virgínia não consegue reconhecer na amiga a provável orientação sexual diferente da norma, não concebe que ela possa vivenciar suas identificações de gênero de uma maneira que não está nos manuais femininos de conduta e comportamento da época; ela reduz a personagem a uma caricatura de rapaz.

Corpos como o de Letícia não cessam de não caber na compreensão, na inteligibilidade e na normalidade. Não seria diferente o discurso literário, principalmente este que analisamos, pertencente ao centro do campo editorial brasileiro, no qual sujeitos não-heterossexuais raramente transitavam como produtores, principalmente em meados do século XX, de quando data a obra analisada. Telles concede espaço representativo (às margens da narrativa) a uma personagem *queer*, denunciando, através das construções discursivas e de seus arranjos estruturais, as ambiguidades, contradições e hipocrisias nas quais se fundamentam os pensamentos julgadores e excludentes da sociedade patriarcal a que faz referência. A autora faz isso a partir da criação de um estereótipo, alimentando a imagem da “invertida”, tão presente na literatura, e da mulher que, ao sofrer com o desgosto amoroso com o sexo oposto, mantém relações lesboeróticas como um subterfúgio.

Na última menção à Letícia na narrativa, o fluxo de consciência da protagonista Virgínia configura a ideia do suposto lesbianismo da amiga como doença, transtorno ou consequência nefasta de algum acontecimento problemático do passado:

“Se ele tivesse ficado com Letícia, quem sabe?...” Reviu-a de braço com Bruna, trazendo um sorvete para Afonso. Lembrou-se daqueles cabelos prateados brilhando tanto ao sol. Era o que tinha de mais belo. Tosara-os e

com eles o fio de uma vida que poderia ser melhor. Era sob esse aspecto que a encarava e não sob o ponto de vista de Bruna, que conduzia o *problema* para o lado moral, com todas as consequências neste mundo e no outro. (Ibid. p.175, grifo meu).

No trecho acima, a “rejeição” do homem é colocada como responsável pelo “mal” de Letícia, assim como uma possível salvação para a personagem é posta na suposição da probabilidade de Afonso tê-la escolhido em vez de Bruna. Temos, também, novamente o cabelo comprido de Letícia, geralmente utilizado como emblema de feminilidade, apontando para a possibilidade de uma “vida que poderia ser melhor”.

Em um processo metonímico, o cabelo, e sequencialmente, seu corte, funcionam como momentos simbólicos da vida de Letícia, pois, segundo o discurso narrativo: compridos, brilhantes, femininos e normais antes da desilusão amorosa e do “transtorno”; tosados, feios, masculinizados e caricaturais após o desgosto e o conseqüente “mal”.

A menção ao fato de Letícia não ser uma menina convencional, desde o início da adolescência, funciona como um contraponto da narração à opinião das personagens, e mesmo, aparentemente, da ideia que a própria Letícia faz acerca da “origem” de sua condição sexual e afetiva. No entanto, nenhuma das personagens, nem o narrador, examinam isso de modo crítico; ninguém questiona ou considera o fato de Letícia já possuir características apontadas como andróginas antes da desilusão amorosa e que, portanto, sua transgressão aos padrões de gênero e, possivelmente, seu “desvio” da heteronormatividade poderia ser cogitado como algo aleatório ao episódio envolvendo Afonso.

O discurso do narrador, que relata a história predominantemente a partir dos pensamentos da protagonista, evidencia que a sexualidade de Letícia é a origem de todos os seus supostos males (e que o suposto lesbianismo da personagem é o próprio mal), que sua condição de sujeito *queer* é um problema que poderia ter sido evitado caso ela tivesse se casado com Afonso. Mesmo que Bruna e Afonso (vivendo uma relação heterossexual, fecunda e abençoada pela tradição, pela economia e pela religião) não sejam felizes, a probabilidade da realização, no passado, de um casamento heterossexual (com Afonso) é apontada pela protagonista como redenção e salvação para Letícia.

Bruna e Afonso mantêm relações extraconjugais, não se amam e vivem cultivando apenas aparências; contudo, Letícia poderia ter vivido melhor caso tivesse se casado com ele, segundo a protagonista. Esse paradoxo funciona, no discurso, como uma forma de denúncia da hipocrisia desse pensamento. A narração apresenta os pensamentos de Virgínia acerca da esperança perdida de Letícia ter “uma vida melhor” se Afonso tivesse optado por ela e não por Bruna; simultaneamente, são relatados seus devaneios em torno da miséria moral e das imposturas em que os outros componentes da ciranda, heterossexuais, vivem.

No século XIX, pessoas tidas como desviantes do comportamento sexual considerado normal tiveram suas vidas perscrutadas em busca de explicações para sua “anomalia”; essas pessoas tiveram seu ser integralmente marcado por sua expressão afetiva e sexual. Na obra de Telles, as hipóteses e conjecturas da protagonista e das outras personagens em torno das causas do “desvio” de Letícia, sobre sua aparência física, seus costumes, suas probabilidades de “salvação” podem ser analisadas à luz dessas circunstâncias:

O homossexual do século XIX torna-se uma 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. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. Ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas condutas, já que é o princípio insidioso e infinitamente ativo das mesmas; inscrita sem pudor na sua face e no seu corpo já que é um segredo que se trai sempre. É-lhe consubstancial, não tanto como pecado habitual porém como natureza singular. (FOUCAULT, 1999, p. 43).

É atribuída uma causa ao “mal” que acomete Letícia: seu desgosto com a rejeição de Afonso; seu corpo (de enormes proporções e desajeitado) é considerado diferente do que se espera de uma mulher; sua natureza singular é destacada praticamente todas as vezes em que a personagem figura na narrativa. Suas mãos, sua boca, seus tornozelos, seus sapatos, seu cabelo “tosado”, são todos elementos que parecem apontar para um estranhamento, um deslocamento desta personagem em relação às demais. Mais uma vez a narrativa se utiliza da figura de linguagem metonímia para a construção de Letícia; suas características e partes do corpo são empregadas para simbolizar algo mais amplo e significativo na identidade de Letícia.

Quando Virgínia conclui, baseada na cena de Letícia com uma menina em seu apartamento, que a personagem é lésbica: “A verdade atingiu-a de chofre” (TELLES, 1982, p. 30), reflete sobre a “verdade” ter estado sempre diante de seus olhos: “então era isso? Mas como não desconfiara antes? Aí estava. Tão claro tudo...” (Ibid.). Ao pensar que tudo era muito claro, Virgínia refere-se a todas as características de Letícia, que destoam do grupo que compunha a ciranda, assim como às meias palavras das outras personagens em relação a ela.

Virgínia condena o modo como Bruna julga Letícia (vendo-a como pecadora), no entanto, a própria protagonista vê a vida da amiga como problema e como mal. Segundo Foucault (1999), a homossexualidade do sujeito da sociedade moderna é perscrutada, posta em discurso e trazida à luz constantemente. Pessoas não-heterossexuais, a partir do século XIX, não tiveram mais direito à discrição, concedida apenas aos casais heterossexuais e monogâmicos.

A literatura representa seu meio e geralmente busca, nas visões de mundo da sociedade na qual está inserida, as referências para suas criações. Isso não significa necessariamente que a literatura sempre perpetue ou corrobore dogmas e parâmetros julgadores dessa sociedade. O escritor pode ser extremamente nocivo às forças opressoras e excludentes de uma comunidade ao representá-la segundo seus valores, já que a instiga a tomar consciência no momento em que a revela para si.

Um dos efeitos da literatura pode ser a transformação social a partir da revelação da sociedade tal qual ela é; a ignorância e a ausência de reflexão acerca das circunstâncias são os melhores modos de perpetuação daquilo que está instituído. Quando o escritor mostra a realidade, através da representação, ele convida a sociedade a mudar, de alguma forma; com a consciência do que é, a sociedade vê abalar-se a estabilidade que a ignorância lhe proporcionava. Dessa forma, a literatura se coloca como potencial antagônica das forças conservadoras, as quais procuram manter o equilíbrio que, por sua vez, se alimenta da ignorância ou ausência de reflexão sobre a realidade.

Na obra de Telles, o relato dos pensamentos de Virgínia torna visíveis algumas facetas excludentes nos valores da sociedade brasileira de meados do século XX acerca daqueles que não estão em seus padrões considerados saudáveis e morais. A narrativa mostra uma sociedade que é complacente com a promiscuidade,

com o adultério, que é incoerente no que se refere a seus princípios (vide as ideologias em contraponto com os atos de Bruna) e é implacável com a sexualidade considerada desviante.

A representação das expressões sexuais que diferem da heterossexualidade, e a reação dos sujeitos sociais a elas, pode funcionar como uma espécie de espelho questionador no qual a sociedade vê refletidos seus pré-conceitos e dogmas. As escolhas linguísticas da narrativa são altamente reveladoras da imagem que o sujeito *quer* suscita para o núcleo de personagens e, por conseguinte, é representativa do pensamento vigente da época de sua produção, uma vez que a criação literária pode ser autônoma, mas não independente de seu meio.

O núcleo de personagens atribui o que considera uma espécie de “mal” e “transtorno” à desilusão amorosa que Letícia sofreu com Afonso. Não obstante, em um dado momento, a protagonista Virgínia admite que as características da personagem podem não ter sido definidas apenas devido a isso, já que seu corpo sempre parecera com um bailarino; Letícia já não se enquadrava nos padrões binários e rígidos de gênero desde criança.

Letícia é colocada, aqui, como portadora de uma disposição ao “desvio” desde a infância por não possuir atributos físicos e modos considerados próprios de uma pessoa do sexo feminino. Dadas essas características da personagem, o “mal” foi uma consequência óbvia após o desgosto com a rejeição de Afonso. As palavras lésbica e/ou lesbianismo não estão presentes no nível do discurso, sendo substituídas por “tendência obscura”, novamente remetendo à ideia de algo ruim e errado.

A narrativa revela que o núcleo de personagens (pessoas pertencentes à classe média ou alta) encara o que não está (pelo menos aparentemente) dentro dos padrões estabelecidos pela sociedade como mal, transtorno e problema. No entanto, o mesmo discurso que reproduz estereótipos e preconceitos é o que aponta a dissimulação em que vivem os membros da ciranda considerados “normais”, como Bruna, a esposa adúltera que vocifera veementemente, baseada no discurso bíblico, contra o adultério e o pecado. Esse processo de criação de paradoxos se torna denunciador da hipocrisia inerente a essa sociedade e sua moral conservadora, tornando a ambiguidade um dos elementos constitutivos desse romance.

Mesmo relegando às margens a personagem *queer*, a narrativa de Lygia Fagundes Telles pode levar a sociedade patriarcal e heteronormativa a se ver representada, esculpida em toda sua dissimulação do “bem” e impostura, uma vez que concede voz, através da protagonista, ao questionamento acerca do que difere dos padrões da feminilidade e da sexualidade considerada saudável e moral.

Não obstante Virgínia ser a protagonista que enxerga além das aparências da maioria das personagens; mesmo que ela perceba, nas entrelinhas da narrativa identitária do grupo que compõe a ciranda metafórica, muito do que há de vazio, mesquinho e corrupto nele, ela não destoia da opinião geral quando se trata da sexualidade de Letícia. Aí a voz do núcleo de personagens é uníssona: mal. Louro, ao falar de sujeitos que subvertem a ordem vigente com seus corpos e suas performances sexuais, afirma:

Possivelmente experimentarão o desprezo ou a subordinação. Provavelmente serão rotulados (e isolados) como “minorias”. Talvez sejam suportados, desde que encontrem seus guetos e permaneçam circulando nesses espaços restritos. Já que não se ajustaram e desobedeceram às normas que regulam os gêneros e as sexualidades, são considerados transgressores e, então, desvalorizados e desacreditados. Uma série de estratégias e técnicas poderá ser acionada para recuperá-los: buscando curá-los, por serem doentes, ou salvá-los, por estarem em pecado; reeducando-os nos serviços especializados, por padecerem de “desordem” psicológica ou por pertencerem a famílias “desestruturadas”; reabilitando-os em espaços que os mantenham a salvo das “más companhias”. (2016, p. 90).

Não há espaço para alguém como Letícia na sociedade retratada por Lygia Fagundes Telles, em 1954. A mulher que se parece com um menino, que “tosou cruelmente” os magníficos cabelos e que joga tênis não encontra lugar nos rígidos padrões de normalidade em relação à sua suposta expressão de gênero e sexualidade desviante, no interior da ciranda. E por isso é o leviatã. Conrado afirma, em dado momento, que achou que a irmã iria se recuperar, mas então percebeu que já não a conhecia mais.

A tese de Louro pode ser corroborada de forma pontual pela narrativa de Telles. Aqui, vemos o sujeito que foge à heteronormatividade ser desvalorizado e desacreditado por sua condição que escapa ao padrão. Letícia, por não se ajustar, é alvo da preocupação do irmão e da amiga, mas é também considerada uma má-

influência, já que não há mais “esperança” para ela. A aversão por parte da família e dos amigos também é evidente. Contudo, Letícia é uma personagem sólida, constituída de força, que, apesar do desprezo e julgamento dos quais é alvo, vive à sua maneira, ignorando o que se esperaria dela.

A voz não ouvida, em nenhum momento, sobre a sexualidade de Letícia, é a dela mesma. Nos poucos momentos em que Letícia fala de sua vida afetiva, relata casos amorosos mal sucedidos com homens casados, o que parece reforçar, no discurso, a ideia do núcleo de personagens, de que seus envolvimento amorosos com outras mulheres possam ser consequências de desilusões amorosas com o sexo oposto. Pouco se sabe da personagem afora as impressões dos outros membros do grupo e da protagonista.

Os diálogos de Letícia com as outras personagens são curtos e superficiais. Através de suas falas, o leitor não tem acesso profundo ao que ela sente, pensa efetivamente ou como encara sua identidade e sexualidade. Já nas falas das outras personagens, esses temas em relação a Letícia são abordados de forma recorrente, mesmo que camuflada. Esse processo contribui para construir sua identidade, na narrativa, como o outro, o estranho, o que destoa do normal, o Leviatã.

4.2 TODOS NÓS ADORÁVAMOS CAUBÓIS

Os autores do século XXI aceitam, mais do que os escritores da chamada “Geração 90”, uma espécie de “ecletismo que cruza fronteiras, línguas e tradições literárias” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 147). Mesmo tendo muitas diferenças entre si, esses autores podem ser comparados no modo como exercem sua liberdade: com irreverência, mas com profundidade, lançando-se ao risco ao trilharem seus próprios caminhos narrativos, em uma escritura simples, que se concentra na fábula. Essas são algumas características que podem ser facilmente encontradas em *Todos nós adorávamos caubóis*.

