

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

unesp 

v. 11, n. 2
Jul.-Dez. 2019
ISSN 2177-3807

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Júlio de Mesquita Filho”

Reitor

Sandro Roberto Valentini

Vice-Reitor

Sergio Roberto Nobre

Pró-Reitor de Pesquisa

Carlos Frederico de Oliveira Graeff

Pró-Reitor de Pós-Graduação

Telma Teresinha Berchielli

Pró-Reitora de Extensão

Cleopatra da Silva Planeta

Diretor do IBILCE

Julio Cesar Torres

Vice-Diretor do IBILCE

Fernando Barbosa Noll

Coordenador do PPG Letras

Pablo Simpson Kilzer Amorim

Vice-Coordenador do PPG Letras

Cláudio Aquati

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

ISSN: 2177-3807

Olho d'água	São José do Rio Preto	v. 11	n. 2	p. 1-215	jun./dez. 2019
-------------	-----------------------	-------	------	----------	----------------

Olho d'água ()

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

EDITOR-CHEFE Arnaldo Franco Junior

EDITORES-ASSISTENTES Leandro Henrique Aparecido Valentin; Wanderlan Alves

EDITORIA — v. 11, n. 2, 2019 Arnaldo Franco Junior, Claudia Maria Ceneviva Nigro

COMISSÃO EDITORIAL Arnaldo Franco Junior; Márcio Scheel; Orlando Nunes de Amorim; Wanderlan da Silva Alves

CONSELHO CONSULTIVO Alvaro Luiz Hattner (UNESP); André Luís Gomes (UnB); Angélica Soares (UFRJ); António Manuel Ferreira (Univ. Aveiro); Aparecida Maria Nunes (UNINCOR); Cássio da Silva Araújo Tavares (UFG); Claudia Maria Ceneviva Nigro (UNESP); Diana Luz Pessoa de Barros (USP/ Mackenzie); Ellen Mariany da Silva Dias (UEL); Fabio Akcelrud Durão (UNICAMP); Gisèle M. Fernandes (UNESP); Jaime Ginzburg (USP); João Azenha (USP); João Luiz Pereira Ourique (UFPEL); José Luiz Fiorin (USP); Lúcia Granja (UNESP); Lúcia Osana Zolin (UEM); Luciene Almeida de Azevedo (UFBA); Luciene Marie Pavanelo (UNESP); Luzia A. Oliva dos Santos (UNEMAT); Manuel F. Medina (Univ. Louisville); Marcos Antonio Siscar (UNICAMP); Márcio Scheel (UNESP); Maria Celeste Tomasello Ramos (UNESP); Marisa Corrêa Silva (UEM); Marli Tereza Furtado (UFPA); Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio (UFSB); Milena Mulatti Magri (ad hoc) Mirian Hisae Y. Zappone (UEM); Nádia Battella Gotlib (USP); Orlando Nunes de Amorim (UNESP); Rejane Rocha (UFSCar); Ria Lemaire (Univ. de Poitiers); Robert J. Oakley (Univ. Birmingham); Rosani U. Ketzer Umbach (UFMS); Sandra G. T. Vasconcelos (USP); Sérgio Vicente Motta (UNESP); Susana Souto Silva (UFAL); Susanna Busato (UNESP); Telma Maciel (UEL); Thomas B. Byers (Univ. Louisville); Thomas Bonnici (UEM).

EDITORIAÇÃO Arnaldo Franco Junior; Leandro Henrique Aparecido Valentin

EDITORIAÇÃO E DIAGRAMAÇÃO PROFISSIONAL Editora Caviúna

REVISÃO DE LÍNGUA PORTUGUESA; NORMALIZAÇÃO E REVISÃO DE REFERENCIAÇÃO Arnaldo Franco Junior; Diego Jesus Rosa Codinhoto; Hugo Giuzzi Senhorini; Leandro Henrique Aparecido Valentin; Manoela Caroline Navas; Marília Corrêa Parecis de Oliveira; Milena Mulatti Magri; Nicolás Pelicioni de Oliveira; Thiago Henrique de Camargo Abrahão; Davi Silistino de Souza; Fernando Luís de Moraes.

TRADUÇÃO/REVISÃO DE LÍNGUA INGLESA Fernando Aparecido Poiana; Hugo Giuzzi Senhorini; Juliana Silva Dias; Leandro Henrique Aparecido Valentin; Manoela Caroline Navas; Milena Mulatti Magri; Davi Silistino de Souza; Fernando Luís de Moraes.

IMAGEM DA CAPA © Kirsty Pargeter | Dreamstime Stock Photos

INDEXADORES CAPES PERIÓDICOS — DOAJ — ERIHPLUS — IBICT — LATINDEX — LivRe — MLA — OAJI — REDIB

Revista Olho d'água / Universidade Estadual Paulista – São José do Rio Preto, UNESP, 2019
Semestral
ISSN 2177-3807
1. Literatura

CORRESPONDÊNCIA DEVE SER ENCAMINHADA A *CORRESPONDENCE SHOULD BE ADDRESSED TO*

Revista Olho d'água
IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto – DELL – Ala 3 (sala 17)
Rua Cristóvão Colombo, 2265
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil
E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br – (www.olhodagua.ibilce.unesp.br)
<<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

- 8 *Olho d'água*, v. 11, n. 2, 2019
ARNALDO FRANCO JUNIOR

VARIA

- 11 O legado de *Memórias Póstumas* de Machado de Assis
The Legacy of Machado de Assis' Posthumous Memoirs
MARIA ROSA DUARTE DE OLIVEIRA
- 24 Reconfiguración de la sociedad a través de la violencia: propuesta de *La ciudad y los perros* (1963), de Mario Vargas Llosa
Reconfiguration of Society through Violence: Proposal of The City and the Dogs (1963), by Mario Vargas Llosa
JESÚS MIGUEL DELGADO DEL AGUILA
- 47 A cartografia da canção de Siruiz
The Cartography of Siruiz's Song
ARTUR RIBEIRO CRUZ
- 73 *Jabberwocky*, de Lewis Carroll: uma análise das variações linguísticas sob a luz da teoria da tradução
"Jabberwocky", by Lewis Carroll: Analysis of Linguistics Variations Based on Translation Studies
LUCIANA DOS SANTOS
- 89 *Maria Luísa*, de Lúcia Miguel Pereira: o encontro da crise social e subjetiva pelo deslocamento no discurso religioso
Maria Luísa, by Lúcia Miguel Pereira: The meeting of the Social and Subjective Crisis by the Displacement in the Religious Discourse
ELISA DOMINGUES COELHO
- 102 *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves: história, dupla consciência e resistência
Um defeito de cor, by Ana Maria Gonçalves: History, Double Consciousness and Resistance
ANDRÉ GOMES

DOSSIÊ LITERATURA & GÊNERO I

- 123 Apresentação — Dossiê Literatura & Gênero I
Presentation – Dossier Literature & Gender
CLAUDIA MARIA CENEVIVA NIGRO
- 126 Imaginários sexuais da liberdade: performatividade, corpos e fronteiras
Sexual Imaginaries of Freedom: Performativity, Bodies and Boundaries
LETICIA SABSAY
TRADUÇÃO: CLAUDIA NIGRO
- 146 Feminismo King Kong: Paul B. Preciado e Virginie Despentes fazem amor
King Kong Feminism: Paul B. Preciado and Virginie Despentes Make Love
ALÉXIA BRETAS
- 158 Das experiências de Beno e Kid: representações de gênero em *Lunário*, de Al Berto
On the experiences of Beno and Kid: Gender Representations in Lunário by Al Berto
ANDRÉ LUIZ RUSSIGNOLI MARTINES
- 169 A construção da identidade em *Sortes de Villamor*, de Nilma Lacerda
Identity Construction in Nilma Lacerda's Sortes de Villamor
CECILIA BARCHI DOMINGUES
ELIANE APARECIDA GALVÃO RIBEIRO FERREIRA
- 179 Identidade feminina na literatura judaica ortodoxa brasileira
Feminine Identity in Brazilian Orthodox Jewish Literature
DANIELA SUSANA SEGRE GUERTZENSTEIN
- 194 Jovita: a donzela guerreira da guerra do Paraguai
Jovita: the Warrior Maiden of the War of Paraguay
NORMA WIMMER
- 201 Índice de Assuntos
- 202 Subject Index
- 203 Índice de Autores /Authors Index
- 204 Normas de publicação
- 207 Policy for Submitting Papers
- 210 Normas para los Autores
- 213 Norme per Consegna di Articoli

APRESENTAÇÃO

Olho d'água, v. 11, n. 2, 2019

[...] e vivo tranquilamente
todas as horas do fim.