O livro de Carol Bensimon (2011) se caracteriza por relatar uma história que acontece predominantemente na estrada e, nas palavras da própria autora, se parece com um *road movie*. A escritora afirma utilizar a expressão *road movie* e não *road*

novel por acreditar que, a partir do emblemático *On the road* (1957), de Jack Kerouac, o que se originou, mais do que uma tendência literária, foi um subgênero do cinema norte-americano.

Bensimon cita, como parte da “cartilha” desse tipo de romance, o crucial papel do carro como símbolo de uma liberdade aspirada pelos protagonistas, que geralmente não se sentem ajustados ao sistema do qual fazem parte e se utilizam do carro (que não deixa de ser um artefato dessa mesma engrenagem) para distanciar-se, literalmente “pegar a estrada”. A autora afirma, ainda, que faz parte desse tipo de narrativa o desejo de a personagem protagonista, além de trilhar caminhos no sentido literal, percorrer estradas pelos interiores de si mesma em busca de respostas ou novos questionamentos.

Acompanhando as mudanças externas de paisagem na narrativa, configuram-se possíveis transformações pessoais e internas por parte das personagens, principalmente da protagonista. Segundo Bensimon, a viagem pode configurar uma fuga da realidade vivida (e desprezada) pela protagonista; no entanto, é comum que a personagem tenha que retornar à engrenagem ao fim da viagem. Assim como o sujeito, na construção de sua identidade, na teoria de Louro (2016), as personagens de Bensimon saem para uma viagem sem rumo certo, sem objetivos definidos e sem destino previamente traçado.

Da mesma forma que a viagem identitária, para Cora e Julia o que importa é desenraizar, é sair do lugar, é movimentar-se. Louro faz analogia da construção da identidade a uma viagem não-linear, na qual é mais importante o deslocamento em si do que o destino. As jovens personagens de *Todos nós adorávamos caubóis* estão à procura de movimento, de trânsito e de si mesmas, mas não necessariamente querem encontrar; elas querem andar, pelo interior do Rio Grande do Sul e pelos emaranhados de seus sentimentos.

Segundo Samuel Paiva (2009), os *road movies* são objetos ainda recentes e pouco estudados; o lugar considerado por muitos como a origem do gênero são os Estados Unidos. No entanto, considerando o caráter histórico dos gêneros, é necessário analisar o *road movie* a partir de experiências diversas, o que leva a crer que as matrizes brasileiras do gênero não podem ser compreendidas à luz dos parâmetros estadunidenses.

No âmbito da definição dos gêneros artísticos, alguns historiadores deixam de levar em consideração as possibilidades de experiências diversificadas, o que leva a um “hollywood-centrismo” recorrente nos estudos de gênero. Entretanto, algumas tendências diferentes estão surgindo neste cenário. Especialistas como Jack Sargeant e Stephanie Watson (1999) que, apesar de reafirmarem os Estados Unidos como local originário do gênero (que, por sua vez, seria herdeiro do *western* e de muitos filmes pós Segunda Guerra Mundial), não descartam e indicam probabilidades de existência, em outros lugares, de novas características produtivas do gênero *road movie*.

Com o intuito de abarcar o gênero em uma matriz comum, foi realizado um estudo pela revista *Cinéma*, em um número dedicado ao “*road movie* intercultural”. Apesar de que há muitos problemas na realização de uma definição, o estudo tem como proposta algumas bases resultantes da observação e análise de filmes, as quais abrangem:

Imagens de um veículo em movimento, transportando seres humanos por uma estrada; uma iconografia relevante do veículo e da infra-estrutura que o faz funcionar; paisagens abertas com poucas marcas de civilização; um protagonista em exílio acompanhado de uma segunda pessoa com quem forma um casal pelo menos durante uma parte do caminho; uma sequência narrativa com três momentos de intensidade (pegar a estrada, estar na estrada, pegar a estrada novamente); uma modalidade narrativa que expressa a condição contingente do protagonista; uma interação de mídias que frequentemente põe em cena o rádio instalado no veículo. (PAIVA, 2009, p. 3).

Não obstante essas características serem consideradas uma espécie de matriz comum para o gênero, é importante reconhecer as variações que podem existir entre uma obra considerada *road movie* e outra. Esse cuidado em não engessar o gênero é crucial, uma vez que demonstra preocupação em levar em consideração o “multiculturalismo policêntrico”.

No Brasil, temos *Jorge, um brasileiro*, de Oswaldo França Jr, lançado em 1967, tão paradigmático para os brasileiros, enquanto *road movie*, quanto *On the road* para os norteamericanos. No romance brasileiro, assim como no americano, há uma espécie de representatividade nacional; as personagens do romance de Kerouac concedem voz aos Estados Unidos da contracultura, enquanto no romance de França

Jr., o protagonista personifica o brasileiro, mais precisamente os trabalhadores de estrada.

O universo de *Todos nós adorávamos caubóis* é muito distinto do romance brasileiro *road movie* paradigmático. Cora e Júlia não viajam a trabalho, muito menos para sobreviver. Sua viagem não é acompanhada por um registro geográfico e social de um Brasil no qual as personagens se põem em movimento em busca de sobrevivência, característica herdada da tradição modernista brasileira pelo romance de França Jr. Assim como a jornada das personagens de *On the road*, as meninas de Carol Bensimon não possuem um motivo prático para viajar, além da vontade de concretizar um plano da adolescência de fazer uma “viagem sem planejamento”, reencontrarem-se e não estarem com suas famílias no período em que retornam ao Brasil de Paris e Montreal, onde Cora e Julia, respectivamente, moram.

Entretanto, assim como no *road movie* brasileiro da década de 60, algumas passagens do romance do século XXI retratam desigualdades sociais gritantes encontradas pelas personagens de Bensimon no interior do Rio Grande do Sul. Há vários registros dos abismos sociais existentes nos caminhos que Cora e Julia percorrem durante a viagem. A partir de imagens muito distintas, que se sobrepõem, é criado o efeito do contraste entre as realidades sociais e econômicas de alguns lugares.

Nesse sentido, alguns objetos surgem de repente na cena, por exemplo quando a narradora retrata o cenário das pousadas frequentadas por “pessoas como as amigas de sua mãe”, que pertence à classe média: “Havia lagos. Patos. Banheiras de hidromassagem com vista. Aquecimentos a gás nas cabanas estilo canadense. Pelegos de ovelha sobre as poltronas da sala de estar” (BENSIMON, 2013, p. 80). No entanto, esses cenários de riqueza não passavam de “um punhado de ilhas delirantes em um município visivelmente pobre” (Ibid. p. 81). A referência a esses artefatos, que formam um panorama luxuoso, é seguida por uma passagem que revela as condições precárias em que vive a maioria da cidade, processo que constrói o efeito de denúncia e registro da desigualdade:

Seria difícil por qualquer imagem de Cambará do Sul em um folheto turístico.
Que tal antenas parabólicas espetadas em gramados cheios de buracos?

Que tal casas finas como papel com janelas estreitas demais? Que tal cachorro sem dono fuçando as sarjetas? (Ibid. p. 81).

Além das paisagens tristes e desoladoras formadas na primeira impressão das personagens ao entrarem na cidade, Cora traça um panorama econômico e social também desanimador a partir da observação dos hábitos dos cidadãos:

[...] em Cambará do Sul os habitantes se moviam como que entorpecidos, cansados de si mesmos, as cabeças baixas, sós. Quase todos eram do sexo masculino. Homens que andam assim são homens sem emprego, eu pensava. Homens parados nas esquinas são homens sem emprego. Homens jogando sinuca às três da tarde são homens sem emprego. Homens sentados em praças diante de igrejas fechadas são homens desolados sem empregos. (Ibid.).

É elementar perceber, após a confrontação dos dois ambientes da mesma cidade, a antítese criada pela narradora e o tom de denúncia da realidade social contrastante. Esta é uma passagem que aproxima *Todos nós adorávamos caubóis* do *road movie* considerado paradigmático do gênero no Brasil. No entanto, distintamente de *Jorge, um brasileiro*, a motivação das personagens de Bensimon, assim como as de Sal Paradise e Dean Moriarty, é de cunho pessoal e está mais vinculada à aventura e busca interior.

As características básicas, que funcionam como matrizes do gênero *road movie*, podem ser facilmente encontradas no romance de Carol Bensimon. A primeira característica, “Imagens de um veículo em movimento, transportando seres humanos por uma estrada”; (2009), pode ser encontrada logo nas primeiras linhas de *Todos nós adorávamos caubóis*: “Tudo o que fizemos foi tomar a BR-116, passando por pontes com slogans de cidades que não tínhamos a mínima intenção de visitar”. (BENSIMON, 2013, p.7). A segunda característica se refere ao carro: “uma iconografia relevante do veículo e da infraestrutura que o faz funcionar”; (2009). A protagonista de Bensimon não é uma amante de carros como geralmente são as personagens de *road movies* americanos, como é possível constatar no trecho:

Mas carros não eram minha obsessão. Eu não preencheria com a palavra *carros* nenhum formulário eletrônico que estivesse tentando mapear minhas

áreas de interesse. Você me pergunta qual o modelo daquele que acabou de passar, eu nunca saberia dizer. (BENSIMON, 2013, p. 9, grifo da autora).

Mesmo Cora não sendo uma obsessiva por carros e não existindo exatamente uma apresentação completa do automóvel, ele é um elemento relevante no discurso narrativo, citado em várias passagens: “Um corpo estranho azul metálico no meio de toda aquela confusão empoeirada. A bateria, no entanto, ou fosse o que fosse, tinha ido para o brejo”. (Ibid.). Cora não entende de carros, mas as informações acerca de sua estrutura, cor e estado de funcionamento estão presentes:

“Não tá pegando?” Era bastante comum que uma má notícia saísse da boca da minha mãe acompanhada de um sorriso. [...] “Acho que seria um milagre se pegasse”, eu disse.
Nós concordamos que não poderia ser nada sério, um mecânico era capaz de resolver o problema com uma girada de chave inglesa. (Ibid. p. 10).

A terceira característica básica: “paisagens abertas com poucas marcas de civilização” (2009) está em muitas passagens que relatam a excursão de Cora e Júlia:

No dia seguinte, bem cedo, deixamos Antônio Prado por essa estrada. Ficava à beira de um precipício, e às vezes se podiam ver, lá embaixo, entre os pés das montanhas cabeludas, as várias voltas que o leito do rio das Antas fazia. Um álbum de música country tocava no som. Voz anasalada, violão, alguma referência ao Tennessee. (BENSIMON, 2013, p. 39).

No excerto acima, além de estarem exemplificadas as paisagens abertas e a pouca civilização, outro elemento crucial do gênero *road movie* se faz presente: o rádio do carro. Esse item está em cena, na narrativa, em diversos momentos, compondo o cenário do interior do carro constantemente, representando a atmosfera do começo da viagem, que claramente prometia ser mais interessante que o reencontro um tanto formal, um tanto distante, das personagens: “A alegria sem nuances de uma banda *indie* escorregou dos alto-falantes como um líquido viscoso. Pensei: tudo bem guardarmos a boa música para quando sairmos do perímetro urbano”. (Ibid. p. 15). A música parece novamente estar de acordo com o estado emocional de Cora e Júlia e com o clima da viagem em outras passagens: “E o dia foi

se enchendo de nuvens. Julia já não falava tanto. Tinha reclinado a poltrona e escolhido um jazz com cara de chuva”. (Ibid. p. 80).

As personagens, principalmente Cora, não se sentem parte de nenhum dos lugares pelos quais transitam ao longo da narrativa. Cora é uma jovem de classe média-alta, urbana, lésbica, que estuda Moda em Paris e cujo único objetivo imediato é viajar pelo interior de seu estado natal ao lado de Julia, sua antiga paixão da faculdade, com quem não fala há alguns anos, e fugir de estar presente no nascimento do irmão.

A protagonista carrega consigo um drama familiar: pais divorciados, um irmãozinho nascendo do novo casamento do pai com uma mulher bem mais jovem, uma mãe solitária, uma vida um tanto vazia em Paris, convivendo quase que exclusivamente com estrangeiros assim como ela: “Em Paris, eu só andava com pessoas tão desenraizadas quanto eu, cidadãos periféricos um pouco desconfortáveis por se verem subitamente no centro de tudo...” (Ibid. p. 31).

Há, também, o sentimento mal resolvido por Julia, que volta a intensificar-se durante os dias que passam juntas, tornando-se um terceiro componente da viagem das duas. Cora representa uma geração que não mais se encaixa nos velhos valores de seus pais, mas que ainda não encontrou seu lugar no mundo: “embora tivesse as mais fortes convicções sobre moda e estilo, sobre gêneros e sobre a cartilha da vida”. (Ibid. p. 14).

Julia, por sua vez, traz na bagagem, além da indecisão envolvendo o namorado norte-americano, um drama de infância, uma vontade intensa de encontrar-se, de compreender-se em meio a uma família conservadora residente em uma pequena cidade do interior rio-grandense. Além disso, havia seu envolvimento meio obscuro com a colega de faculdade a qual levava passar as tardes no pensionato que morava quando residia em Porto Alegre. Julia, suas intenções e sentimentos permanecem uma incógnita para a narradora protagonista ao longo da narrativa e, por conseguinte, também para o leitor.

4.2.1 O olhar de Cora

Conforme vimos no subcapítulo anterior, Cora, a protagonista de *Todos nós adorávamos caubóis*, é também a narradora desse *road movie* de Carol Bensimon. É através do olhar de Cora que é construída a ocasião para a instituição do mundo ficcional. A narradora do romance pertence, se usada a tipologia de Genette, à categoria “narrador autodiegético”; Cora narra suas próprias experiências do centro dos acontecimentos. O tipo de narração predominante é ulterior, com espaço para anacronias: há vários retornos a um passado mais remoto que o referido na narrativa primária e que auxiliam o leitor a acompanhar e compreender as nuances da trajetória de Cora e Julia ao longo da narrativa. Essas anacronias se apresentam no discurso em forma de memórias da narradora-protagonista.

Não obstante pertencer à categoria “autodiegético” e relatar os episódios de sua vida, seus dramas existenciais e todos os acontecimentos da narrativa, a protagonista de *Todos nós adorávamos caubóis* não é uma narradora tipicamente “genettiana”. Apesar de ser a partir da voz da narradora-protagonista que o leitor é conduzido pela “Viagem Sem Planejamento” das duas personagens principais, Cora não é uma narradora madura que, ao olhar para o passado, compreende, pelo distanciamento temporal, suas vivências conturbadas, e as relata; Cora está em pleno processo de autoconhecimento; a narradora-protagonista de Bensimon é o sujeito contemporâneo do qual falam Louro e Hall: um “produto” sempre inacabado que, em vez de possuir uma identidade, traz em si identificações, sempre abertas, sempre em construção, ora harmoniosas entre si, ora contraditórias e conflitantes.

A narradora ainda não sabe o que significaram ou significam, efetivamente, suas experiências. Ela conduz o leitor, junto a si, em suas andanças pelo interior rio-grandense e por suas recordações e devaneios na tentativa de, conhecendo os lugares inóspitos de seu estado natal, desbravar um pouco de sua própria história pessoal, suas angústias, dúvidas e falta de pertencimento. A necessidade de relato nasce da fragilidade de suas convicções acerca dos fatos de sua vida. Seu ritmo narrativo é irregular, Cora é uma narradora-protagonista constituída por incertezas, lacunas e buscas.

O tempo é um elemento crucial na narrativa e, através de movimentos temporais que a narradora realiza, surgem as criações que nos permitem conhecer as nuances da diegese. O tempo da narrativa, denominado por Genette de pseudotempo,

é o que permite esses devaneios temporais por parte da narradora; Cora retorna aos fatos passados constantemente para mais bem compreender e dar mais significado ao presente. Esses feedbacks situam o leitor nos acontecimentos que culminaram no presente que está sendo narrado.

Subordinadas estruturalmente à narrativa primária, são encontradas muitas anacronias ao longo do texto. Sem aviso prévio ou tentativa de situar o leitor no que está sendo narrado, Cora retorna a alguns anos anteriores na diegese como, por exemplo, quando está relatando o episódio das duas personagens chegando à pousada em Antonio Prado, primeira hospedagem da viagem e, logo após, na página seguinte, que inicia com a frase: “Durante seus anos em Porto Alegre, Julia havia morado o tempo todo naquela pensão para moças”. (BENSIMON, 2013).

A narradora desliza, construindo analepses, de um tempo a outro durante a narração, mesclando informações do tempo presente da narrativa a outros mais remotos, fazendo com que a diegese seja formada como um quebra-cabeça temporal durante a leitura. Esse processo leva o leitor ao dever de organizar os fragmentos soltos de passado e presente para compor uma sequência linear dos acontecimentos narrados.

Com o tipo de narração ulterior (nos termos de Genette), no qual a narradora tem total conhecimento do fato narrado e os relata após seu acontecimento, Cora conduz o leitor a cenários ermos e interioranos, simultaneamente a fragmentos de um passado mais remoto que culminou nessa viagem. Observando de um ângulo geral, a obra é uma construção sem experimentações estilísticas extremas; Bensimon confere importância à história contada com esmero, com detalhes. Há os estilhaços de memória da narradora entremeando-se ao presente da narração e elucidando o leitor sobre quem são essas personagens e o que as levaram a realizar uma viagem por lugares pouco ou nunca visitados de seu estado natal, após anos sem contato uma com a outra e com esse passado.

Os detalhes da viagem das duas personagens pelo interior do Rio Grande do Sul, o significado de suas andanças por esses lugares ermos e as nuances das sensações e sentimentos experimentados no decorrer do reencontro e da realização do plano da adolescência; enfim, todas as circunstâncias da aventura que faz Cora abandonar seus estudos, mentir para seus pais e deixar de ver o irmão nascer são

reveladas ao leitor a partir da luz de seus olhos, pelo viés de seu olhar poético, nostálgico e apaixonado. Todas as impressões da narradora, inclusive quanto à paisagem especificamente, se relacionam com os sentimentos e acontecimentos pessoais envolvendo as duas personagens principais:

A estrada era macia, ninguém queria estar lá, portanto nós desejávamos aquelas estradas desesperadamente. De um lado e de outro, os campos ondulados pareciam toalhas de mesa postas com pressa. Havia tratores. Soja. Pequenos barracos de madeira”. (BENSIMON, 2013, p. 76).

De Paris e Montreal para as “toalhas de mesa postas com pressa” do interior gaúcho; as personagens viajam por estradas desconhecidas em seu próprio estado-natal e por terrenos desconhecidos em suas próprias emoções e identidades. Um lugar relativamente ermo, onde existem apenas coisas que não habitam seus mundos: era onde “desesperadamente” desejavam estar. A narradora mostra, através da descrição do cenário deserto onde mais ninguém quer estar, muito mais do que as paisagens do pampa.

Cora nos diz, com essa imagem, o quanto de desconhecido e desordenado há entre as duas mulheres nesta viagem. A ida repentina de Julia para Montreal, no passado, a discussão mal-acabada, a briga não resolvida, a conversa deixada para trás: elementos comuns de conflitos distintos que compõem o cenário em que agora se encontram as personagens para, talvez, uma arrumação ou, ainda, apenas para passarem pelo “quadro” e constatarem, uma vez mais, que devem seguir adiante e deixá-lo como está, ou como é: uma imagem de toalhas de mesa postas com pressa; uma imagem que encerra seus sentidos em si mesma, sem possibilidades ou necessidade de maiores explicações.

Além do *road movie* de Carol Bensimon relatar uma história sobre uma excursão não planejada por lugares inóspitos do interior rio-grandense, conta uma história de amor. O romance também é sobre um relacionamento amoroso, envolto em dúvidas e reticências, entre duas colegas de faculdade; o romance também é sobre o reencontro desse envolvimento amoroso sem nome, e que não teve um desfecho no passado, fato que é responsável pelo clima de incertezas existente entre as duas colegas, hoje.

Algumas obras da produção literária brasileira estão exigindo, a partir de 1960, ângulos novos de análise e interpretação da crítica jornalística e acadêmica: “Nos últimos anos, surgiram obras que lidam com temas socialmente complexos e, em alguns casos, controversos”. (GINZBURG, 2012, p.199). Alguns temas que povoaram a ficção literária brasileira nos últimos anos, como as relações entre espaço prisional, justiça, violência e linguagem, elaborado pela perspectiva de um prisioneiro; o tema da síndrome de Down, com perspectiva elaborada pela figura paterna; a escravidão, pelo relato de uma africana nascida em 1810, e relações homoafetivas, pelo olhar de uma jovem homossexual.

Todos esses temas são configurados por autores como Luiz Alberto Mendes (2001), Cristóvão Tezza (2007), Ana Maria Gonçalves (2009) e Carol Bensimon (2013), e estão relacionados, não obstante a singularidade de cada um, por um elemento que os distingue, de modo geral, da tradição literária brasileira: a ausência de personagens ou narradores correspondentes aos valores morais da cultura patriarcal.

Pelo fato de colocar em foco a visão e o relato, na forma de narradores e personagens, de grupos marginalizados, esses autores estão construindo uma estética que foge ao padrão literário tradicional que abarca, predominantemente, uma privilegiada parte da sociedade brasileira, modelo que comumente: “prioriza homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar regras”. (GINZBURG, 2012, p. 200).

Esses novos olhares, a partir dos quais algumas narrativas estão sendo construídas, além de estarem representando e refratando as mudanças sociais empíricas das últimas décadas, desafiam a pensar a própria realidade do país a partir de perspectivas inovadoras. Segundo Ginzburg, “Trata-se de um desrecalque histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados”. (2012, p. 200).

Essa pressuposição reflexiva, baseada em um descentramento recorrente nas últimas produções literárias brasileiras em relação aos narradores, vem ao encontro de minha hipótese de um movimento da representação das identidades não-heterossexuais da margem ao centro das narrativas que compõem o corpus de minha

pesquisa e as implicações estéticas, políticas e sociais desse processo:

O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica. (GINZBURG, 2012, p. 201).

As formas de exclusão social, como a intolerância ao que difere dos padrões, diminuem em muito as probabilidades das heterogeneidades de uma sociedade conviverem de forma pacífica e harmônica. As consequências dos preconceitos, no âmbito da política e do convívio social, são absolutamente nefastas, pois levam à destruição psíquica e social e ao fortalecimento do autoritarismo e das violências.

A contemporaneidade está sendo um período de resistência, no qual a produção literária atua como um potente fator de confronto às tradições conservadoras e excludentes; não obstante, é preciso cautela quanto às generalizações. O apontamento dessa faceta da literatura contemporânea não significa que haja, nela, uma totalidade, universalidade ou “essência”; da mesma forma, é errôneo afirmar que esse processo é exatamente uma novidade desse fazer literário.

A literatura moderna já apresentou narradores marginais, perspectivas periféricas e pontos de vista subjetivos e sem uma rígida linearidade temporal. É pertinente lembrar que no século XIX, em obras como *A volta do parafuso*¹¹ (1898), com sua protagonista de condição psicoemocional instável e problemática, escritores como Henry James já realizavam inovações formais a partir da problematização da racionalização da vida e da confiabilidade do relato de seus narradores. Noções como ambiguidade, incerteza e indefinição já estavam sendo apresentadas na produção literária do escritor inglês a partir de movimentos contínuos de subjetivação e relativização da credibilidade do foco narrativo.

Considerando que o processo de descentramento e problematização do lugar do narrador é um fenômeno crescente e intrínseco às transformações literárias há

¹¹ Título original: *The Turn of the Screw*.

algum tempo, acreditamos que o principal dado que merece atenção na produção literária contemporânea é a proliferação das perspectivas marginais em relação a temas socialmente polêmicos e complexos e a inserção de fatores, nas narrativas, que leva à crítica da exclusão e injustiça social. O que a literatura contemporânea tem trazido de novidade, nesse sentido, é um teor de resistência, de concessão de voz a sujeitos historicamente marginalizados, principalmente em relação à sexualidade, com o intuito de narrar de um novo lugar, que abranja, de forma mais justa, outras perspectivas sociais que não as do sujeito padrão herdado pelo Iluminismo.

O que é passível de observação e afirmação é a existência de recursos recorrentes, por parte de escritores, que levam a crer em um movimento de descentramento, em uma preocupação em colocar em foco perspectivas que não tinham (ou tinham pouquíssimo) espaço no centro da tradição literária. É preciso examinar as relações existentes entre temas e formas; o ato de deslocar, na literatura, os valores da tradição que sustenta estruturalmente o sistema patriarcal passa por escolhas complexas que envolvem o próprio ato de elaborar a linguagem utilizada em uma criação literária, além da opção por temas, assuntos e construtos formais específicos.

Analisando a possibilidade de movimento das identidades sociais marginais para o centro narrativo, é elementar atentar para a construção desses novos narradores, esses agentes outrora predominantemente periféricos que cada vez mais ganham voz central na narrativa contemporânea. Acerca disso, Ginzburg questiona (poderíamos acrescentar os debates em termos histórico-políticos): “É possível narrar hoje? O que muda para o ato de narrar no contexto pós-colonial? O que significa, na atualidade, com debates recentes em psicanálise e em linguística, a ideia de confiabilidade de um narrador?” (2012, p. 201), ao que ele mesmo responde:

Não cabe assumir o princípio de que não é mais possível narrar, como generalidade essencialista. Pelo contrário, cabe considerar a hipótese de que o ato de narrar está afirmado na contemporaneidade pelos escritores. Ainda que os teóricos de Frankfurt tenham razão sobre as condições agônicas de existência do século XX, sobre o declínio da experiência, está acontecendo algo na literatura brasileira que não corresponde a uma confirmação desta hipótese pessimista. (Ibid. p. 203).

No entanto, qualquer estudo acerca desses acontecimentos deve levar em consideração que o narrar, aqui, não é o mesmo da literatura europeia do século XVIII, por exemplo; arrisco-me a afirmar que todas as nuances das condições deste narrar não haviam sido imaginadas. Não são novas na literatura as representações da mulher, do pobre, do negro e do homossexual, contudo as perspectivas das quais se narra e as alusões históricas e sociais implicadas nelas são relativamente inovadoras.

As histórias estão sendo narradas a partir de ângulos historicamente delegados ao mutismo e às margens, com provocações sociais polêmicas e complexas. Esses processos tiveram início na literatura moderna e proliferam-se causando impacto na produção literária contemporânea, principalmente por trazerem à luz, no centro de suas tramas, temas que estão em debate em outras instâncias, como no cenário sociopolítico, no qual vemos acirradas as discussões sobre direitos humanos e minorias, por exemplo.

Os lugares de fala transformam-se e novas elaborações, novos autores e narradores fictícios são criados para receber os sujeitos historicamente excluídos e ouvi-los narrar suas vivências. As relações entre a literatura e a realidade estão sendo redefinidas; o narrador realista por excelência era o típico sujeito cartesiano (branco, heterossexual, cristão, do sexo masculino) e narrava com objetividade, confiabilidade, clareza e de forma linear; essas características, que já se encontram enfraquecidas em algumas obras do século XIX e escasseiam em muitas do século XX, estão se tornando raras nas últimas décadas.

É na análise das relações entre a história e os recursos formais utilizados em sua narração que as modificações podem ser vistas. Experimentações com a linguagem e narrativas pautadas por fragmentos já são encontradas há muito na literatura; no entanto, são esses recursos aliados a um horizonte de questionamento social e político, com o intuito de criar um novo olhar para os processos históricos, que constituirão a singularidade dessas narrativas inovadoras. São narradores e personagens que, na forma e no conteúdo, colaboram para a desconstrução do engessamento de ideias envolvendo temas enraizados no imaginário coletivo de uma sociedade baseada na autoridade patriarcal: “Seria de fato historicamente estranho se esses movimentos emancipatórios reproduzissem valores, condutas, linguagens e pontos de vista consagrados em tradições autoritárias”. (GINZBURG, 2012, p. 203).

Para que uma narrativa seja considerada inovadora, no sentido que Ginzburg apresenta, não basta a presença de categorias sociais marginais; é preciso haver uma combinação de fatores que leve em consideração “recursos de fragmentação, temas ligados à repressão e proposições associadas à necessidade de repensar a História”. (Ibid. p. 204). Ginzburg chama a atenção para a necessidade de uma interpretação crítica, e não ufanista, do Brasil; o estudioso cita, também, a possibilidade de presença de catástrofes históricas, das quais a literatura pode extrair, através do recurso de rememoração, potencial expressivo que proporcione empatia com as vivências daqueles que conheceram o lado repressivo e traumático da História.

Todos nós adorávamos caubóis não apresenta uma catástrofe histórica. Contudo, o ponto de vista de Cora, conhecido a partir dos fragmentos de memória espalhados pela narrativa, sobre sua distante relação com a mãe, por exemplo, os silêncios e lágrimas das duas diante da revelação da homossexualidade da filha, leva o leitor a visitar um espaço destinado anteriormente ao mutismo e ao esquecimento. Além disso, com a narrativa de Cora fica conhecido um lugar de possível trauma de milhares de pessoas marcadas pela repressão familiar e tradicional.

Situações de opressão, em que os rumos da vida das personagens são pautados pelo preconceito, pelo estigma, aqui são narradas por quem sofre a ação repressiva; é um novo olhar sobre os estigmas criados pela moral brasileira conservadora. Essa é uma forma de revisitar nossa tradição, nossos valores enquanto país emergente e que se retrata plural e abrangente, mas que se revela ainda extremamente excludente de tudo aquilo que não se encaixa perfeitamente em seus rígidos padrões morais, estéticos, sociais e econômicos.