Torquato Neto – *Cogito*

Neste número da *Revista Olho d'água*, o leitor encontrará 06 artigos na seção *Varia* e 06 artigos na seção *Dossiê*, composta de um primeiro conjunto de artigos voltado para as relações entre literatura e gênero. Faço, aqui, a apresentação dos textos da primeira seção.

No artigo “O legado de *Memórias Póstumas* de Machado de Assis”, Maria Rosa Duarte de Oliveira analisa o clássico romance do Bruxo do Cosme Velho sob o prisma da memória – conceito construído no próprio corpo do livro, segundo a autora, e constituído de contínuos reenvios entre capítulos, expressões, personagens, citações e alusões. Esse movimento de contínuos reenvios constrói uma rede reverberativa de “lembranças” textuais semelhante a um hipertexto, afirmando, com isso, sua contemporaneidade.

Em “Reconfiguración de la sociedad a través de la violencia: propuesta de *La ciudad y los perros* (1963), de Mario Vargas Llosa”, Jesús Miguel Delgado Del Aguila aborda a articulação entre violência e criatividade na criação de novas modalidades de opressão que, na história narrada no romance, se abatem sobre os cadetes da instituição militar. Segundo o autor, é a introdução da violência nas vidas e relações sociais dos estudantes que resistem a se integrar às diretrizes da instituição que logrará êxito em ajustá-los aos interesses e fins da educação castrense.

Artur Ribeiro Cruz demonstra, em “A cartografia da canção de Siruiz”, que em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, os signos da canção de Siruiz simultaneamente cartografam pontos-chave da trajetória de Riobaldo pelo sertão e espelham o desenho astronômico da constelação do Cão Maior, articulando história e mito. Se a versão original da canção se constitui como um prenúncio cifrado do destino do protagonista, as demais versões impõem a dúvida na narrativa e, desse modo, o narrador protagonista enuncia um dilema entre a confirmação do percurso do jagunço de ocasião e a ação voluntária que, afetando os rumos da vida, transformam o jovem errante em chefe e, por fim, em fazendeiro amparado por jagunços.

Já em “*Jabberwocky*, de Lewis Carroll: uma análise das variações linguísticas sob a luz da teoria da tradução”, Luciana dos Santos realiza uma análise de traduções do famoso poema que integra *Através do espelho e o que Alice encontrou lá*, obra de Lewis Carroll, calcada na abordagem funcional dos estudos descritivos de tradução. Para isso, vale-se do modelo de Lambert e Van Gorp e estuda três traduções de *Jabberwocky* – a de Monteiro Lobato, a de Augusto de Campos e a de Alexandre Barbosa de Souza –, constatando, em micro-

análises, o uso de estratégias significativas como, p. ex., o uso de palavras–valise pelos tradutores, além de rimas e sonorizações estilisticamente próximas do texto–fonte.

No artigo “*Maria Luísa*, de Lúcia Miguel Pereira: o encontro da crise social e subjetiva pelo deslocamento no discurso religioso”, Elisa Domingues Coelho, analisa o romance da escritora e crítica literária Lúcia Miguel Pereira que, segundo a autora, destoa do modelo dominante de romance de 1930. Essa singularidade se deve ao fato de que *Maria Luísa* traz uma personagem feminina como eixo organizador da narrativa, privilegiando a ótica feminina da protagonista sobre as demais personagens e, nesse sentido, determinando o que o leitor pensará sobre elas. Esse olhar, espiralado de rememoração e ressignificação, está, no texto, em descompasso com o enredo simples no qual são representadas estruturas social e moral estratificadas. Essa tensão faz com que Maria Luísa, a protagonista, passe a viver o desencontro de não mais conseguir se vincular ao passado decadente nem se situar no futuro que a modernidade traz.

Por fim, em “Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves: história, dupla consciência e resistência”, André Gomes apresenta uma análise de *Um defeito de cor*, romance de Ana Maria Gonçalves, com base nos conceitos de *liminaridade transdiscursiva* e de *dupla consciência* desenvolvidas por Eliana Lourenço Reis e Paul Gilroy. Segundo o autor, no romance de Gonçalves a personagem protagonista é construída como uma personagem liminar, pois apropria-se de uma identidade brasileira para resistir a essa identidade, mantendo, veladamente, os traços de sua cultura original.

A seção *Dossiê* foi organizada pela Prof^a Dr^a Claudia Nigro, da Unesp/São José do Rio Preto, e conta com artigos voltados para o estudo das relações entre *Literatura e Gênero* – campo de investigação que está na ordem do dia. Remetemos o leitor à *Apresentação* do Dossiê, feita pela organizadora, a quem agradecemos pela colaboração para com a revista.

Para finalizar, agradeço, em nome de toda a equipe da revista, a todos os que colaboraram para que mais este número da *Olho d’água* se tornasse possível nesses tempos difíceis para o estudo, a pesquisa, o espírito investigativo independente, a autonomia intelectual, a cultura e as artes no Brasil.

Arnaldo Franco Junior

O legado de Memórias Póstumas de Machado de Assis

MARIA ROSA DUARTE DE OLIVEIRA *

RESUMO: Neste ano de 2019, em que se comemora os 180 anos de nascimento de Machado de Assis (1839–1908), nada mais oportuno do que trazermos à lembrança o legado de sua obra, que, como todo clássico, tem muito ainda a dizer aos leitores de hoje e aos que virão, confirmando a sua contemporaneidade. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1881, é parte desse legado e é deste romance que trataremos neste artigo. O foco será a “memória”, porém, percebida como aquela construída no próprio corpo do livro, no seu ato de escrita, reescrita, leitura e releitura, em movimento de contínuos reenvios entre capítulos, expressões, personagens, citações e alusões, construindo uma grande rede reverberativa de “lembranças” textuais, à semelhança de um hipertexto.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita; Hipertexto; Leitura; Memória; *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

ABSTRACT: This year 2019, when Machado de Assis’s 180th birthday is celebrated (1839-1908), is the right moment to bring to mind the legacy of his work, which, like every classic, has a lot to say to readers of nowadays and to those who are still to come, thus confirming his contemporaneity. *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas* [Memórias Póstumas de Brás Cubas], published in 1881, is part of this legacy, and it is this very novel we will deal with in this article. The focus, however, will be on “memories”, perceived as those built into the body of the book itself, in its act of writing, rewriting, reading and rereading, in a movement of continuous cross-references between the chapters, expressions, characters, quotations, and allusions – a whole set building a large and reverberative hypertext -like a web of textual “memories”.

KEYWORDS: Hipertext; Memory; Reading; *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas*; Writing.

* Programa de Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP – São Paulo – SP – Brasil. E-mail: mrosa0610@gmail.com

Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer [...] Chama-se de clássico um livro que se configura como equivalente do universo, à semelhança dos antigos talismãs.

Ítalo Calvino – *Por que ler os clássicos*

Neste ano de 2019, em que se comemora os 180 anos de nascimento de Machado de Assis (1839-1908), nada mais oportuno do que trazeremos à lembrança o legado de sua obra, que continua a reverberar na atualidade, e, por isso, é um contemporâneo, na concepção de Calvino e, também, na de Agamben, que acrescenta algo determinante para o conceito de contemporâneo: a insurgência contra a concepção de passado como algo fixo e realizado num ponto anterior e em continuidade com o tempo-agora. É preciso entrar no abismo do ponto de cisão e descontinuidade, de onde é possível perceber o instante-agora preñado de “ontens”, que não cessam de acontecer e reverberar, no aqui e agora, porém, não como foi, mas como poderia ter sido, recuperando um sentido de passado que já não é pura necessidade determinante do presente, mas sim *potência de privação*: o que não foi, poderia ser; e o que foi, poderia não ser, no instante presente, irrompendo a cronologia entre os tempos e inscrevendo-se no (não) lugar intempestivo¹ do anacrônico, no limiar entre o ter-sido e o sendo.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59 – destaques nossos).