Por conta dessas mudanças e novas especificidades, urge a necessidade de revisão das teorias acerca dos narradores contemporâneos; é imprescindível a renovação, a revisitação dos vocabulários, da metodologia e da perspectiva; não há consenso na área, o que dificulta qualquer delimitação da teoria do narrador contemporâneo. O que se pode afirmar é que a narrativa configurada pelos movimentos da memória, por exemplo, abre mão da ilusão realista de linearidade e objetividade, pois é pautada pela dissociação e pelo fragmento:

Integrando algumas ideias de Freud e Lacan, o estudo do narrador pode

privilegiar elementos dissociativos, construções fragmentárias e perspectivas traumáticas em narrativas. Além disso, pode compreender a produção literária dentro do horizonte de tensão entre cultura e barbárie, seguindo o livro *O mal-estar na cultura*, de modo a interpretar imagens de negatividade à luz das forças destrutivas que emergem da própria civilização. Com isso, a ideia de confiabilidade do narrador ganha complexidade. A ilusão criada por Balzac de uma âncora da linguagem na realidade, situada no tempo e no espaço, é desfeita, em favor de uma problematização, integrando elementos do surrealismo e da estética do choque, em que um sujeito nunca se constitui plenamente, e narra a partir dessa caracterização limitada, pautada pela falta. (GINSBURG. 2012, p. 204).

A narradora de Bensimon, logo no início da narrativa, tem sua confiabilidade posta à prova. Ao entrar na garagem da casa de sua mãe, após três anos em Paris, para ver em que estado está seu carro, Cora vê uma bicicleta infantil na bagunça geral em que se encontra o cômodo:

Três anos depois, eu estava de volta, e encontrei a garagem mais cheia do que nunca, de modo que mal podia ver as lajotas cor de telha do piso, porque havia caixas de todos os tamanhos, sacolas repletas de papéis, havia rolos de poeira, um aquecedor elétrico, *uma pequena bicicleta*, um frigobar sem um pé. (BENSIMON, 2013, p. 8, grifo meu).

Logo adiante, Cora se mostra curiosa em relação ao brinquedo:

Eu olhei em volta. Engraçado não me lembrar daquela pequena bicicleta. Ninguém além de mim tinha sido criança naquela casa.
 “A Julia vai viajar contigo?”
 “Aham.”
 “Achei que vocês tinham brigado.”
 Era uma bicicleta com rodinhas, e havia uma buzina presa ao guidom. (Ibid. p. 10).

Cora não consegue lembrar-se de um objeto que, pelas circunstâncias, foi seu. Se considerarmos que a narradora não tem total domínio de suas lembranças e, conseqüentemente, do que está narrando e, se acreditarmos que haverá lapsos de memória em seu relato, é necessário admitir que todo seu discurso, principalmente os fragmentos elaborados pela rememoração, pode estar pautado pela incerteza, pela dúvida e por lacunas. Isso faz dela uma narradora diferente do típico narrador realista, cartesiano, que geralmente está convicto de seu relato.

A literatura realista brasileira, quando ainda despontava o século XX, já nos apresentava um narrador protagonista que pautava sua narrativa em incertezas e ambiguidades. Machado de Assis, com *Dom Casmurro*, já criava a desconfiança na palavra do narrador; Bentinho fundamentava seu narrar em conjecturas, dúvidas e hipóteses. O que, então, diferencia Cora do narrador realista por excelência? Por que a narradora de Bensimon possui aspectos inovadores para a representação literária?

Cora traz em si, reunidas, algumas características que conferem originalidade à representação literária brasileira contemporânea; no entanto, não é uma ou outra característica responsável por esse processo e, sim, sua concomitância. A narrativa de Cora está pautada por ambiguidades, reticências e incertezas. Cora é a personificação da afronta aos valores patriarcais, androcêntricos e religiosos/judaicos nos quais está baseada a sociedade brasileira e, principalmente: Cora concede voz à perspectiva de um grupo socialmente marginalizado e historicamente fadado ao mutismo.

As lembranças de Cora estão impregnadas de madrugadas embriagadas; sua narração constantemente acessa as lembranças da adolescência, fatos que aconteceram quando ela estava sob efeito de álcool, o que pode colocar em dúvida o estatuto de veracidade, de confiabilidade à fala da narradora. Não há indícios na narração de Cora de que ela dispõe de condições para superar suas dúvidas e suas angústias. Sua trajetória de narração é constituída em termos de incertezas e especulações: acerca de seus sentimentos, acerca dos sentimentos de Julia, dos pensamentos da mãe e de sua própria aceitação da nova família do pai.

Uma das características de *Todos nós adorávamos caubóis* como uma narração com perspectiva de uma condição social excluída é a indeterminação do desfecho da fábula e do destino das personagens. Assim como a “Viagem Sem Planejamento” não tinha um destino específico, as personagens da obra de Bensimon tampouco sabem ou fazem planos para o que vai acontecer.

A narradora protagonista tem uma dificuldade de definição do que está acontecendo consigo, quais são seus sentimentos por Julia, o que ela espera da relação das duas, o que vai fazer e sente em relação à família, ao nascimento do irmão e à mentira contada para o pai sobre o objetivo de sua viagem ao Brasil. Essas indeterminações geram angústia na narradora, que se constitui em termos de

inseguranças, especulações e inquietudes, e, por conseguinte, constroem uma atmosfera angustiante também na narrativa.

A indefinição na construção da personagem Julia acompanha o que Cora sabe sobre ela, principalmente sobre seus sentimentos em relação a si. A partir do olhar de Cora, a imagem de Julia é (in)determinada pelo mistério, por lacunas que não serão preenchidas: o que Julia sente por Cora? Por que, depois de tanto tempo sem contato, resolve lembrar Cora sobre a “Viagem Sem Planejamento”? O que efetivamente significa sua viagem a Paris? Julia é bissexual, como também pode sugerir sua “linha do tempo” ou, assim como Cora, é tecnicamente bissexual? Todas essas questões permanecerão sem respostas claras ao longo de toda a narrativa, constituindo Julia como uma personagem indefinida aos olhos do leitor, assim como é sob o olhar da narradora-protagonista, como sugere o seguinte fragmento:

Julia Ceratti, sua sacana, o que será que se passa nessa cabecinha, Senhorita Meia-Luz, Miss Ametista 1999, irmã caçula, irmã do meio, quarto 23 do pensionato Maria Imaculada, imigrante latina muito atraente procura homem de Primeiro Mundo para relacionamento sério, lésbica ocasional quando ninguém está vendo, o que é que há dentro dessa cabecinha”. (Ibid. p. 133, 134).

Aqui, a narradora deixa evidente sua falta de conhecimento sobre a colega de faculdade e paixão da juventude. Cora, mesmo tendo convivido de perto com Julia por um tempo considerável, não consegue decifrar quem ela é, efetivamente; assim é com o leitor que, apesar de acompanhar as duas mulheres em toda sua viagem e nas memórias, não consegue determinar completamente quem é a personagem. Cora sugere algumas coisas sobre Julia, descobriu informações ao longo da viagem, por exemplo em relação à infância e à família dela, mas nada que diminua suas dúvidas em relação aos sentimentos da colega, ou ao que se passa “nessa cabecinha”.

A configuração da linguagem do romance de Carol Bensimon e as construções discursivas repletas de antíteses de ideias que visam a opor a percepção da narradora à visão de mundo tradicional, patriarcal e conservadora, constroem uma narrativa de resistência, de revelação de um lugar relativamente novo. Cora é constituída pela falta de definição de seu destino, de falta de respostas para seus

questionamentos, pela negação e, principalmente, pela oposição aos ditames do sistema moral brasileiro.

A narradora protagonista de *Todos nós adorávamos caubóis* não sabe exatamente quem é ou para onde quer ir, mas sabe o que não é, onde não quer estar e o que não “tem nada a ver com ela”. A rejeição e o questionamento a tudo o que é imposto principalmente pelas instituições sociais ditadoras da moral vigente, como a família tradicional, é evidente:

Fazia muito tempo que minha mãe tinha deixado de medir as palavras. Vamos dizer que desde a separação. Quando meu pai deixou nossa casa, todo o antigo sistema de sutilezas dela entrou em colapso, de maneira que minha adolescência foi bombardeada com a sinceridade dos pessimistas. Era como se eu precisasse o tempo todo de alguém analisando o mundo ao meu redor e emitindo boletins regulares sobre seu (mau) funcionamento. Debaixo da superfície, o recado parecia ser sempre o mesmo: você não tem que ver com seus próprios olhos, *eu* estou te contando como é. [...] Dos acertos faziam parte os erros, e eu não me importava de chorar pelas coisas que eu havia escolhido, porque, por mais dura que fosse a queda, sobrava a sensação de que até elas tinham lá sua beleza. Mas minha mãe sempre tivera mais medo da vida do que devoção à vida. (Ibid. p. 99, 100).

O modo como se constrói a narração da relação de Cora com a mãe reforça a ideia do discurso narrativo como resistência aos moldes tradicionais de vida. O tom confessional da narradora ao se referir à maneira com que a mãe lhe ensinava sobre o mundo revela uma construção de identidade, por parte de Cora, a partir da negação de tudo o que a mãe dizia e representava. A mãe representa imposição a partir de tentativas de imprimir em Cora sua visão de mundo (pessimista, segundo a narradora), seus valores, seus medos e frustrações. Cora revela, a partir da negação dos valores da mãe, uma identificação maior com o novo e uma tendência a experimentar. As instituições sociais, que aqui podem estar representadas pela mãe, oferecem certa segurança ao indivíduo em termos de construção de sua identidade e em suas vivências. Essa segurança é interpretada pela protagonista como cerceamento e limitação, portanto repudiada.

A narradora-protagonista do romance, corroborando as afirmações de Hall, rejeita as intervenções de instituições sociais (tradição, família, religião) na construção de sua identidade e manifesta o desejo de buscar parâmetros alternativos ou criar suas próprias referências. Cora se aventura na criação de si mesma, abre espaço

para o que não conhece, mesmo que isso possa lhe causar sofrimento. Há, no trecho supracitado, novamente um confronto entre o velho e o novo, entre o que está instituído e o que está se constituindo.

Assim como nos episódios da conversa com a mãe e da intervenção do “cara das bombachas”, Cora rejeita a visão de mundo que emerge de elementos que compõem o pensamento hegemônico e a cultura vigente. O homem que critica o calçado de Cora é descrito como triste e cansado, a mãe como covarde diante da beleza que a vida pode ter. A partir do olhar da narradora-protagonista para esses elementos, a narrativa engendra uma visão de mundo criadora de novos sentidos para o passado; tempo este que já não serve, que é rejeitado, que é desprezado.

A falta de linearidade temporal na narrativa, por conta das constantes inserções de anacronias, também promove o estatuto de fragmentação, próprio (não exclusivo) da literatura contemporânea que pretende distanciar-se dos modelos realistas por excelência. É notável a ausência de um desfecho determinante para a história de Cora e Julia, um desenlace que resolva os conflitos entre as personagens ou os conflitos internos da protagonista acerca da relação das duas. A narração termina com uma anacronia, após o relato de que as duas meninas estão dançando em um bar, em Paris, e a narradora resolve “estar” em outro lugar, já que Julia parecia distante:

Ela parecia estar se divertindo pra valer, balançava a cabeça e os fiozinhos da franja se agitavam, o quadril entendia a música com perfeição, duas ou três vezes ela ergueu os braços bem alto, eu estou dizendo que ela estava realmente curtindo adoidado, ao mesmo tempo era como se ela não estivesse ali, não de todo, então eu resolvi não estar também. Minha casa. [...] A TV tinha ficado ligada no mudo, era um filme de banguê-banguê cheio de moscas e barba por fazer, mas Julia só tinha visto os primeiros quinze minutos iniciais. Ela disse que adorava caubóis. Agora Julia estava esticada na minha cama, de maneira que parecia não ter sobrado muito espaço para mim. Tirei a roupa, coloquei uma camiseta velha e tentei me acomodar como pude. O filme ainda estava bem longe de terminar. Fiquei assistindo. Um duelo. Um romance. Um deserto. Aquela menina que dormia ao meu lado. Todos nós adorávamos caubóis. (Ibid. p. 189, 190).

As lacunas que acompanham os episódios da narrativa permanecerão até o final do livro, como uma demonstração de que não há uma história (com início, meio e fim) para contar e que Cora narra para tentar encontrar-se em meio a todas as

indefinições e vácuos de sentido em suas vivências. Esses são todos elementos formais que opõe a obra também à tradição realista, que geralmente coloca o papel do narrador como o agente de objetivação de um determinado escopo narrativo.

A narrativa de Bensimon aborda um dos temas mais antigos e explorados da literatura universal: o amor. Definitivamente, não é o tema do livro que o aproxima das características da literatura contemporânea brasileira, e sim o modo como esse amor é relatado, as maneiras como a narração acontece e os elementos que a constituem. O fato de o tema “amor” estar sendo abordado a partir do relacionamento casual de duas mulheres, sendo que uma delas é a portadora da voz narrativa, é o que confere a *Todos nós adorávamos caubóis* a característica de narração marginal, que possui um ponto de vista das margens, já que a esmagadora maioria dos narradores brasileiros são homens heterossexuais.

Além disso, é possível encontrar na narrativa, conforme relatamos, muitos elementos que contrapõem tradição e tendências inovadoras, processo que constrói conflitos entre o centro e as margens da cultura hegemônica, reforçando o estatuto de narrativa que se propõe a trazer à tona, em seu discurso, discussões atuais, articulando-se a questões específicas da contemporaneidade. Desse ponto de vista, podemos afirmar que essa é uma narrativa sobre o amor a partir de um ângulo diverso da visão dominante, de uma perspectiva não hegemônica e que representa uma parcela da sociedade que é predominantemente marginalizada ou excluída.

4.3 LETÍCIA E CORA: REPRESENTAÇÃO E SUBJETIVAÇÃO

É imperioso atentar para o fato de que há um crescimento significativo, no Brasil, de uma linha de edição que traz como foco o tema da homoeroticidade. Mesmo admitindo que a literatura, por si só, afasta-se das segmentações e que a produção literária brasileira que aborda a temática gay e lésbica não deve ser considerada apenas uma plataforma sexual, é possível entrever, segundo estudiosos como Antonio de Pádua Dias da Silva (2009), uma *literatura brasileira de temática gay*.

As obras são, em sua maioria, produzidas por sujeitos que se colocam como gays ou lésbicas, de modo claro ou não. Seria errôneo afirmar que a literatura com

temática homoerótica é exclusivamente voltada para esse público, no entanto, pessoas que se manifestam como componentes da comunidade LGBTQI+, descontentes com a insuficiência de material simbólico que as contemple identitariamente, figuram predominantemente entre os leitores dessas produções.

Levando em conta uma perspectiva sociológica da literatura, faz-se necessário compreender a *mimesis* como um fator decisivo ao domínio simbólico-discursivo da questão da literariedade. Se pensar, a partir das ideias de Candido (2000), a *mimesis* de representação como um elemento capaz de produzir efeito de *verossimilhança* no texto, há a tendência de formar um conceito de literatura específico:

aquela produção em que há um investimento da parte do autor em *representar* uma realidade observável (sem confundir a realidade mimética da realidade empírica), levando para o interior da obra elementos capazes de problematizar questões, situações, condições de sujeitos, fazendo-se, dessa forma, uma crítica ou mantendo-se as estruturas sociais, culturais, religiosas e até artísticas. (SILVA, 2009, p. 98, grifo do autor).

Tendo como base essa perspectiva da literatura, Silva aborda a noção de *desejo gay*; trata-se de um conceito pertinente para o levantamento de uma história da literatura que tem como tema o homoerotismo e a homoafetividade: “o *desejo gay* é uma estrutura similar às estruturas psíquicas, não reivindicadas, mas observadas nos sujeitos homoeróticos”. (Silva, 2009, p. 98). O valor de uma discussão em torno da noção de *desejo gay* reside no fato de que ela traz à luz, principalmente no âmbito “artístico-representacional” (Ibid.), uma prática representativa que já existe, concretamente, como padrão, entre sujeitos heterossexuais. As práticas de representação, em sua esmagadora maioria, estão voltadas para roteiros, situações e personagens heterossexuais, tendo como sua norma o androcentrismo característico da cultura ocidental.

Uma vez que a prática central, a técnica vista como norma, é a que representa o sujeito heterossexual, parece inevitável o sujeito que não se encaixa nesse padrão não se sentir contemplado, pelo menos não como sujeito protagonista e não com voz ativa. É nessa perspectiva que se salienta a pertinência de vislumbrar uma *literatura brasileira gay* ou *homoerótica*:

Se os textos da cultura não gay *representam* o universo de valores (culturais, sociais, religiosos, etc.) dos que se 'orientam' para o sexo oposto, espera-se que a mesma lógica possa balizar a escrita que registra a vivência e o desejo gays [...]. (SILVA, 2009, p. 99, grifo do autor).

A questão mais pertinente sobre isso, para nossa pesquisa, é a constatação de que a presença do *desejo gay*, de modo direto ou indireto, intervém na forma como o texto literário é produzido. O tratamento que será dispensado ao *desejo gay* definirá quais espaços no interior da estrutura literária ocupará o sujeito homossexualmente inclinado, que estará representado ou subjetivado. Sendo assim, é perceptível que a abordagem representativa dessas categorias de personagens depende da visão de mundo que estará balizando a produção literária. Infere-se disso, por conseguinte, que a forma literária está diretamente relacionada a essa visão e ao que ela deseja desestruturar ou perpetuar com sua criação.

Conforme nosso trabalho aponta, o lesbianismo está representado como desvio, como sexualidade secundária e como transtorno em *Cirande de pedra*. A sexualidade da personagem Letícia é um motivo de reprovação e rejeição por parte da maioria das personagens, que são heterossexuais. Letícia é o Leviatã, o monstro viscoso que não possui voz na narração; temos, aqui, uma representação do *desejo* lésbico marcada por estranhamento.

Em *Todos nós adorávamos caubóis*, por sua vez, Carol Bensimon apresenta Cora contando sua história, seus amores, suas frustrações, anseios, medos e alegrias. Aqui, a personagem lésbica possui voz e protagonismo, é o sujeito central da narrativa; vislumbra-se, portanto, o *desejo gay* subjetivado, contornando o lugar que a heteronormatividade tradicionalmente lhe outorgou e ocupando o espaço central da narrativa. Sobre essa dinâmica de diferentes lugares ocupados na literatura pelas personagens que se inclinam afetiva e sexualmente para o mesmo sexo, Silva afirma:

pode-se dizer que o *desejo gay*, como estrutura psico-cultural e inerente ao sujeito homoafetivo, interfere diretamente nas formas de representar a subcultura gay no texto literário, uma vez que, ao invés de personagens secundárias protagonizarem conflitos que apenas servem como um reforço de uma lógica ou cultura heterossexual [...], na *literatura gay* esse desejo é a mola propulsora das ações, das falas, das tensões, dos sentimentos, das guerras, das crenças, dos dissabores, dos amores, do trabalho, do cotidiano,

das traições que enredam as personagens dessa subcultura. (2009, p. 99-100, grifo do autor).

Textos nos quais o *desejo gay* está em uma posição central e prioritária formam uma literatura fora do padrão, visto que o padrão é heteronormativo; são esses textos englobam a denominada *literatura gay*. Silva explica seu entendimento de “*texto/escrita/literatura gay*” ou a “*literatura/escrita/texto de temática gay*”:

é definida pela *escolha do tema*, pelo *posicionamento das personagens*, que atuam nas narrativas como gays [...]; os *desejos ali representados* são prioritariamente *homoafetivos*, uma vez que as personagens centrais destas narrativas entram em conflito com a realidade da sociedade de base heterossexual, cristã, machista, misógina e homofóbica que impõe uma norma geradora de tensão entre os diferentes grupos. (2009, p.100, grifos do autor).

Levando em consideração a perspectiva de Silva, ao comparar as construções representativas do lesboerotismo nas duas obras do *corpus*, podemos afirmar que a obra de Lygia Fagundes Telles não possui as características necessárias para ser denominada *literatura gay*. Em *Ciranda de pedra*, o *desejo gay* (o lesbianismo) não serve como propulsor da narrativa, não está prioritariamente retratado, pelo contrário, está representado como mal, como transtorno, como algo ilegítimo e digno de profunda reprovação moral. O romance apresenta a personagem considerada lésbica de modo secundário e seus conflitos reforçam a lógica da sociedade heteronormativa. Letícia, segundo as demais personagens, é “esquisita” e pode ter “se desviado” da “normalidade” sexual e afetiva por conta de um desgosto amoroso com o sexo oposto.

Em contrapartida, em *Todos nós adorávamos caubóis*, Carol Bensimon realiza a subjetivação do sujeito *queer*. O tema da narrativa claramente não é o lesbianismo em si, no entanto o posicionamento da personagem lésbica, o fato desta ser a dona da voz e do foco narrativo, são indicativos dessa subjetivação. Cora é a narradora-protagonista, seu drama afetivo-sexual é prioritário na narrativa; sua voz relatando seus temores e desejos (principalmente sua paixão mal resolvida pela colega de faculdade) é ouvida e contraposta à voz da tradição, da cultura patriarcal e heteronormativa.

Esse processo posiciona a protagonista em situação de conflito com a sociedade em que vive e coloca o *desejo gay* em um lugar central da produção literária. Além disso, a voz de Cora serve como resistência às intervenções feitas pela sociedade androcêntrica e heteronormativa à sua subjetividade. As intromissões da cultura patriarcal na identidade de Cora, que visam a policiar seu comportamento, são geradoras de tensão e articuladoras de um debate no qual a protagonista, por estar em um lugar de legitimidade e autoridade no discurso, se sobressai, fazendo valer sua voz e seu direito à liberdade sexual e identitária. Esse conjunto de características aproxima a obra da concepção de Silva de “*texto/escrita/literatura gay*” ou “*de temática gay*”.

Em *Ciranda de pedra*, o leitor encontra Letícia sendo, desde o primeiro momento de sua aparição na narrativa, alvo de estranhamento por parte das demais personagens. Sua falta de identificação com o gênero feminino, atribuída pela ausência de atributos considerados adequados e obrigatórios a uma mulher, faz com que Letícia seja vista, desde a adolescência, pelo núcleo de personagens, como uma menina que parece um menino ou que se tornou um menino: “Virou um menino tão sem graça, ih!” (TELLES, 1982, p. 41). A noção de que Letícia não possui as características tidas como apropriadas para parecer uma mulher parte do discurso das outras personagens, sua voz não é ouvida sobre isso. A representação do sujeito que foge ao padrão heteronormativo é realizada, portanto, em *Ciranda de pedra*, pautada sempre no estranhamento e na incompreensão.

O engessamento das categorias de gênero no sistema binário que conhecemos é responsável, majoritariamente, pelos pensamentos e comportamentos excludentes que a sociedade tem em face de todo sujeito que não cabe nos padrões rígidos da nomenclatura “homem” e “mulher”. Segundo Butler (1999), os sexos são estabelecidos a partir da espécie de aparelho de construção que é o gênero, que funciona, também, como um signo discursivo e cultural; esse signo produz o “sexo natural”, que é tido como uma dimensão politicamente neutra, mas que traz em si suas próprias implicações de poder e controle.

Nas duas obras, o leitor se depara com mulheres, personagens *queer*, sendo comparadas (e admoestadas por isso) ao sexo masculino. Nós temos, aqui, a orientação sexual das personagens estreitamente relacionadas à sua identidade de

gênero. As duas narrativas, de uma forma e outra, questionam as fronteiras do gênero binário, desafiando as nomenclaturas e criando tensão entre as características de Letícia e Cora e o restante das personagens.

A diferença entre uma narrativa e outra basicamente se encontra no arranjo formal constituído pelos lugares ocupados por Letícia e Cora: as margens e o centro da narrativa, respectivamente; o mutismo e o protagonismo discursivo, respectivamente. Letícia não tem voz, sabemos que ela parece um menino porque Bruna assim o diz; com isso, cria-se, em *Ciranda de pedra*, uma literatura de representação, na qual a personagem *queer* está representada, a partir do olhar heteronormativo e patriarcal da sociedade da qual a personagem destoa. Letícia é apresentada ao leitor por um narrador heterodiegético (através dos olhos de Virgínia, a protagonista heterossexual); sua apresentação é perpassada pelo estranhamento e pela aversão que causa nas demais personagens.

Cora, por sua vez, conta ao leitor que, na adolescência, parecia um menino e se recusava a usar os aparatos atribuídos ao sexo feminino: “Ao contrário, minha tendência era rejeitar tudo o que estivesse contaminado com os conceitos de fragilidade ou excesso de fofura”. (BENSIMON, 2013, p. 51). Sendo assim, em *Todos nós adorávamos caubóis*, além de termos a personagem lésbica no centro narrativo, como narradora protagonista, contando sua história, temos a versão dela em contraposição às imposições da moral heteronormativa e do binarismo de gênero; acontece, portanto, a subjetivação da mulher lésbica.

É possível ver Cora como um sujeito legítimo a partir da narração, pois todas as etapas de sua vida, seus dramas enquanto adolescente que não se encaixa, enquanto menina *queer*, enquanto adolescente apaixonada pela colega da faculdade, que é flagrada pela mãe com uma menina, são oferecidos ao conhecimento do leitor a partir de suas lentes. Essa maneira de subjetivar (e não objetificar) a personagem lésbica, legitima sua identidade e, por conseguinte, a imagem empírica a que ela faz referência.

A personagem *queer* de *Ciranda de pedra* é construída de modo a perpetuar as fronteiras estanques de gênero e sexualidade, assim como a lógica patriarcal e heteronormativa da cultura hegemônica. A história de Letícia é contada a partir de meias palavras, evasivas, insinuações, ganhando contornos de desvio, mal,

transtorno (sic). Além disso, em um raro momento que a personagem ganha voz, ela confirma isso, de certa forma:

- Quando os dois se casaram, devo ter ficado com a mesma cara com que você ficou, vendo Otávia e Conrado tocando juntos. Devo ter ficado com essa cara... Foi a última vez que chorei, mas então chorei mesmo, chorei definitivamente todas as lágrimas. Todas. Quando já não restava nenhuma, parti para uma competição de tênis, havia uma competição importante. Fui e ganhei minha primeira taça. (TELLES, 1982, p. 106).

Aqui, Letícia explica para a protagonista Virgínia que, ao sofrer a decepção amorosa com Afonso, ela sofreu muito e resolveu “mudar a vida”. Podem estar subentendidos nessa mudança o corte de cabelo (que a aproximou mais da imagem masculina) e seus possíveis relacionamentos com mulheres. Quando ela afirma que chorou todas as lágrimas, depois foi e ganhou sua primeira taça, a imagem semântica que é criada é de um prêmio de consolação. Letícia não pode ter Afonso, então ganhou a taça, contentou-se com isso. A taça, aqui, funciona como um elemento simbólico que marca a entrada de Letícia na nova vida, que pode estar compreendendo sua sexualidade insinuada a meias palavras pelas demais personagens.

A voz de Letícia sobre sua aparência “de menino” não é ouvida; não há um trecho em que a própria personagem fala sobre o fato de não ser considerada feminina mesmo antes da decepção amorosa. O leitor não sabe o que a própria Letícia pensa, sente, diz sobre sua aparência e sobre sua sexualidade. As características de Letícia e os acontecimentos de sua vida são relatados como algo “estranho”, sobre o “outro”, algo distante. Esse processo promove uma objetificação da personagem e de tudo o que lhe diz respeito.

Há um conflito entre a história e o discurso que serve como um questionador da versão apresentada pelas personagens à insinuada e possível homossexualidade de Letícia. A história conta que Letícia teve uma decepção amorosa com Afonso e, a partir daí, ficou perturbada. Palavras de Conrado: “Não a procure muito, Virgínia. Você sabe, ela teve um grande desgosto com o casamento de Afonso e... e isso a transtornou demais. Assim que nos mudamos para a chácara, cheguei a pensar que pudesse ainda se recuperar. Mas já era tarde”. (TELLES, 1982, p. 116). Está claro,

nesse e em outros trechos, que a vida e conduta de Letícia são atribuídas à decepção amorosa, inclusive fica evidente, pelo uso do verbo “transtornou” e “recuperar”, que Letícia não é vista como alguém totalmente saudável e normal.

Não obstante essa versão da identidade de Letícia, basta analisar superficialmente o discurso construído por Telles para ver que o aspecto andrógino da personagem e suas características tidas como incomuns ao gênero feminino são, segundo os próprios componentes da ciranda, muito anteriores ao casamento de Afonso e Bruna. Na adolescência Letícia já mostrava que não possuía predicados esperados de uma mulher. O discurso narrativo cria uma ambiguidade interessante, juntamente com a história das personagens sobre a decepção, corroborada pela própria Letícia, permitindo, dessa forma, que o leitor questione a origem daquilo que eles nomearam como “transtorno” e “mal”.

Se o “mal” foi causado pela desilusão amorosa com Afonso, por que Letícia não era vista como uma mulher comum antes do ocorrido? Por que, mesmo na adolescência, diziam que ela parecia um menino “tão sem graça”? A falta de identificação de Letícia com artefatos obrigatórios do sexo feminino é patente desde que ela era adolescente. Esse fato desacredita, de certa forma, o discurso que garante ser ela transtornada (sic) por conta de desilusão amorosa. No entanto, sobre isso apenas se observa um silêncio como que providencial na narrativa; não é dito nada sobre a “androginia” de Letícia anterior à “causa do mal”, nem pelo narrador, nem pelas demais personagens, tampouco pela própria “personificação do Leviatã”. Com isso, Telles, apesar de criar um núcleo de personagens que fortalece a lógica heteronormativa e androcêntrica, constrói sutilmente reticências e ambiguidades na narrativa, que funcionam como um questionamento dessa mesma lógica.