Raros serão os verdadeiramente contemporâneos, como afirma Agamben, pois para isso é preciso enfrentar o (não) lugar da fratura do *continuum* passado-presente, correr o risco da ruptura e do abismo e se posicionar no intervalo de uma insurgência, intempestiva, entre o que não é apenas passado, mas não ainda presente.

Machado de Assis arriscou-se nesse abismo e, justamente por isso, ainda vive até hoje, sempre renovado por novos intérpretes de sua vasta obra que nela encontram tesouros incalculáveis, como um talismã, equivalente ao universo, de que fala Calvino na epígrafe deste artigo.

Difícil falar de Machado de Assis (1839-1908) sem nos lembrarmos de uma de suas

¹ É de Nietzsche esta concepção de contemporaneidade aliada à intempestividade, que quebra o circuito cronológico do historicismo para dar lugar à descontinuidade do *a-histórico*, na *Segunda consideração intempestiva* – Da utilidade e desvantagem da história para a vida, de 1873. Segundo Agamben, para Nietzsche: “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 58).

obras primas - *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), livro que materializa o limiar vida-morte; início-fim, tematizando, por meio da memória, o vínculo que une a vida humana à dos livros e cuja condensação se faz pela “teoria” das edições humanas, uma dentre tantas outras que proliferam pelo livro. Como se fazer entender pela crítica realista do séc. XIX, senão ironizá-la na sua incapacidade de perceber que a vida do autor está inscrita no livro, que é um organismo vivente gerado a partir de outros e criador de novos descendentes seus, por meio do movimento ininterrupto das edições e reedições de si?

Meu caro crítico,

Algumas páginas atrás, dizendo eu que tinha cinqüenta anos, acrescentei: “Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias”. Talvez aches esta frase incompreensível, sabendo-se o meu atual estado; mas eu chamo a tua atenção para a sutileza daquele pensamento. O que eu quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! É preciso explicar tudo (MPBC², Cap. CXXXVIII).

Didaticamente, assume-se como crítico de si mesmo e opera a maior transgressão possível para um momento histórico de império da razão e do cientificismo. Trata-se do enfrentamento do conceito de ficção como o oposto da realidade, assumindo-o como um universo criador de determinações próprias, com carnalidade e presença, por meio de uma estratégia radical: a que obriga o leitor, e justamente aquele tido como o grave e especializado, a se defrontar com a escritura como corpo de um autor-escritor que nasce da campa de um outro: o autor-defunto da biografia. Machado vive em Brás Cubas, mas a cada edição, nem autor nem livro são os mesmos, pois o tempo-espaco é outro; outros são os homens, os livros, as técnicas de reprodutibilidade, os suportes mediadores, a língua, a cultura e, portanto, a perspectiva de onde se projetam os sentidos.

Um livro que tematiza a memória, numa trajetória diferente da proustiana, construindo uma *catedral*³ inacabada e enciclopédica como aquela, porém, invertida porque perfura a terra, convive com os vermes, os baixos do corpo do homem (o cadáver) e dos livros (o papel). Ri e parodia, desestrutura e enfrenta os cânones da tradição literária, ao modo da sátira menipéia (MERQUIOR, 1972; REGO, 1981), mas também sofre com a tragédia e o *nonsense* da vida humana.

Memórias Póstumas é um clássico porque, mais atual do que nunca, inaugura, em 1881, uma das formas romanescas contemporâneas, chamada de hiper-romance por Ítalo Calvino (1990, p.34), por instaurar como princípio construtivo a flutuação e a turbulência

² A partir daqui, usaremos, nas citações, apenas a numeração dos capítulos do livro *Memórias Póstumas*, a fim de facilitar a localização do leitor, pois essa numeração não se altera nas diferentes edições. Para este ensaio, usamos a edição crítica publicada em 1975 pela editora Civilização Brasileira.

³ No último volume de *Em Busca do Tempo Perdido* (1922), esse autor-narrador proustiano, com o qual o Brás Cubas machadiano se sintoniza, condensa na imagem da *catedral* o sentido maior de sua obra. Se o *verme* aponta para baixo, a *catedral* aponta para cima, mas em ambas as imagens prevalece o sentido da polifonia inacabada.

de caminhos permutacionais. Estranhamento dentro do modelo realista de romance do século XIX e que levou um de seus primeiros leitores, o crítico Capistrano de Abreu, ao questionamento: “*Memórias Póstumas de Brás Cubas* serão um romance?”.

Com efeito, desde o seu não (ou quase) início, defrontamo-nos com uma anti-dedicatória ao verme-leitor cuja roedura (visual e sonora) anuncia um determinado modo de ler: aquele que recorta, cola, insere, encaixa, inverte, retorna e salta.

AO VERME

QUE

PRIMEIRO ROEU AS FRIAS CARNES

DO MEU CADÁVER

dedico

COMO SAUDOSA LEMBRANÇA

ESTAS

MEMÓRIAS PÓSTUMAS⁴

Esta escrita memorialista exige uma nova atitude do leitor, que já não pode mais folhear o livro num ritmo seqüencial página a página. É preciso operar por associações que traçam “nós” e “corredores” entre regiões, desde as mais próximas até as mais distantes da escritura.

E foi justamente essa capacidade plástica e dinâmica de uma escritura memorialista em contínua mutação, por meio de módulos intercambiáveis em nível do micro e do macrotexto, que nos conduziu à hipótese de que lá havia uma estrutura hipertextual latente, capaz de crescer em complexidade e vigor se fosse re-significada pelo mapa de navegação multidirecional e interativo do hipertexto⁵.

Nesse sentido, a releitura de um clássico como *Memórias Póstumas* por meio de

⁴ Esta dedicatória, presente na 1ª edição (Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881), cuja tipologia e diagramação buscamos reproduzir aqui, está ausente em muitas das edições da obra, como constata, também, a edição crítica de 1975 (Civilização Brasileira, INL).

⁵ Vários trabalhos anteriores da autora caminharam nesta direção e foram fontes para este ensaio como: *Memórias e Desmemórias em Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1995, *Revista Miscelânea*); *Hiper-romance: exatidão e multiplicidade* (1999, *Revista Face*); *Hipernovela: caos y orden en la naturaleza y la cultura* (2000, *Ensayos Semióticos*); *Memórias Póstumas entre o ver e o verme: uma poética da leitura* (*In: Recortes machadianos*. 2. ed. Nankin; Edusp; EDUC, 2008).

um hipertexto digital poderia revelar não apenas os vínculos desse livro com os fluxos informativos da hipermídia, como também poderia contribuir para uma revisão de conceitos-chaves para os estudos literários tais como os de: texto, autor, leitor, gênero, em especial o do romance-enciclopédico como “hiper-romance”, além do sentido de clássico na contemporaneidade frente às novas tecnologias digitais.

Em *Memórias Póstumas*, não há a possibilidade de “unir as duas pontas da vida”, como percebe o narrador – casmurro, a não ser pela criação de uma escritura que transite entre o dito e o não-dito. Pela *letra*, é possível criar uma forma mais complexa e paradoxal, onde os opostos (fim-começo, defunto-autor; cama-berço, etc.) possam conviver.

Nesta escritura memorialista, aparentes repetições e recorrências apresentam, na verdade, sutis variações que invertem, negam e substituem determinado enunciado, provocando desvios e novos encaixes naquele que seria o seu passado: a palavra, o ritmo, a imagem, a metáfora, o capítulo, a personagem, a alusão, ou qualquer outro tipo de texto anterior.

É justamente o caminho zigzagueante dessa ação de leitura que é também roedura – voltar à palavra, à frase, à comparação ou, simplesmente, à suspensão reticenciosa (o passado), para logo a seguir se projetar para a frente (o futuro) numa outra forma de se redizer- o elemento materializador do próprio movimento do *verme* em sua ação paradoxal de destruir e reconstruir o corpo do texto, do livro e do defunto- autor Brás Cubas.

Por isso, nesse “VERme”, concentra-se a atividade de leitura e de escritura ruminativa, bem como o processo associativo da memória, também ele uma “mordida” que se dá em algum lugar do passado da escritura e que retorna, digerido e transformado, para o presente do discurso memorialista, ao mesmo tempo em que é um novo nó passível de bifurcações futuras no fluxo de signos – pensamentos.