Tanto Cora quanto Letícia transgridem as fronteiras de gênero e sexualidade; as duas personagens abrem mão da série de artefatos, acessórios e apetrechos que iriam lhes conferir normalidade e aceitabilidade. Os padrões sociais arbitrários impostos a todos e todas, quando quebrados e transpostos, exigem retratação, punição ou correção. Na obra de Telles, essa punição (em forma de tratamento tabu, silêncios e meias palavras) é vista de forma mais clara, e a personagem alvo não tem voz para se defender disso; a própria família de Letícia afirma que ela é má-influência e que tentou recuperá-la.

Não bastando viver na clandestinidade pessoal, Letícia também é tenista, uma profissão polêmica, ainda, para as mulheres em meados do século XX. Conforme vimos, as “invertidas” da literatura brasileira têm, em um grande número, uma relação estreita com o esporte. As mulheres esportistas eram tidas como sujeitos transgressores, ainda, nessa época, o que reforça o lugar de marginal à Letícia, na sociedade a que a obra faz referência e, também, na estrutura narrativa. A ilegalidade da figura de Letícia e sua falta de pertencimento são acentuadas, sem dúvidas, pela falta de voz da personagem durante a narrativa, pelo fato da personagem não ser colocada como um sujeito, com legitimidade e credibilidade para contar sua versão e, talvez, desmontar o Leviatã construído pelas demais personagens.

O narrador, enquanto elemento formal crucial da narrativa, pode determinar como os diferentes componentes estruturais funcionam. Em *Todos nos adorávamos caubóis*, temos Cora, a narradora que refere a si mesma como bissexual (sic). O leitor pode acompanhar Cora discorrer acerca de sua sexualidade, em um trecho marcado por desconstrução, ambiguidade e questionamentos acerca do modo de definição utilizado pela própria narradora em seu discurso:

Sim, eu me sentia atraída por garotas. Tecnicamente, eu era bissexual. Minha linha do tempo teria todos os indícios. Brincou de Tartarugas Ninja. Fez escolinha de futebol. Recusou-se a vestir uma saia. Apaixonou-se por professoras. [...] Mas eu disse *bissexual*. Garotas e alguns garotos. Ou, para ser mais exata: garoto. Garota. Garota. Garota. Garoto. Garota. Garoto. E daí seguindo usualmente essa proporção. Com os garotos, eu ficava por inércia. Com as garotas, por encantamento. Com os garotos, tudo transcorria como em um roteiro de comédia romântica para grande público (salvo que eu estava justamente encenando o papel que me cabia). Com as garotas, tudo começava, continuava e acabava no mais puro melodrama. (BENSIMON, p. 45 - 46, grifo da autora).

Cora afirma ser bissexual; no entanto, sua afirmação já nasce relativizada pelo advérbio de modo que a antecede: tecnicamente. A construção do trecho inicia com a afirmação da bissexualidade e segue desmontando-a. Tecnicamente, Cora é bissexual; sua linha do tempo *teria* todos os indícios; aqui, o uso do verbo *ter* no futuro do pretérito do indicativo, que também indica condição, segue desconstruindo a efetividade da afirmação de bissexualidade.

Segundo os fatos observáveis da vida da protagonista, ela *poderia* ser

definida como uma pessoa bissexual (sic). A partir das palavras de Cora no discurso narrativo, infere-se que, se a condição para a definição fosse catalogar seus atos, ela seria considerada bissexual, conforme as regras sociais de comportamento e os indícios externos; contudo, não é assim que Cora sente sua sexualidade. O trecho passa bruscamente da suposição da bissexualidade para a explicação, agora em primeira pessoa, dos motivos pelos quais isso não corresponderia à sua verdade.

De modo lacônico, como se estivesse mesmo classificando momentos que podem ser nomeados em uma linha temporal, Cora mostra que suas experiências com os garotos foram em número expressivamente menor do que com as garotas. Isso e as informações sobre as motivações de cada caso transmutam a afirmação inicial de bissexualidade. O trecho apresenta a narradora referindo-se a si da maneira como outros a veem (através da superficialidade de seus atos), para depois aprofundar, a partir do relato de como ela se sente diante desses atos e quais eram suas especificidades; esse aprofundamento é que leva o leitor ao conhecimento dos verdadeiros sentimentos da protagonista e dos efetivos traços que compõem sua identidade. Mais uma vez, o discurso literário corroborando a tese de que a subjetivação da personagem lésbica, contraposta à simples representação de outra personagem *queer* (Letícia, em *Ciranda...*), leva a um conhecimento mais completo e transparente da “verdade” acerca da composição identitária das personagens.

O discurso de Cora constrói uma imagem de sua identidade para o leitor a partir desse processo de transmutação do superficial para o profundo. Primeiramente, a narradora expõe sua vida afetiva como uma espécie de catálogo: Garota. Garoto. Ela faz uso da terceira pessoa nos trechos em que cita os “sinais” de sua bissexualidade; após, contrapõe a este uso o retorno da primeira pessoa quando explica, de fato, seus sentimentos. Esses recursos evidenciam a construção sintática do trecho propondo um conflito entre a imagem que o outro faz de Cora e a imagem que ela tem de si mesma.

O discurso narrativo concede a oportunidade ao leitor de ter acesso à configuração de linguagem e ao ponto de vista de uma jovem narradora-protagonista pertencente a um grupo marginalizado tanto social quanto literariamente. De alguma maneira, a linguagem utilizada e os símbolos articulados na narração estão associados a esta condição de sujeito de Cora, às suas vivências enquanto sujeito

sexualmente inclinado ao mesmo sexo e componente de um grupo estigmatizado pela tradição patriarcal.

É possível inferir isso na construção do excerto supracitado, quando a narradora recorre ao recurso de construir sua imagem a partir da visão externa, para depois desconstruir a partir do relato de sua subjetividade que está para além dos fatos e da simples observação. Essa construção, a partir de uma simulação do olhar do outro, serve para intensificar a ideia do desajustamento entre a narradora e a esfera social que é evocada na narrativa.

É somente ouvindo a voz da própria Cora que chegamos a quem ela verdadeiramente é (ou com o que ela se identifica), como efetivamente se sente em relação a si e à sua afetividade e sexualidade. Esse trecho funciona como um indicativo da importância de a voz pertencer a esta narradora; ele sugere o quanto é fundamental que Cora, sujeito de suas vivências e sentimentos, relate sua percepção de si mesma, e não outro. Afinal, a “visão técnica” e a observação por terceiros chegaria a uma conclusão equivocada, que afirmaria ser a protagonista bissexual (sic) quando, na verdade, ela afirma que, ao se envolver com garotos: “eu estava justamente encenando o papel que me cabia”.

A mudança da terceira para a primeira pessoa é muito ilustrativa do que estamos apontando, na análise, em termos de representação e subjetivação da personagem lésbica. No momento em que é usada a terceira pessoa, quando o discurso fala de Cora como o outro, chega-se a uma conclusão superficial e equivocada: bissexual, segundo o discurso narrativo. Quando é utilizada a primeira pessoa do discurso, Cora falando de si mesma, diretamente, a verdade sobre a afirmação da bissexualidade é alcançada: pareço bissexual, mas sou homossexual, a personagem parece afirmar, nas entrelinhas discursivas.

Em *Ciranda de pedra*, assim como não conseguimos saber a opinião de Letícia acerca de seu aspecto, sobre sua aparência destoante do que se espera de alguém pertencente ao gênero feminino, não presenciamos, também, nenhuma das personagens falar diretamente a ela sobre isso. A opinião geral sobre a personagem lésbica e o fato das demais personagens considerarem a amiga, a irmã um perigo, uma má influência, não são comunicados a ela em nenhuma ocasião da narração.

Não é dada à Letícia a oportunidade de colocar o seu ponto de vista acerca

de nenhuma das acusações que sofre: mal, transtorno, má influência, etc. Não obstante denunciar a hipocrisia desta moral a partir de alguns mecanismos de construção do discurso, a obra de Telles representa a personagem *queer* predominantemente pelo viés do patriarcado e de todos os pré-conceitos vigentes na época de sua publicação. Letícia é construída a partir do olhar preconceituoso da sociedade paulista de meados do século XX; o leitor conhece, a partir da personagem de Telles, a visão da sociedade acerca de um sujeito *queer*, um elemento que transgride a heterossexualidade compulsória.

Bensimon, a partir do olhar de Cora, revela um Brasil construído sobre os preceitos do androcentrismo, com uma cultura ainda muito pautada pelo patriarcado, pelo conservadorismo e, conseqüentemente, pelo cerceamento das liberdades individuais, principalmente as liberdades referentes ao sexo feminino. A autora constrói situações, na narrativa, nas quais Cora é confrontada pela opinião intransigente e invasiva do patriarcado e pela imposição arbitrária da lógica binária de gênero. Ao ser acareada pelo sistema predominante, a personagem tem a oportunidade, desde sua vivência enquanto mulher que transgride as regras desse sistema, de contrapor suas ideias ao que se fala dela e dos artefatos que lhe compõem, como é possível ver no caso envolvendo o “cara das bombachas”.

Esse episódio, que ocorre em Porto Alegre quando Cora e Julia estão saindo da cidade para iniciar a “Viagem Sem Planejamento”, é criador de vínculos entre o estético e o histórico, entre o que conserva e o que progride. Um homem usando bombachas se aproxima e bate *três vezes* no vidro do carro, incisivamente, demonstrando firmeza em sua decisão de admoestar Cora pelo calçado que usava. O diálogo travado entre o homem e Cora é uma verdadeira metáfora do novo e do tradicional em um embate por legitimidade.

“Essas tuas botas são de homem”, ele disse, apontando para dentro do carro, o dedo indo e voltando duas vezes. Pela sua expressão, minhas botas pareciam ter acabado com seu dia. Um tanto chocada, olhei para meus próprios pés a fim de conferir o que era mesmo que eu usava, e eram meus coturnos Doc Martens, pelos quais eu havia pagado uma pequena fortuna em uma loja da marca em Paris. Aquele par de sapatos tinha um pequeno altar reservado em quase todos os movimentos da contracultura, mas era demais esperar que tal carga simbólica penetrasse na carcaça cansada de quem no máximo tinha visto coturnos protegendo os pés dos policiais militares que atiram balas de borracha em tendas do MST. (Ibid. 2013, p. 13).

O binarismo de gênero, o papel atribuído à mulher, o que se considera apropriado para o sexo feminino e o que não é tolerável, a invasão autoritária na subjetividade do outro: todos esses paradigmas da cultura andocêntrica, patriarcal e ainda com resquícios ditatoriais entram em discussão diante da interferência do homem de bombacha no visual da protagonista. A bombacha funciona, aqui, como símbolo de tradição, de autoritarismo, de patriarcado e machismo, enquanto a bota Doc Martens de Cora é uma poderosa insígnia da contracultura, da resistência à hegemonia tradicional e social. A bota de Cora e a bombacha do homem funcionam como elementos criadores de um conflito na narrativa, como artefatos de contraponto entre o velho e o novo; entre o que conserva e o que progride; entre o que reprime e o que resiste. São duas imagens que se contrapõem na representação de discursos que se chocam.

Além disso, é elementar atentarmos para o fato de que Cora está usando uma bota que é considerada um artefato importante da contracultura; todavia, é também o mesmo tipo de coturno usado por policiais militares. As escolhas linguísticas feitas no retrato que é traçado da polícia militar também são reveladoras do lugar de fala da narradora. A polícia militar não é uma instituição de segurança do país, é quem atira bala de borracha em tendas do MST (onde vivem famílias inteiras à espera da Reforma Agrária) enquanto tem seus pés protegidos por coturnos; em poucas palavras Cora cria uma imagem violenta e covarde da polícia militar.

A bota Doc Martens da narradora é, portanto, um elemento que ganha novo sentido no movimento de contracultura, através da subversão de seu significado original. O calçado utilizado pela polícia para reprimir e/ou estabelecer ordem, obediência e disciplina é apropriado pela contracultura, e por Cora no diálogo com o “cara das bombachas”, como elemento questionador dos fundamentos dessa mesma ordem. Um artefato que originalmente protege quem representa o autoritarismo e a força passa a habitar o altar dos movimentos da contracultura, da resistência, da criação do novo a partir do passado rejeitado.

O mecanismo de deslocamento sofrido pelo objeto sustenta uma ambiguidade; o uso do coturno por Cora e pela polícia militar indica um elemento comum, que unifica as duas instâncias. Os diferentes usos e sentidos que o mesmo

objeto tem nos dois segmentos demonstra que existe um abismo de percepção e de valoração entre eles. Esse abismo também é indicador do lugar de fala de Cora e de quem é essa personagem.

A nova carga simbólica da qual o coturno está dotado não é reconhecida pela tradição hegemônica (representada pelo homem usando bombacha) e isso gera o conflito. O discurso de Cora atribui à ignorância do homem o fato deste não compreender a força expressiva de sua bota, construindo, assim, uma hierarquia entre seus discursos. Esse processo funciona, novamente, como um questionamento da legitimidade da interferência do homem e tudo o que isso representa. Enquanto em Telles se questiona, o tempo todo, a legitimidade da personagem Letícia, de sua afetividade e sexualidade, em Bensimon questiona-se a legitimidade da interferência do discurso hegemônico na subjetividade da personagem *queer*.

É inovador, enquanto forma literária que representa as ainda tímidas mudanças sociais no cenário brasileiro, essas vozes periféricas estarem sendo ouvidas, recebendo atenção para sua versão quanto às investidas do sistema hegemônico sobre suas individualidades. O evento entre Cora e o homem de bombacha ilustra de modo pontual a tradição e o conservadorismo atuando invasiva, ofensiva e firmemente no que vê e não compreende e, portanto, não aprova.

Considerando o cenário do patriarcalismo conservador brasileiro, a voz de Cora, e o que ela representa, é uma voz incômoda, que está na contramão da norma, do que é instituído como bom e correto. É a voz do sujeito excêntrico que está sendo ouvida neste relato; este aspecto formal é criador de compreensão e identificação com a situação da protagonista, que aqui se constitui como o sujeito fora das normas da cultura dominante e, de certa forma, alvo de sua perseguição.

Quando Cora pensa que o “cara das bombachas” jamais compreenderia a carga simbólica de seu coturno e atribui isso à falta de conhecimento do homem: “Acho que o senhor não é um especialista em moda”. (Ibid. p. 13), acontece um movimento de desconstrução de verdades absolutas; esse movimento, do qual o marginal é sujeito, desautoriza a voz hegemônica, conservadora, que interfere em sua subjetividade. O homem das bombachas não entende de moda, o homem só conhece o coturno nos pés dos policiais militares, portanto sua afirmação não tem valor.

O par de botas custara uma “pequena fortuna”, ou seja, é atribuído, além do

valor simbólico, um alto valor comercial ao objeto, que havia sido adquirido por Cora “em uma loja da marca em Paris”. As botas são altamente valorizadas, cultural e financeiramente, em um dos lugares mais importantes do mundo (em termos de cultura e moda), o que permite à protagonista, nessa posição de poder em que se encontra, desconsiderar a opinião de quem a questiona por usá-las.

A construção discursiva desse excerto põe em posição de autoridade e valor a perspectiva que habitualmente seria vista como a excêntrica, esquisita, errada. Esse é um recurso que tem sua força constituída na configuração de uma linguagem que se posiciona contrária ao senso comum e à tradição autoritária. Essas são imagens constitutivas de uma estética que põe em conflito, a partir de objetos simbólicos e também personagens com grande força representativa, o autoritarismo e a resistência, a repressão e a subversão. É uma estética que permite espaço para questionamentos em relação às verdades despóticas e absolutistas constitutivas de nosso país; essa permissão é possível pela subjetivação da categoria identitária marginalizada.

A estética de Bensimon, a partir da concessão de voz à Cora, mulher lésbica, tradicionalmente silenciada, principalmente acerca de si mesma e de sua posição diante da imagem que o mundo constrói dela, proporciona a essa categoria revelar quem é, o que pensa de si, o que pensa da intervenção externa em sua subjetividade. A estética engendrada por *Todos nós adorávamos caubóis* permite à mulher transgressora das fronteiras de gênero que se defenda dos ataques do patriarcado.

Enquanto isso, *Ciranda de pedra* é um universo ficcional que estranha e julga a mulher transgressora das fronteiras de gênero, sem ouvi-la sobre isso. É pela voz de Otávia, irmã da protagonista Virgínia, que temos as primeiras impressões da aparente “inversão” da personagem *queer*. Em um diálogo sobre a crescente magreza de Letícia, ela sentencia: “ – Piorou – gemeu Otávia mordiscando a ponta do lápis. – Virou um menino tão sem graça, ih”! (TELLES, 1982, p. 41). Um diálogo que não envolve a personagem de quem se está falando: é assim que o leitor toma conhecimento da aparência considerada masculina de Letícia e, inclusive, isso sendo anunciado de forma pejorativa.

Em outro momento, ao descrever Letícia, o próprio narrador se refere a ela como semelhante ao gênero masculino: “Vestia um desbotado macacão azul e tinha

o rosto lavado, os cabelos, muito curtos, pareciam os de um menino” (Ibid. p. 104). Da mesma forma, ainda, Bruna também, com um comportamento que corrobora Foucault acerca da vida perscrutada e julgada do sujeito homossexual, usa toda sua capacidade de julgamento para dizer que não se importa com o fato de Letícia *querer* parecer um rapaz, mas que se incomoda com a falta de esmero em seu vestir: “Não sei por que faz tanta questão de parecer mais feia do que é. Vá lá que queira se vestir como um rapaz, mas ao menos podia ter um pouco de bom gosto”. (Ibid. p. 110).

Letícia, quando não segue os padrões de comportamento, aparência e vestuário esperados e obrigatórios para alguém do gênero feminino, “vira um menino” sem graça. A declaração de Otávia, tão ao gosto do senso comum social sobre esse assunto, revela a fragilidade da engrenagem que engessa as fronteiras entre os gêneros. Letícia bagunça e queeriza as linhas limítrofes de gênero e, com sua displicência em relação às “obrigações” das mulheres, ela se torna subversiva e acaba por desnudar as fragilidades dos mecanismos formadores dos rígidos padrões considerados próprios a cada gênero.

Uma vez que uma pessoa abre mão de alguns artefatos que compõem o equilíbrio (débil) que garante sua legitimidade no interior da engrenagem, é tido como desviante e não é encontrado facilmente um lugar para ela. Letícia atravessou ilegalmente os territórios que estavam traçados rigidamente para limitar seus movimentos enquanto pessoa nascida sob a insígnia do sexo feminino, portanto não pode mais ser denominada como as outras, ela agora parece um menino, ou virou um menino. Não há nenhuma passagem na narrativa que esclareça o que a própria Letícia pensa ou diz acerca disso. Não há o Leviatã por ele mesmo.

Enquanto isso, em *Todos nós adorávamos caubóis*, Bensimon apresenta uma menina que, assim como Letícia, não se encaixa completamente nos ditames do gênero que lhe é designado ao nascer. No entanto, aqui, Cora, sendo a narradora-protagonista, é quem conta ao leitor como isso acontece com ela e como é vista pelas demais pessoas. Ao mencionar “vestidinhos estampados e sandalinhas” como as sugestões das tias, ela diz que aquilo tudo “não tinha nada a ver com ela”. A configuração da voz de Cora relatando essa pressão, revelando como se sente em relação a isso, e seus motivos, é criadora de afinidade e aproximação de parte do leitor com a protagonista. A compreensão, por parte deste, do que efetivamente

acontece com Cora, de como ela se sente em relação à sua “inadequação”, está diretamente relacionada ao fato de ser ela quem relata isso:

Aos dezesseis anos eu ainda era o que os falantes de inglês chamariam de *tomboy*¹². Em outras palavras, digamos que as tias e as tias-avós adoravam me puxar em um canto a fim de sugerir mudanças drásticas na minha aparência, afinal eu ficaria tão bem com um vestidinho estampado e uma sandalhinha, e por que eu não soltava o cabelo?, cabelos soltos valorizariam os traços delicados do meu rosto. (Ibid. p. 50, grifo da autora).

O trecho apresenta um campo de conflito entre as expectativas que a moral tradicional conservadora (representada pelas tias e tias-avós de Cora) cria em torno da figura da adolescente do sexo feminino, e o comportamento de Cora, que vai na contramão do que esperam dela. A representação das imposições dos papéis e atribuições de gênero mais uma vez estão criando um vínculo entre o estético e o histórico na narrativa de Bensimon. Cora, incorporando as falas das tias em seu próprio discurso, não lhes concede voz, uma vez que despreza (isso se revela no tom sarcástico com que o trecho é construído) os conceitos de feminilidade que subjazem essas falas. Alguns anos depois, quando Cora ingressa na universidade, sua aparência sofre algumas mudanças:

Minha aparência começou a se transformar, sobretudo depois que li *O império do efêmero*, de Gilles Lipovetsky, para a cadeira de teoria da comunicação. Não foi a mudança que minhas tias esperavam, é claro. Por exemplo, eu transformei algumas calças jeans velhas em shorts muito curtos. Soltei o cabelo, cortei o cabelo, coloquei uma argolinha no nariz. Eu gostava da ideia de estar me tornando mais atraente e, na minha concepção particular de psicologia da moda, isso não quer dizer tornar-se mais feminina. Ao contrário, minha tendência era rejeitar tudo o que estivesse contaminado com os conceitos de fragilidade ou excesso de fofura, como laços, petit-pois, rendas, sapato boneca, acessórios dourados, estampas de coração. Aquilo simplesmente não tinha nada a ver comigo. (Ibid.).

As mudanças operadas por Cora em seu visual demonstram o atrito entre sua percepção de estilo e beleza e as ideias de suas tias para melhorar sua aparência. A constituição da narradora enquanto mulher adulta acontece em um processo de negação de tudo o que a tradição e o patriarcado conservador consideram que lhe

¹² Menina que apresenta características consideradas tipicamente masculinas, “menina-moleque”.

ficaria bem. Os atributos conferidos ao sexo feminino são veementemente rejeitados pela protagonista. Fica evidente, aqui, o conflito entre a percepção de si e de sua autoidentidade, por parte da narradora, e o que a tradição hegemônica espera dela enquanto mulher.

O modo como Cora nega as “sugestões” das tias e o fato de realizar mudanças bem diferentes das que elas esperam, em seu visual, funcionam como uma demonstração de que a concepção binária de gênero e atribuições específicas de cada um é construção social. Um construto já naturalizado nas diferentes esferas da sociedade, tornado regra de comportamento em todos os manuais implícitos de conduta no cotidiano, mas ainda assim construção social, passível, portanto, de questionamento, subversão e desconstrução.

A narração expõe as mudanças no visual da personagem com ênfase e certo tom de contrapartida às imposições da adolescência. O período composto por orações coordenadas assindéticas “Soltei o cabelo, cortei o cabelo, coloquei uma argolinha no nariz” funciona como um desafio ao que lhe era solicitado pelas tias. É possível entrever, nas entrelinhas do período, as conjunções desafiadoras que não estão aparentes na superfície do discurso: soltei o cabelo, *mas também* cortei cabelo, e *ainda* coloquei uma argolinha no nariz.

É o sujeito transgressor se utilizando de sua voz no discurso literário para intensificar sua inadequação à esfera social que lhe impõe seus valores e mostrar que esse não é seu horizonte, seu referencial de identidade, como fica claro nas palavras de Cora: “na minha concepção particular de psicologia da moda” e “Aquilo simplesmente não tinha nada a ver comigo”. (Ibid.)

A estética de Carol Bensimon indica, no âmbito das ações sociais do cotidiano e das interações pessoais no mundo ficcional de suas personagens, as articulações e conflitos entre indivíduo, instituições sociais como a família, e a sociedade em si; as quais, por sua vez, remetem a crises mais abrangentes, como as tensões na esfera do Estado. A passagem em que Cora imagina qual seria o teor da conversa com seus pais sobre sua sexualidade funciona como um potente indicativo de que a narrativa atua como um mecanismo de inserção de críticas à exclusão social:

A pior parte, sem dúvida, era ter que lidar com meus pais. Havia muito tempo eu tinha descartado as conversas sérias. Você sabe, eles votam na esquerda e são a favor dos direitos humanos e das minorias até que você apareça em casa com a sua namorada. Então a primeira coisa que dizem é que eles não têm problema algum em aceitar suas “escolhas”, mas o resto da sociedade, infelizmente, irá estigmatizá-la. E, afinal de contas, eles estão preocupados é com o seu bem. Eles amam o verbo estigmatizar, mas claro que são sempre os outros os responsáveis por todo esse lamentável equívoco.

E há ainda mais. Você vai perder a linda oportunidade de ter um filho? Você vai negar ao seu filho a chance de crescer no seio de uma família normal? Isso era o tipo de coisa que eles diriam, no caso de a conversa séria ter acontecido. Mas na verdade, não houve nem mesmo tempo para esse tipo de conversa. Quando meus pais se separaram eu tinha dezesseis anos. O otorrinolaringologista mais famoso de Porto Alegre contentou-se, a partir disso, com suas obrigações de genitor: dois encontros semanais, às quartas e domingos, durante os quais nós mais mastigávamos comida congelada do que tentávamos criar algum tipo de cumplicidade. (Ibid. p. 47).

No excerto acima, a narradora apela para o leitor, em um exercício de construção de cumplicidade: “você sabe”, para denunciar a hipocrisia familiar em relação às liberdades afetivas dos filhos e à tolerância social com o que difere dos padrões hegemônicos. O discurso da narradora, aqui, constitui-se como denúncia; ela evoca questões relativas ao Estado, ao coletivo social (direitos humanos, minorias). O modo como ela “convoca” a cumplicidade do leitor sugere que o que ela diz é de conhecimento comum, é corriqueiro na sociedade. A narradora protagonista ironiza as supostas preocupações dos pais ao tomarem consciência da sexualidade de seus (suas) filhos (as).

Está presente no discurso um tom amargo de quem tem consciência dos atos e das palavras hipócritas que a família fazia e diria nessa “conversa séria” que ela tenta evitar, talvez por desgosto e cansaço prévios. O ato de inserir a crítica à exclusão social (velada, neste caso da conversa imaginada por Cora) consiste exatamente no uso desses recursos linguísticos como a ironia, o sarcasmo, a construção do diálogo hipotético a partir de frases baseadas no senso comum brasileiro.

A disposição das frases no trecho também é um recurso formal que coopera no mecanismo de crítica social que Bensimon engendra no discurso de sua narradora. Em uma frase, a narradora elabora o suposto questionamento que fariam seus pais acerca da impossibilidade de um filho dela crescer no seio de uma família normal; logo em seguida, comunica a separação dos pais quando tinha dezesseis anos.

Há uma justaposição de duas informações que se mostram conflitivas, uma

vez que uma anuncia a hipocrisia da outra: questionamento da normalidade de uma família homoafetiva seguido da exposição da dissolução e falência do modelo de uma família tradicional na qual o pai não exerce sua função de modo efetivo. Cora questiona, com a disposição formal de seu discurso, a legitimidade dos protestos da família tradicional brasileira contra as formações familiares não tradicionais, que estão fora das normas vigentes dessa moral conservadora.

A percepção de Cora quanto ao conceito de sexualidade também está implícita no trecho: “Então a primeira coisa que dizem é que eles não têm problema algum em aceitar suas “escolhas’.”. O vocábulo “escolhas” está entre aspas exatamente para explicitar que não expressa a opinião de Cora, é um termo utilizado pelo senso comum e, portanto, provavelmente sua mãe e seu pai usariam nesta conversa hipotética. Sendo assim, fica claro que Cora não percebe sua sexualidade como um campo de alternativas no qual ela faz escolhas como, segundo sugere o vocábulo utilizado, acredita o pensamento geral sobre o assunto.

A sexualidade inclinada ao mesmo sexo, portanto, é colocada como uma possibilidade de característica constitutiva do sujeito representado. Uma vez mais, fica evidente na narrativa de Bensimon a importância do lugar de fala estar sendo ocupado por esta voz marginal que outrora na produção literária, de modo geral, tinha seu depoimento posto na periferia do discurso narrativo, como em *Ciranda de pedra*, onde Letícia não tem vez para revelar sua percepção sobre sua vida afetiva e sexual, que é caracterizada, definida e julgada por todos, menos por ela mesma.

Em *Ciranda de pedra*, a prática representativa observada é a prática tradicional, padrão, que traz em seu centro, como normas, temáticas predominantemente heteronormativas. Uma vez que é uma representação que tem como base criadora os valores sociais, culturais e religiosos típicos da sociedade ocidental que se pauta no androcentrismo, é ordinário que uma personagem que não cabe nesses moldes seja construída com pinceladas de monstruosidade, anormalidade e estranheza.

Nesse sentido, podemos afirmar que *Todos nós adorávamos caubóis*, enquanto romance, encontra-se atrelado, nos termos de Silva, à temática homoerótica e à noção de *desejo gay* e no que ela implica na produção artística de modo geral. A presença do *desejo gay* e a forma como ele está representado, ou subjetivado, como

é o caso aqui, alteram as técnicas literárias e a forma como a produção ocorrerá. Enquanto uma literatura que representa, balizada na estranheza, uma personagem *queer* sem lhe conceder voz, pode estar ajudando a perpetuar a visão de anomalia dessa categoria identitária (mesmo com as denúncias de hipocrisia criadas no nível do discurso), a literatura de subjetivação subverte as estruturas hegemônicas ao conferir legitimidade ao discurso marginalizado.