Ir e vir, saltar, avançar, recortar e colar são movimentos constantes no andamento narrativo, cuja força motriz está na associação memorialista presentificada no discurso, ponto de sincronidade entre passado e futuro. O tempo-espaço instaura uma geometria não euclidiana, que vai na contramão da linearidade, de modo que é o discurso da edição mais atual que, irreversivelmente, rói, digere, corrige e transforma a edição passada. Retorna-se ao passado não para repeti-lo, mas para devorá-lo e integrá-lo à vida, continuamente em metamorfose, do tempo-agora “destas *Memórias Póstumas*”.

Caminhar por essa escritura memorialista é uma experiência de travessia por entre planos de memória, uns mais vívidos que outros, de tal forma que a melhor imagem seria a de um palimpsesto, cuja escritura guarda uma outra, que guarda uma outra, e assim, concentricamente, leva-nos para uma escavação arqueológica, amplificada em múltiplas direções:

1. O plano das lembranças do narrador- defunto, leitor de seu duplo Brás Cubas;
2. O plano das lembranças de uma palavra em outra, no interior de um mesmo capítulo, como é o caso do cap IV, p. ex.: “Tinha então 54 anos; era uma *ruína*, uma *imponente ruína*”;

3. O plano das lembranças de um capítulo em outro; esse é o caso do cap. VII - O Delírio -módulo textual cuja memória se inscreve em, no mínimo, 73 dos 163 capítulos do livro, (incluindo-se Dedicatória e Prólogos), caso sigamos o percurso de leitura de um possível leitor-roedor atento aos menores indícios deflagradores de lembranças do *Delírio*⁶. Este é o capítulo que, curiosamente, mais abre vias de acesso para os demais, sendo, por consequência, aquele que terá maior ativação de sua memória, na mesma proporção dos caminhos associativos criados. Um exemplo disso:

Rede de capítulos que acessam a memória do VII

CAPÍTULOS	CONECTORES
Dedicatória	Verme
Prólogo I (M. Assis)	Alma deste livro - sentimento amargo
Prólogo II (B. Cubas)	Pena da galhofa e tinta da melancolia
Cap. I	Retirar-se tarde do espetáculo; tarde e aborrecido.
Cap. VI	Misérias e este punhado de pó que a morte ia espalhar na eternidade do nada.
Cap. VIII	Que mistério? De dois emendou a sandice; o da vida e o da morte.
Cap. IX	delírio
Cap. X	chocalho
Cap. XI	Afeiçoei-me à contemplação da injustiça humana
Cap. XIII	Calado, obscuro, pontual; até que um dia deste o grande mergulho nas trevas e ninguém te chorou.
Cap. XV	(Marcela = Pandora) riso misto de bruxa e serafim
Cap. XVII	Marcela deixara-se estar sentada; fria como um pedaço de mármore (= Pandora)
Cap. XIX	A vaga abriu o ventre (= Pandora) para acolher o cadáver.
Cap. XXI	O mérito do ato era nenhum = lei da evolução das espécies (Darwin): egoísmo – conservação (Pandora)

⁶ Aprofundou-se, aqui, uma hipótese já lançada no trabalho inaugural da autora em sua tese de mestrado, na qual foi demonstrado que o cap. VII – O Delírio - condensava em si o todo do livro, sendo uma espécie de *centro constelacional* que se deslocava pelo livro todo. Esta conjectura se fortalecia ainda mais na medida em que era justamente esse o capítulo com maior número de reescrituras e “reedições” pelo livro, o que poderia significar que “[...] O Delírio seria então, à semelhança do ‘Lance de Dados’ de Mallarmé, um ponto sem localização fixa no corpo textual, o qual uma vez lançado vai engendrando novos pontos-linguagem, autônomos para criar outros, até que não se distinga mais o ponto inicial do processo, perdido no entrecruzar, cada vez mais complexo, de linhas” (*A Escritura Semiótica de Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Tese de mestrado, 1975, p. 180).

Cap. XXIII	<ul style="list-style-type: none"> • roer do cancro e o ser devorado • Agonia cruel, minuciosa e fria, que enche Brás de dor e de estupefação. • espetáculo; consciência boquiaberta, olhos estúpidos • obscuro, incongruente, insano
Cap. XXIV	Abismo do inexplicável, vertigem.
Cap. XXVIII	Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, até a edição definitiva que o editor dá de graça aos vermes.
Cap. XXX	Eugênia ficou ereta, fria e muda; quieta, impassível (= Pandora)
Cap. XXXI	Vejam como é bom ser superior às borboletas! Pois um golpe de toalha rematou a aventura. (substituição de papéis: Pandora _____ Brás Cubas B. Cubas _____ borboleta
Cap. XXXIII	A natureza é às vezes um imenso escárneo.

4. O plano das lembranças de outros textos da cultura universal por meio de citações e alusões roídas e deturpadas, como ocorre no cap. XXXIII: “*Acrescentei um versículo à Bíblia: bem aventurados os que não descem porque deles é o primeiro beijo das moças*”;

5. O plano das lembranças de outros romances, crônicas e contos machadianos, inscritos e roídos, como reedições da vida dos homens e dos livros, nestas *Memórias Póstumas*. É o caso das personagens femininas de *A Mão e a Luva* (1874) e mesmo de *Iaiá Garcia* (1879), cujos atributos de autocontrole e dissimulação acionam a lembrança de Virgília e de Capitu. Outro exemplo é o cap. CLIII “O Alienista”, que ativa a memória “futura” do conto “O Alienista” (*Papéis Avulsos*, 1882); ou ainda, o cap. CXXIV, cujo fragmento – “Sr. Brás Cubas, a rejuvenescência estava na sala, nos cristais, enfim nos outros” – aciona a memória do cap. II de *D. Casmurro* (1899), quando as estátuas fazem um comentário similar a Bento-Casmurro.

É dessa forma que cada capítulo opera como uma cápsula interdependente que condensa o todo. São blocos textuais móveis e paratáticos, que lembram o modelo hipertextual. É a leitura ou a navegação que construirá a(s) linha(s), no decorrer do itinerário, por meio da conexão dos *links* (palavras, frases, personagens, cenas, citações, alusões, etc.) que permitem a cada leitor a escolha de seu próprio centro de experimentação, à semelhança de um sistema hipertextual (LANDOW, 1992), que opera como uma caixa

de ressonância, num movimento para trás e para a frente, recuperando a roedura do verme e das associações mnemônicas.

Cabe aqui o percurso exemplar entre os capítulos I, V, VI, XXVI e XXVII, que criam uma trajetória narrativa não linear de Virgília dentro do texto: **Cap. I** - “e...Tenham paciência! daqui a pouco lhes direi quem era a terceira senhora. Contentem-se de saber que essa anônima, ainda que não parenta, padeceu mais do que as parentas”; **Cap.V**- “Com esta reflexão me despedi eu da mulher [...] *a anônima do primeiro capítulo*”; **Cap. VI** - “Vejo-a assomar à porta da alcova [...] O que por agora importa saber é que Virgília – chamava-se Virgília – entrou na alcova forme, com a gravidade que lhe davam as roupas e os anos, e veio até meu leito”; **Cap. XXVI** “Vir/Virgílio/ Virgílio/ [...] Meu pai lançou os olhos ao papel... ____ Virgílio! Exclamou. És tu, meu rapaz; a tua noiva chama-se justamente Virgília”; **Cap. XXVII** “Virgília? Mas então era a mesma senhora que alguns anos depois...? A mesma; era justamente a senhora que em 1869 devia assistir aos meus últimos dias [...]”.

Pensando-se, ainda, nos planos 4 (lembranças de outros textos da cultura universal por meio de citações e alusões) e 5 (lembranças de outros romances, crônicas e contos machadianos) dessa arquitetura memorialista, é possível perceber que neles a navegação atinge espaços e tempos múltiplos, trazendo textos e personagens desde tempos imemoriais e míticos (de Pandora ao Gênesis bíblico), até a história, a filosofia, a literatura, o teatro, a política e a ciência do século XIX, bem como criando conexões com outras obras do próprio Machado de Assis, à semelhança de uma enciclopédia interativa.

No entanto, e aí está a diferença que é tudo, aqui os verbetes estão roídos, vale dizer, alterados por imperceptíveis desvios (inversões, acréscimos, supressões, substituições), que esse sagaz defunto-autor imprime ao passado por meio do ato presente de (re)ler e (re)escrever.

O leitor editor

Esta leitura de roedor não necessita da autorização do defunto-autor para sua efetivação; basta transformar indícios virtuais em caminhos e conexões, à semelhança da figura do editor que, pela recriação/ reedição do livro original, multiplica-o em outros tantos livros que dele nascem.

Cabe, também, a este leitor ficcional, na mesma linhagem de Borges, inventar novas fontes para *Memórias Póstumas* em outros livros sugeridos por algum resíduo textual que tenha acionado a sua memória de leitor, independente do confronto com as “verdadeiras” fontes, pois essas, mesmo quando visíveis e explicitadas, também estão sob suspeita, desde que não há respeito aos textos originais alvos de citação ou alusão. Alguns exemplos disso:

- a conexão *Memórias Póstumas* – Gregório de Matos – Gôngora no capítulo I – Óbito do autor – se faz por meio de uma frase – “*A vida estrebuchava-me no peito [...] eu descia à imobilidade física e moral, e o corpo fazia-se-me planta, e pedra, e lodo, e coisa nenhuma*”- em cuja memória está outra: a chave de ouro do soneto de Gregório de Matos “Discreta

e formosíssima Maria”: “Ó não aguardes que a madura idade/ te converta essa flor, essa beleza,/ em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada”. No verso de Gregório, por sua vez, ressoa outro – o de Gôngora em “Mientras por competir con tu cabello” (“no solo en plata o viola troncada/ se vuelva, mas tu y ello juntamente/ en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”).

O ritmo da substituição rápida das coisas nomeadas, até a culminância no vazio e no nada, une três espaços-tempos diferentes e distantes entre si em torno do sentido da efemeridade e da irreversibilidade da mudança, seja o da beleza da mulher amada, seja o do corpo de Brás Cubas devorado pelos vermes, seja o do próprio leitor-editor, cujos vínculos associativos entrevistados por sua leitura estão, também, imersos na mesma fugacidade do tempo.

Da mesma forma, é possível ao leitor-editor construir um circuito conectivo que desloque *Memórias Póstumas* para trás ou para frente, no contexto de sua história evolutiva dentro da obra machadiana, quer em contos, quer em outros romances, como nestes exemplos:

- a conexão *Brás Cubas* – *Casmurro*, seja pela casa comum de Matacavalos (cap. XXVI “(meu pai) entrou a falar de tudo, do senado, da câmara, da Regência... de um coche que pretendia comprar, da nossa casa de Matacavalos...”); seja pela *cena* do cap. CXXXIV: “Cinquenta anos! Não era preciso confessá-lo. Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias [...] Voltei à sala, lembrou-me dançar uma polca [...] remocei. Mas meia hora depois, quando me retirei do baile, o que é que fui achar no fundo do carro? Os meus cinquenta anos [...] então pareceu-me ouvir um morcego encarapitado no tejadilho: Senhor Brás Cubas, a rejuvenescência estava na sala, nos cristais, nas luzes, nas sedas, - enfim, nos outros”, que aciona a lembrança do cap. II de *D. Casmurro* (1899), quando as estátuas fazem um comentário similar para o *Casmurro* – Bentinho;

- a conexão do bacharel Duarte da *Chinela Turca* (1ª. versão-1875 em *A Época*; 2ª. versão 1882 em *Papéis Avulsos*) e o amante de Marcela no cap.XV (“Duarte, por exemplo, o alferes Duarte, que ela amara deveras, dois anos antes, só a custo conseguia dar-lhe alguma coisa de valor, como me acontecia a mim ...”), culminando com a *cena* entre imaginação-realidade do embarque de Brás para a Europa, no cap. XVIII- Visão do corredor – que lembra a mesma duplicidade do conto em questão, aliás, um conto sobre a leitura, fator de destaque para a construção do efeito, ou seja, o de que “o melhor drama está no espectador e não no palco”.

Pelo exposto, o que se pode concluir é que o ato de leitura, na função de edição de novos livros, tem a sua força desencadeadora na potência de presenças em desaparecimento: o traço, a letra, a palavra, a imagem que aparece por breves instantes para logo se deslocar,

metamorfoseando-se em outras. Opera nos interstícios, na fronteira entre visível/invisível; real/virtual e o faz por meio da articulação de sinais de um corpo que pode ou não ser visto, dependendo da relação com o contexto e com o ponto de vista daquele que vê-lê.

Esses livros que se inscrevem “anonimamente” no discurso memorialista das *Memórias*, por meio de alusões ou citações implícitas, acabam não deixando rastros visíveis do autor real ou ficcional, pois podem ou não ser visíveis dependendo da habilidade e da capacidade roedora da “arte de leitura” de seus leitores-editores. Não há garantia seja de fontes comparativas, seja de influências; há apenas a hipótese de uma possível conexão mutável e deslizante à medida que mudam os contextos de leitura daqueles que projetam a imagem e o sentido, deslocando as perspectivas de onde a imagem é vista e representada.

Memórias e o romance enciclopédico

O romance ou hiper-romance é também, para Calvino, aquele que almeja ser enciclopédico, porém, não mais no sentido da unificação dos saberes do “século das luzes”, mas no da multiplicidade potencial, da qual se satura até o limite do possível. Trata-se do “romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO, 1990, p.121).

Um livro total e, ao mesmo tempo, lacunar e potencial, que deseja ser similar ao universo, foi também o projeto de Mallarmé e de Flaubert, este último realizando no enciclopedismo paródico e inconcluso de *Bouvard e Pécouchet*, aquilo que chamou, em carta de 1852 a Louise Colet, de “um livro sobre o nada”, no qual os saberes giram sobre si mesmos, perdendo qualquer tipo de hierarquia ou centralização. Essa impossibilidade de deter o fluxo dos saberes, dos quais se derivam outros, regressiva e progressivamente, é o que leva Calvino a definir o enciclopedismo da narrativa apta para o novo milênio:

O que toma forma nos grandes romances do século XX é a idéia de uma enciclopédia aberta, adjetivo que certamente contradiz o substantivo enciclopédia, etimologicamente nascido da pretensão de exaurir o conhecimento do mundo encerrando-o num círculo. Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjetural, múltiplice (1990, p. 131).

Poderíamos dizer que esse é, também, o projeto de *Memórias Póstumas*, cuja enciclopédia vai sendo erigida sobre ruínas da desconstrução de uma multiplicidade de saberes inscritos na história dos gêneros e dos textos da literatura universal, bem como da filosofia, da história, da ciência, das religiões, da mitologia, dos jornais, revistas ilustradas e folhetins populares, enfim, de toda uma rede de alusões e citações, explícitas ou virtuais, capazes de acessarem múltiplos arquivos da memória de uma vasta “biblioteca imaginária”. Nesse sentido, *Memórias* é uma espécie de discurso

bricoleur, feito de pedaços de outros, estrategicamente roídos metabolizados e colados na urdidura textual e memorialista do narrador-defunto.

Estudos já foram feitos demonstrando a presença dos gêneros cômico-sérios em *Memórias Póstumas*, como é o caso da sátira menipéia da tradição de Ménipo de Gadara⁷ (MERQUIOR, 1972, p. 45-51) e de Luciano de Samosata (REGO, 1981, p. 29-84), nas quais a anatomia e o paradoxo, a paródia, o ponto de vista distanciado de um observador, que vê o mundo do alto, bem como o uso das citações truncadas, são aspectos que a escritura das *Memórias* acessa por canais alusivos, como o cap. VII do Delírio, por exemplo, que traz a lembrança da personagem Ménipo no diálogo luciânico *Ménipo ou a descida aos infernos* (REGO, 1981, p.122-124), instaurando uma dialogia não apenas com essa tradição luciânica do cômico-sério, mas também com a epopeia, roída e metamorfoseada, sob a dominante de um gênero híbrido e essencialmente dialógico como o romance (BAKHTIN, 1981, p.87- 155).

Das epopeias, *Memórias* traz a própria lembrança de sua força motriz – *mnemosine* – porém, inversamente ao que lá era a preservação de um passado glorioso pela voz dos aedos, aqui a memória é a alavanca da cognição, já que retorna ao que foi não para repeti-lo, mas para derivar um novo conhecimento, que alimente a dissecação da genealogia das consciências do narrador-defunto e de seus duplos autor-leitor-personagens, bem como do próprio gênero-romance, por meio da escritura memorialista, inscrição da efemeridade num tempo-espaço presente, cotidiano e desprovido de glórias.