Uma vez que a obra de Bensimon subjetiva o lesbianismo, ela está entre as produções que podem ser consideradas artefatos simbólicos que contemplam identitariamente o público LGBTQ+. Diferentemente da obra de Telles, *Todos nós adorávamos caubóis* constrói situações de tensão e conflito entre a voz do sujeito *queer* e a cultura hegemônica concedendo legitimidade e autoridade àquela através do lugar ocupado pela personagem lésbica, a narradora-protagonista. Aqui, na literatura de subjetivação, a temática lesboerótica está ganhando visibilidade e validade a partir dos arranjos formais construídos na estrutura da obra e no contraponto que faz à tradição patriarcal e conservadora.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegando ao fim do decurso percorrido através dos lugares ocupados historicamente, na produção literária, por categorias marginalizadas, compreendemos que os estudos literários, nas últimas décadas, deixando de lado a exclusividade da análise estruturalista, lançou luz às representações e subjetivações dessas identidades que não se encaixam, que não cessam de não caber nos padrões hegemônicos sociais, políticos, econômicos, sexuais e literários de nossa sociedade conservadora, patriarcal e predominantemente androcêntrica.

Na trajetória analítica desses processos que iluminam lugares outrora considerados ermos e ignorados, entendemos como imprescindível, primeiramente, discorrer sobre as possibilidades múltiplas que pode ter um romance no sentido de encerrar, em si, uma pluralidade de perspectivas sobre determinado assunto.

O objetivo principal desta pesquisa foi analisar a produção literária de uma forma não idealizada, e sim como o espaço social de criação de discurso que de fato é, e como tal, passível de ser excludente e perpetuador das hegemonias e preconceitos arraigados no imaginário coletivo. Partindo das conclusões de estudos acerca da literatura contemporânea, observamos a marginalização e a invisibilidade de alguns grupos identitários, como o de mulheres que transpõem as fronteiras de gênero e sexualidade, na produção e representação literárias.

Não obstante, é possível inferir um movimento dessas identidades marginalizadas (que outrora figuravam apenas no cerne de produções que habitavam as margens editoriais) rumo ao núcleo da estrutura romanesca também na literatura produzida no centro do campo editorial brasileiro. São as especificidades dessas produções centrais (tanto das que condenam as mulheres lésbicas às margens quanto das que concedem a elas voz e protagonismo) que nos interessaram nesta pesquisa, a qual teve como *corpus* as obras *Cirande de pedra*, de Lygia Fagundes Telles, publicada originalmente em 1954, e *Todos nós adorávamos caubóis*, de Carol Bensimon, publicada em 2013.

Na busca do objetivo de analisar e da compreensão das diferenças dessas representações, e suas implicações históricas, sociais e estéticas, entendemos a importância de fazer uma explanação, primeiramente, do quadro que compõe a

disposição dos diversos sujeitos da literatura contemporânea brasileira como um todo, a partir dos estudos da pesquisadora Regina Dalcastagnè. Com a compreensão de que o cenário literário brasileiro é composto, majoritariamente, pela representação, em seu centro, de sujeitos homens, brancos, heterossexuais, cristãos, classe média e adultos, fomos à busca dos mecanismos utilizados na representação e/ou subjetivação de categorias marginalizadas, como as personagens *queer*, as mulheres lésbicas, e o espaço que têm ocupado, nas últimas décadas, na narrativa brasileira contemporânea do centro editorial brasileiro.

Após situarmos a narrativa brasileira contemporânea no que concerne à sua relação com a representação de categorias identitárias marginalizadas, realizamos uma explanação das categorias narratológicas que estruturam o romance, para melhor compreensão de como estão construídas nas duas obras do *corpus* e o que isso representa no âmbito de nossa pesquisa. Foram discutidos os tipos de narradores, foco narrativo, personagens, técnicas e modos narrativos à luz de teorias como as dos citados Antonio Candido, Gérard Genette, Edward Morgan Forster, William James e Michél Zérafra.

Foram abordadas e discutidas as relações do fazer literário com o mundo empírico, assim como os diversos processos literários e as maneiras que as manifestações artísticas engendram para representarem a realidade a que se referem. Nessa parte, foram consultados teóricos e críticos literários, por exemplo os que foram mencionados no trabalho, como Nancy Armstrong e Roland Barthes.

Em seguida, entendemos como imprescindível, na construção de nossa pesquisa, esclarecer alguns pontos relacionados às definições de identidade, sexualidade e suas relações históricas com a literatura. Discorreremos acerca das transformações nesses conceitos ao longo do tempo e de que maneiras essas mudanças refrataram e refletiram na produção literária ocidental. Aqui, recorreremos a estudiosos, também citados na pesquisa, como Guacira Lopes Louro, Jaime Ginzburg, Jonathan Katz, Jurandir Freire Costa, Luiz Mott, Marcel Proust, Michel Foucault e Stuart Hall.

Adentrando mais profundamente essas pautas, sempre verificando como essas instâncias aparecem representadas, historicamente, nas produções literárias, delimitamos ainda mais a discussão com a abordagem de questões acerca de

identidades de gênero e sexualidades. Essa explanação foi baseada em pressupostos de Judith Butler, David Halperin, Mário César Lugarinho, Teresa de Lauretis, para citar os estudiosos mencionados no corpo do trabalho.

Entendemos como indispensável, a essa altura da pesquisa, realizar um passeio sucinto, mas significativo, pela produção literária, enfatizando a brasileira, que apresenta personagens *queer*, especialmente mulheres lésbicas, em seus enredos. Principalmente a partir das pesquisas de Dalcastagnè e Luis Mott, buscamos e elucidamos como essas mulheres, que atravessaram ilegalmente as fronteiras hegemônicas de gênero e sexualidade, são configuradas na literatura desde tempos remotos.

A partir disso, vimos confirmados, uma vez mais, os processos que marginalizam e emudecem as personagens femininas não heterossexuais, conforme discutido ao longo do trabalho. Entendemos que a produção literária considerada canônica, no Brasil, raras vezes apresentou essas categorias identitárias em seus enredos e, quando o fez, foi em espaços marcados pelo estigma e/ou pelo mutismo e pintadas com as cores da anomalia e do pecado.

Conforme a hipótese que tínhamos desde o início, verificamos, com mais convicção, a partir da incursão pela produção literária que apresenta as personagens chamadas safistas e, posteriormente, na análise das produções de Telles e Bensimon, a possibilidade de apontar e analisar as características, os detalhes e as implicações de um movimento centrípeto da mulher transgressora dos limites de gênero e sexualidade na literatura pertencente ao centro do campo literário brasileiro.

Com isso, percebemos a pertinência de apontar, através dessa análise, as possíveis semelhanças e distinções de uma literatura que simplesmente representa uma personagem *queer*, apresentando a temática da transgressão de gênero e sexualidade a partir do olhar de estranhamento e reprovação próprio da sociedade heteronormativa, e uma literatura que subjetiva o lesbianismo, conferindo voz e protagonismo a personagens que se identificam como *queer*.

Tendo como base as categorias narratológicas de Genette e os pressupostos dos teóricos e críticos citados, procuramos compreender como as personagens das duas obras foram construídas, como funcionam no interior da estrutura romanesca suas distribuições e no que isso implicaria no apontamento das diferenças de ambas

as produções e suas relações com o mundo empírico que possivelmente lhes serviu de referente.

Utilizamos suportes teóricos/críticos para compreender como se realizam os processos miméticos nas obras; recorreremos, também, a estudiosos como Silvana Vilodre Goellner, em busca de saber o que significava, socialmente falando, no período da publicação da obra de Telles (1954), ser uma mulher esportista como Letícia; Foucault, para balizar a discussão do poder do discurso e também de sua negação e ausência, como é o caso da personagem analisada de modo principal na obra de Telles, da qual não é ouvida a voz acerca de sua “monstruosidade” de Leviatã.

Valemo-nos de críticos como Karl Erik Schøllhammer, na compreensão dos processos criativos da literatura contemporânea no que eles trazem de específico, especialmente nos quesitos de representar, de modo irreverente e inovador, realidades não ortodoxas do mundo empírico. Recorreremos a Samuel Paiva para compreender o que poderia estar significando a opção de Bensimon por um *road movie* e como este subgênero é configurado na literatura brasileira. Consultamos, também, Jaime Ginsburg acerca dos modos utilizados pela literatura contemporânea para inovar na presença marcante de personagens historicamente marginalizadas e na eventual ausência de figuras que fortalecem a engrenagem do sistema dominante.

Da mesma forma, consultamos Antonio de Pádua Dias da Silva sobre a possibilidade da existência de uma *literatura gay*, no Brasil, que se caracteriza pela presença da temática *gay* e/ou lésbica sem os estigmas comuns que as acompanham na maioria das representações artísticas, e de enredos e personagens que, sendo *queer*, afrontam, com suas configurações transgressoras, a ordem estabelecida pelo sistema patriarcal para o funcionamento e limites de movimentação dos corpos e dos desejos.

Na investigação dos modos de construção das personagens de Telles e Bensimon que importam para nossa hipótese (Letícia e Virgínia, Julia e Cora, respectivamente) foram levados em consideração pressupostos e teorias de todos os estudiosos citados e outros, de maior ou menor relevância. Foi a partir desses estudos, que iluminaram a análise e balizaram nossas conclusões, que compreendemos ser a grande distinção de uma e outra literatura, a subjetivação do *desejo gay* e/ou lésbico e da personagem *queer*

Enquanto uma literatura de representação, em *Ciranda de pedra*, configura a identidade *queer* a partir do olhar do outro, daquele que não conhece, não vive e não compreende e, por conseguinte, não aceita expressões de gênero e sexualidade distintas daquela considerada única e legítima, a literatura de subjetivação, engendrada em *Todos nós adorávamos caubóis*, revela uma mulher vivendo e contando, a partir de seu espaço privilegiado de narradora-protagonista, como é ser um sujeito marginalizado por conta do modo não-hegemônico de viver sua sexualidade e seu gênero.

Compreendemos que o movimento das identidades marginalizadas ao centro da estrutura romanesca na produção literária considerada canônica no campo editorial brasileiro, o qual motivou essa pesquisa, está intimamente relacionado às transformações sociais vigentes e que as obras do *corpus* fazem referência ao período histórico em que foram produzidas. As variações de lugar de fala das personagens *queer* na obra do século XX e do sec. XXI estão refratando o movimento que também ocorreu no âmbito do mundo empírico em relação a essas identidades, outrora condenadas ao ostracismo social e que, nas últimas décadas, ousaram sair de seus guetos e lutar pela legitimidade social, política e artística através do discurso.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV, V. N.). **Marxismo e filosofia da linguagem**: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8.ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Trad. De Aurora Fornoni Bernardini *et al.* São Paulo: Editora Unesp, Hucitec, 1988.

BARTHES, Roland. "Introdução à Análise Estrutural da Narrativa". In: **Análise Estrutural da Narrativa**. _____.; TODOROV, T.; GREIMAS, A. J.; BREMOND, C.; ECO, U. GRITTI, J.; MORIN, V.; METZ, C.; GENETTE, G. Ed. Vozes: Rio de Janeiro, 1976.

_____. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

BENSIMON, Carol. **Todos nós adorávamos caubóis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. Pegando a estrada. **Blog da Companhia**. Nov. 2011. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/2011/11/pegando-a-estrada>.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**. Trad. Daniela Kern e Guilherme S. F. Teixeira. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

_____. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. Trad. Marcos Santarrita. Livraria Francisco Alves Editora S/A, 1983.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 8.ed. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In. LOURO, Guacira L. **O corpo educado - pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

CANDIDO, Antonio. "A personagem do romance". In: _____. (Org.). **A personagem de ficção**. 11.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Literatura e Sociedade**. 8.ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

_____. "Dialética da Malandragem caracterização das Memórias de um sargento de milícias". **Revista do Instituto de estudos brasileiros**. nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.

COSTA, Jurandir Freire. "A inocência e o vício: Du Cotê de Chez Proust". **A inocência e o vício - Ensaios sobre o homoerotismo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará Editores, 1992.

DALCASTAGNÉ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Nº 26, Brasília, julho-dezembro de 2005, pp 13-71.

_____. Uma voz ao sol: representação do discurso e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. In.: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n. 20. Brasília: Jul./Ago. 2002. p. 33-77.

FACCO, Lúcia. **As heroínas saem do armário: literatura lésbica contemporânea**. São Paulo: GLS, 2004.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5.ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

_____. **História da sexualidade: A vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. Ed. Rio de Janeiro: Edições GRAAL Ltda, 1999.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. Ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega universidade, 1995.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura contemporânea. **Tintas**. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2 (2012), pp. 199-221. ISSN: 2240-5437. Disponível em: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

GOELLNER, Silvana Vilodre. Mulher e esporte no Brasil: entre incentivos e interdições elas fazem História. **Revista Pensar a Prática**. V.8. N.1 2005. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/fef/article/view/106/2275>. Acesso em: 22 de abril de 2016.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 5.ed., Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11.ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HALPERIN, David. **Saint Foucault: towards a gay hagiography**. New York: Oxford University Press, 1995.

JAMES, Henry. **A volta do parafuso**. São Paulo: L&PM, 2010.

KATZ, Jonathan. **A invenção da heterossexualidade**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 8.ed. São Paulo: Ática, 1997.

PAIVA, Samuel. A propósito do gênero road movie no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada. **Revista Rumores**. Edição 6. Volume 1. São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51167>. Acesso em: junho de 2016.

RIOS, Cassandra. **A volúpia do pecado**. São Paulo: Editora Editorial San Remo, 1948.

_____. **Eu sou uma lésbica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

SANTOS, Claudiana Gois. **Sapatão é revolução: censura, erotismo e pornografia na obra de Cassandra Rios**. *Periódicus*, Salvador, n. 7, v. 1, maio-out. 2017 – Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades. Publicação periódica vinculada ao Grupo de Pesquisa CUS, da Universidade Federal da Bahia – UFBA. ISSN: 2358-0844 – Endereço: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus>.

SARTRE, Jean-Paul. Para quem se escreve? In: **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Vozes, 2015.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Realismo afetivo**: evocar realismo além da representação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. **Ficção brasileira contemporânea**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Uma visada sobre a construção discursiva em torno da literatura de temática homoerótica. In: ARANHA, Simone Dália de Gusmão; PEREIRA, Tania Maria Augusto; ALMEIDA, Maria de Lourdes Leandro (Org.). **Gêneros e linguagens: diálogos abertos**. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2009. p. 95-108.

TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de Pedra**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e Personagem**: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950. Trad. Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WOOLF, Virginia. **As ondas**. Trad. Lya Luft. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____. **Mrs. Dalloway**. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972.