Memórias Póstumas rememora sua raiz histórica como gênero na medida em que restaura a lembrança de um passado originário da tradição: a epopéia, a sátira menipéia, o diálogo, a autobiografia, o caso, a anedota, o provérbio, as máximas, a parábola, etc.-, que acabam migrando para essa complexidade das *Memórias*, “que são e não são romance” como diria Capistrano de Abreu, confirmando que:

O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. [...] O gênero vive do presente mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário (BAKHTIN, 1981, p. 91).

E tudo isso sob o olhar desencantado e paródico de um defunto-autor, que assume um ponto de vista fantástico de morto-vivo para poder “ver do alto”, e com maior grau de realismo, aquilo que seria a anatomia dos complexos e contraditórios planos da consciência, materializados nas camadas escriturais das *Memórias* e de seus efeitos sobre a recepção.

A escavação arqueológica por entre as camadas de *Memórias Póstumas* nos coloca frente a um livro matriz de outros livros machadianos; espécie de testamento-memorialista

⁷ Ménipo de Gadara foi um pensador sírio helenizado, que teria nascido em Gadara no sec.III AC. Desenvolveu a sátira das tradições literárias de sua época, num texto chamado *Nekuia* (Necromancia), no qual parodia Homero. Luciano de Samosata continua a tradição de Ménipo, tornando-o personagem de seus escritos satíricos no sec. II DC.

do que é a vida das gerações de livros e autores que, como a dos homens, saem uns dos outros “como a fruta dentro da casca”. De *Quincas Borba* a *Dom Casmurro*, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, o que vemos é um traçado errático entre autores, narradores, leitores e personagens, que deslocam, invertem e põem em questão as categorias clássicas da narrativa. À sucessividade da linha do tempo e à demarcação precisa dos territórios, antepõe-se a simultaneidade e a interpenetração entre tempos e espaços, cujas fronteiras movediças criam novos princípios de ordem a partir do caos, multiplicando planos por onde os sentidos se disseminam em complexidade crescente de redes.

Sob o signo do deslocamento, essa estranha enciclopédia memorialista, ao ser recolhida pela tecnologia digital, poderá alimentar fluxos de hipertextos, redimensionando e potencializando o legado de suas edições. Entre o clássico e o digital, *Memórias Póstumas* terá por meta principal a conexão no espaço - tempo, construindo e expandindo os rizomas⁸ do sentido em pleno século XXI.

OLIVEIRA, M. R. D. The Legacy of Machado de Assis' *Posthumous Memoirs*. Olho d'água, São José do Rio Preto, v. 11, n. 2, p. 11-23, 2019. ISSN 2177-3807.

Referências

ABREU, Capistrano. As Memórias Póstumas de Brás Cubas serão um romance? In: _____. *Livros e Letras*. Rio de Janeiro: Gazeta de Notícias, 30 de janeiro de 1881, p. 2.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. In: _____. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko, 2009. p. 57-73.

BAKHTIN, Mikhail. Particularidades do gênero e temático-composicionais das obras de Dostoiévski. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense - Universitária, 1981.p. 87-155.

CALVINO, Ítalo. Multiplicidade. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 115-138.

CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos. In: _____. *Por que ler os clássicos*. 2. ed. Trad. Nilson Moulin. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.p. 9-16.

⁸ O conceito de rizoma, conforme definição de Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, implica uma estrutura cujo princípio de conexão é a heterogeneidade: “[...] qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. [...] Num rizoma, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas.” (pp. 22; 2011).

LANDOW, George P. *Hypertext – The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. London: The Johns Hopkins University Press, 1992.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Edição crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e estilo nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. *Colóquio-Letras*, Lisboa, s/v., n. 8, p. 12–20, 1972.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva*. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. *A escritura semiótica de Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Tese de Mestrado, PUCSP, 1975. 200p.

_____. Memórias e desmemórias em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: _____. *Miscelânea – Revista de Pós-Graduação em Letras*, Assis, v. 2, s/n., p. 127–139, 1995. Disponível em: <http://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/810/788>. Acesso em: 08 nov. 2019.

_____. Hiper-romance: exatidão e multiplicidade. In: _____. *Revista Face – Caos e Ordem na Linguagem e na Arte*, São Paulo, EDUC, p. 60–68, 1999.

_____. Hipernovela: caos y orden en la naturaleza y la cultura. In: PORRUA, Miguel Angel (Ed.). *Ensayos Semióticos*. México: Associação Mexicana de Estudos Semióticos; Universidade Autónoma de Puebla, 2000. p. 727–735.

_____. Memórias Póstumas entre o ver e o verme: uma poética da leitura. In: MARIANO, Ana Salles; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de (Org.). *Recortes machadianos*. 2. ed. São Paulo: Nankin: EDUSP: EDUC, 2008. p. 19–49.

REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

Recebido em: 16 out. 2019
Aprovado em: 21 nov. 2019

Reconfiguración de la sociedad a través de la violencia: propuesta de *La ciudad y los perros* (1963), de Mario Vargas Llosa

JESÚS MIGUEL DELGADO DEL AGUILA*

RESUMEN: En la novela *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, la violencia en las interacciones es una pretensión; motivo por el cual el ingenio y la creatividad se complementan para la incorporación de nuevas modalidades de opresión hacia los cadetes de la institución. Para su desenvolvimiento natural, es imprescindible que primero se adopte una identificación afín. Las autoridades no tendrán problemas con ese reconocimiento, pues ellos ya se han configurado así: la complejidad está en los estudiantes, por su indisposición de estar allí. Únicamente, se logrará esa modificación conductual y actitudinal si es que se introduce la necesidad de la violencia en sus vidas y sus interacciones sociales. A partir de esa asimilación, los objetivos de la educación castrense serán efectivos.

PALABRAS CLAVE: Violencia; Personajes; Mario Vargas Llosa; Novela del *boom*.

ABSTRACT: In the novel *The city and the dogs*, by Vargas Llosa, the violence in interactions is a pretense; reason why ingenuity and creativity complement each other for the incorporation of new modalities of oppression towards the cadets of the institution. For its natural development, it is essential that affine identification be adopted first. The authorities will not have problems with this recognition, since they have already configured themselves like this: the complexity is in the students, due to their unwillingness to be there. Only that behavioral and attitudinal modification will be achieved if the need for violence in their lives and social interactions is introduced. From that assimilation, the objectives of military education will be effective.

KEYWORDS: Violence; Characters; Mario Vargas Llosa; Boom novel.

* Candidato a doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana – Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Facultad de Letras y Ciencias Humanas – Escuela de Literatura – Perú – Email: tarmangani2088@outlook.com

Introducción

Críticos literarios han abordado el problema de identificación desde una perspectiva sintética, tal como lo hicieron José Miguel Oviedo, José Luis Martín, entre otros. Se refiere a la condición del hombre desde un plano humano-trascendental (OVIEDO, 1982, p. 336) (encuentra visible el contexto político de la realidad en la novela y la alusión de pirámides de voces), en el que el determinismo se ha disgregado por medio de la violencia, que es contraatacada con más violencia. Esta ruptura contrae la lucha constante entre pesimismo y esperanza, pero es notoria más la inclinación por la pérdida del alma, la cual se sustenta en las actitudes negativas, como el duelo, la venganza y el desquite amoroso. Asimismo, la crítica literaria se preocupa por cómo se muestran los personajes de *La ciudad y los perros*, quienes tienen un rol de alienación, porque quieren configurar su propia personalidad con autonomía y derecho a la emancipación. Para que ello genere un resultado, deberán confrontarse con la sociedad, la institución y la jerarquía, aunque con una actitud libre, rebelde y creativa. A la vez, esta manifestación es una revelación autobiográfica por parte del autor, dirigida a la interioridad de sus personajes. Ante ello, José Luis Martín (1979, p. 31) sostiene que esa actitud existencialista que adoptan los personajes no es más que la extrapolación de técnicas literarias que buscan el absurdismo y el activismo, por las que el héroe o el cómplice aparecen como víctimas del caos circundante.

Sobre estos fundamentos, retomo el tratamiento que recibe el escritor al sentir la propensión de mostrar hasta qué grado representa todo tipo de actitudes en los personajes y cómo estos consiguen variar su consolidación ontológica por diversos motivos (deseo, supervivencia, adaptación o exhibición). Y bien, para explicar estas razones, es infalible replantear el problema de la identificación, desde los puntos de vista del psicoanálisis y la narratología, y ver de qué manera se va construyendo y deconstruyendo cada personaje, según sean el caso y la necesidad. Para ello, se tomará como referencia modelos humanos para su explicación.

A continuación, explicaré cuatro formas posibles de abordar la identificación en los personajes de *La ciudad y los perros*. Me valdré de teorías que permitan comprender el carácter humano. La primera se vincula con la identificación y el cambio que demanda el sujeto para sentirse a gusto y libre. En la segunda sección, se tratará el tema de la identificación cuando la violencia está de por medio para erigirla. Como tercer punto, se hallan los tópicos de la angustia y el peligro de la identidad a causa de la primera. Finalmente, una relación directa existente entre la identificación con la obra del autor (autobiográfica), en la que se expliquen las razones por las cuales el escritor expone fragmentos de su vida para criticar una particularidad en la novela misma, además de que el lector localiza vínculos dentro del universo textual.

La identificación y el cambio a partir de la exposición de la violencia

¿Es posible lograr una definición única del hombre? ¿Requiere el contacto con la ética, la axiología o la ontología para construir su verdadera identificación? Ante estas variantes, la individualidad suele desviarse de una noción explícita, ya que en el mundo uno se articula en generalidades y símbolos, con los cuales se vive a gusto y fascinación. En *La ciudad y los perros* (1963), se otorga una peculiaridad a cada personaje: el Jaguar es el líder de su sección por portar un grado de violencia significativo; el Poeta adopta una postura camaleónica y se encarga de hacer escritos pornográficos; y el Esclavo se caracteriza por ser tímido y no partidario de las situaciones de violencia que se inmiscuyen en su institución militar. Igualmente, Lubomír Doležal (1999) planteaba que las personas consolidan, en la contemplación, imágenes mentales de su pasado, sus alternativas presentes y los futuros posibles; interpretan su mundo, su vida y su existencia con la formulación de una ideología, una filosofía, una religión y un mito personales más o menos consistentes y totalitarios (es el desarrollo de la historia el que revela la identidad de los personajes). Por ejemplo, las familias disfuncionales de los protagonistas de esta obra literaria repercuten en sus respectivas psicologías; en rigor, en el Jaguar, quien adopta conductas delincuenciales, al igual que las situaciones de violencia que aprecia Ricardo Arana desde pequeño, como cuando advierte a su padre: “No le pegues a mi mamá” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 95). La personalidad es el hombre considerado no solo desde el punto de vista de sus rasgos generales, sino en la singularidad de sus cualidades sociales, intelectuales y físicas (la correspondencia entre intelecto y emociones es lo que brinda identidad al personaje). Una búsqueda personal asegurará la continuidad entre la historia potencial o incoativa y la historia expresa, cuya responsabilidad asume cada uno; pues ya desde que el hombre accede a un sentimiento de libertad (que es tomado como una experiencia nueva para cada sujeto), consigue afirmar su coherencia con el Yo (LACAN, 1998, p. 399): necesita sentirse libre y acostumbrarse a forjar su concentración, debido a que de esta depende que él piense de manera óptima. Esto suscita con el personaje Ricardo Arana al no tolerar más tiempo con la consigna de no poder retirarse del Colegio Militar Leoncio Prado hasta que uno de los testigos revele quién ha sido el culpable del robo del examen de Química: “Podía soportar la soledad y las humillaciones que conocía desde niño y solo herían su espíritu: lo horrible era el encierro, esa gran soledad exterior que no elegía, que alguien le arrojaba encima como una camisa de fuerza” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 155).

¿Qué sucede cuando el hombre erige su identidad a partir de Otro? Ricoeur (BEUCHOT; ARENA-DOLZ, 2006, p. 417) argumenta que el “yo” se forma después del “tú” (el sano de espíritu o el alienado que se define en relación con el yo, junto con el otro). Por ende, es notorio que en la institución castrense se observe que prevalece una afición por querer ser como el Jaguar. Ese interés lo reconoce el Poeta al haberse percatado el Esclavo de una particularidad: “Me estoy riendo como el Jaguar. ¿Por qué lo imitan todos?” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 26). La identificación es un proceso psicológico mediante el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad o un atributo de otro, y se transforma,

total o parcialmente, sobre el modelo de este. No es una imitación, sino una retención debida a una etiología idéntica (LACAN, 1998, p. 371): expresa un “como si”, en función de una comunidad que persiste en el inconsciente. En torno a lo literario, un personaje evoluciona o se modifica según el caso. En consecuencia, se plantea un cambio absoluto de identidad. El Esclavo atraviesa por esa variación inminente. Durante toda la trama, el personaje mantuvo su estatismo; sin embargo, la desesperación hizo que él se atreviera a rebelarse consigo mismo. Piensa en eximirse de su ipseidad para asirse a un estado más libre y cómodo. Un proceso equivalente es desentrañado en el Jaguar, quien elige al final desempeñarse como una buena persona. Mijaíl M. Bajtín (1998, p. 49) confirma que el “yo” vincula íntimamente lo que ocurre en su cuerpo; mientras que al “otro” lo considera como exterior; es decir, desligado de toda sensibilidad y obviado en el plano afectivo. En términos lacanianos (LACAN, 1998, p. 338), toda identificación con las insignias del Otro depende de la demanda y las relaciones del Otro con el deseo. La demanda implica la existencia de un llamado y un principio de presencia y ausencia; el Otro puede ser tan relativo que admitirá o rechazará al sujeto que lo invoca, según le complazca: el mecanismo de la demanda hace que el Otro, por naturaleza, se contraponga, pues esta exige una oposición de alguien para sostenerse como tal. En la relación del Otro (LACAN, 1998, p. 338) con el deseo, se articula indefectiblemente la demanda, y se convierte en ella por la ausencia de satisfacción (es deseo en cuanto significado y deseo de la falta que en el Otro designa otro deseo). Todo ello conduce a indagar cuál es el propósito de los personajes en torno a lo que desean ser de adultos. Alberto Fernández niega que su pasatiempo artístico en la escuela se propague en un futuro o se consolide como una formación académica mejor sustentada: “Voy a ser ingeniero. Mi padre me mandará a estudiar a Estados Unidos. Escribo cartas y novelitas para comprarme cigarrillos. Pero eso no quiere decir nada” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 27).

Para Lubomír Doležel (1999), predomina un interés en las personas de querer cambiar su identidad, por el hecho de que ellas no tienen autoridad sobre sus emociones. Por consiguiente, las inducen, las mantienen o las suprimen. Es más, en caso de no poder modificarlas, en rigor, si su intencionalidad se desintegra, la fuerza de la naturaleza asume el control (como la muerte, la enfermedad o la locura). Esto explica la razón por la que el Jaguar es desplazado de la posición privilegiada que obtuvo frente a sus demás compañeros. Recuérdese que esto fue posible por la victoria alcanzada del imperante bautizo de los cadetes mayores. Su rango se afectó por creer que él los delató con el teniente Gamboa:

Yo los defendí de los de cuarto cuando entraron. Se morían de miedo de que los bautizaran, temblaban como mujeres y yo les enseñé a ser hombres. Y a la primera, se me voltearon. Son, ¿sabe usted qué?, unos infelices, una sarta de traidores, eso son. Todos. Estoy harto del colegio (VARGAS LLOSA, 2012, p. 443).

En el hombre, el talento varía y su razón es irresoluta, por lo que posee una voluntad múltiple e indeterminada. Él busca la sociedad, pero rehúye de la violencia y la monotonía.

Le gusta la imitación, aunque no abdica sus ideas y siente utilidad por sus propias obras. El Jaguar es un caso paradigmático. Se atribuye a sí mismo un sobrenombre para distinguirse de los demás cadetes tradicionales; así, empieza a infundir respeto y miedo: “Me llamo Jaguar. Cuidado con decirme perro” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 63). Michel Foucault (2005, p. 305) hace recordar que el hombre es finito. Es su modo de ser con el que va delimitándose. Con su finitud, se anuncia en la positividad del saber: construye, postula y debate conocimientos en función de lo nuevo. Filosóficamente, es su pensamiento el que se encarga de la decisión. Entonces, ¿un individuo no está sujeto a buscar una caracterización absoluta? ¿Se trata de muchas identificaciones convencionales? En *La ciudad y los perros*, uno de los diversos objetivos del autor es plasmar sus técnicas literarias. Esto lo adquiere con la configuración ontológica que le otorga al Jaguar, quien oscila por estadios heterogéneos: receptivo a su familia disfuncional, sus malas compañías, la práctica de acciones delictivas, el homicidio, los problemas para integrarse en la sociedad, el fracaso amoroso, la concientización, el replanteamiento de sus hábitos, etc.

Alain Badiou (2004, p. 25-26) esquematiza este proceso filosófico en tres situaciones: la primera, en precisar la elección o la situación; la segunda, ver la distancia que existe entre el poder y las verdades, y, la tercera, pensar el acontecimiento o la excepción. ¿Este paradigma es universal? Se genera la concepción de que uno mismo no sabe lo que desea en realidad, con el enigma también de su deseo concomitante. Ante ello, hay una forma de percibir algo como el tiempo del cambio (aleatorio y necesario paralelamente): con la repetición de lo mismo. Querer el cambio es aceptarlo, vivirlo y desearlo. No es solo tomar posición ante lo que cambia o cuyo mejoramiento se desea. Asimismo, es elegir una manera determinada de vivir el propio devenir. Por ende, se dispone a gozar del tiempo presente. El Jaguar se siente satisfecho de desempeñarse con violencia en el Colegio Militar Leoncio Prado; es más, expone sus conocimientos adquiridos en la calle, con ayuda del flaco Higuera, quien lo induce a los vicios. Más adelante, su percepción padecerá una alteración; sobre todo, cuando se percata de que no está actuando correctamente si pretende desenvolverse con regularidad en la sociedad. La muerte del Esclavo y la agresión ejercida al acompañante de Teresa son dos síntomas de que su interacción no funciona oportunamente. Para Landowski (2007, p. 136-137), la demanda de cambio depende de la propensión o el placer de buscar siempre lo nuevo (la existencia de un modo voluble y lúdico del cambio se justifica con ello). Allí, el cambio (esperado, deseado y asumido) se convierte paradójicamente en productor de identidad. La moda (LANDOWSKI, 2007, p. 145) conlleva modificaciones, puesto que esta confronta con identidades que no se hallan ni tan brindadas previamente ni programadas por nadie, sino que se hacen (asimismo, se deshacen y se reconstruyen) a su ritmo concomitante, en cuanto al sentido de su presencia humana (de forma individual o colectiva). En torno a ello, el más astuto de los protagonistas es Alberto Fernández, quien tolera sus vivencias en ese ámbito castrense, sin que esa decisión influya en su profesión postrema: “Yo no quiero ser militar pero aquí uno se hace más hombre. Aprende a defenderse y a conocer la vida” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 27).

El logro de la identificación con la violencia

Con frecuencia, las personas se indagan sobre la procedencia de una actitud violenta. La razón más cercana para justificar esta postura que adopta el ser humano es que uno no siente el escudriñamiento de liberarse de su propia violencia, ya que se asume lo siguiente: “¿Por qué los demás no se liberan primero?, si el mundo está saturado de violencia”. El hombre ve cómo la naturaleza ha sido afectada en sus relaciones por medio de la agresión: se autorrepresenta y se autentifica. En todo caso, se vuelve a cuestionar si es que el mundo se rige por la violencia, ¿por qué uno debe cambiar?, ¿acaso la modificación será positiva? La práctica de la violencia es admirada en esa institución militar. Igualmente, la participación del Jaguar es efectiva para que los cadetes tomen en consideración lo mucho que pueden lograr no permitiendo que lo tradicional impere: “Todo se lo deben al Jaguar, fue el único que no se dejó bautizar, dio el ejemplo, un hombre de pelo en pecho” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 187). Mas lo que no se sabe y se obvia es que, al liberarse de la violencia, se acarrea el progreso de la inteligencia, porque la violencia es destructiva; también, es el mal y el desorden. Su ausencia significa la plenitud del bien. Con respecto a ello, el Poeta opta por una estrategia que le conviene. Él no asume que la violencia sea indispensable para la vida. La reanuda como una posibilidad para subsistir en el Colegio Militar Leoncio Prado: “Yo me hago el loco, quiero decir el pendejo. Eso también sirve, para que no te dominen. Si no te defiendes con uñas y dientes, ahí mismo se te montan encima” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 27). Carlos Tereschuk (2001, p. 34-35) plantea que la solución está en desligarse del mito de que la violencia y la guerra son inherentes de la naturaleza del hombre, debido a que una forma de vivir mejor es cooperando, sin recurrir a la violencia. Si se trata de seres pensantes que tienen que elegir entre el bien y el mal, el cerebro debe proponer diversas vías para resolver un problema, y es allí donde recién uno se fija en que la violencia no prima como alternativa. En ese sentido, es válido que el padre de Ricardo Arana culpabilice su buen actuar frente al incidente que ocasionará el fallecimiento de su hijo: “Un castigo injusto. Somos gente honrada. Vamos a la iglesia todos los domingos, no hemos hecho mal a nadie. Su madre siempre hace obras de caridad. ¿Por qué nos envía Dios esta desgracia?” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 242). Para finalizar, Tereschuk añade que la guerra ya se ha creado desde los antepasados; pues lo único que queda pendiente, en la actualidad, resulta la eclosión de la paz.

Mijaíl M. Bajtín (1998, p. 339) reconoce que una violencia destructora de la personalidad en todo lo misterioso, lo oscuro y lo místico influye determinantemente en el carácter. En *La ciudad y los perros*, los alumnos la toman como modelo para seguir la figura quebrantadora de los órdenes sociales establecidos, basada en la práctica de los antivalores. En un diálogo que se efectúa entre militares, el capitán Garrido le comenta al teniente Gamboa qué es para él la idea del hombre (la cual se vincula con lo perverso y lo violento) y el Ejército (en el que se piensa que una postura negativa provocará un modelo humano óptimo de apreciar):

No olvide tampoco que lo primero que se aprende en el Ejército es a ser hombres. Los hombres fuman, se emborrachan, tiran contra, culean. Los cadetes saben que, si son descubiertos, se les expulsa. Ya han salido varios. Los que no se dejan pescar son los vivos. Para hacerse hombres, hay que correr riesgos, hay que ser audaz. Eso es el Ejército, Gamboa, no solo la disciplina. También es osadía, ingenio (VARGAS LLOSA, 2012, p. 354-355).

Si en el Ejército el ser hombre significa adoptar todos los patrones negativos, entonces, en el aula donde se encuentra el Jaguar, es lógico que el modelo más cercano sea él mismo para sus compañeros. Eso sí, él mantendrá esa actitud de manera constante, ya que su variabilidad generará el abandono de esa enseñanza con esa persona en particular. Una vez que este personaje es encasillado injustamente de *soplón*, pierde su autoridad, puesto que, de ser así, se transgrede la identidad de agresor, por la de un débil y un traidor. Por ejemplo, el Jaguar hace dos alusiones sobre el conocimiento que tiene de estar siendo tomado irreflexivamente como referente para sus demás compañeros (justificación suficiente para que ellos actúen). La primera es en presencia de Alberto:

Yo les enseñé a ser hombres a todos esos —dijo el Jaguar—. ¿Crees que me importan? Por mí, pueden irse a la mierda todos. No me interesa lo que piensen. Y tú tampoco. Lárgate [...]. No quiero ser tu amigo [...]. Eres un pobre *soplón* y me das vómitos. Fuera de aquí (VARGAS LLOSA, 2012, p. 434).

La segunda, cuando se delata ante el teniente Gamboa:

—No soy ningún bruto —dijo el Jaguar, e hizo un ademán desdeñoso—. Pero yo no le tengo miedo a nadie, mi teniente, sépalo usted, ni al coronel ni a nadie. Yo los defendí de los de cuarto cuando entraron. Se morían de miedo de que los bautizaran, temblaban como mujeres y yo les enseñé a ser hombres (VARGAS LLOSA, 2012, p. 443).

Además, Bajtín (1998, p. 340) señala que la independencia de la personalidad es cualitativamente diferente: para él, esta no se somete (se resiste) a un conocimiento objetual y solo se manifiesta con la libertad dialógica (como un “tú” para un “yo”). Esto es semejante a lo que propone Ortega Ruiz (1998, p. 32) al referirse a las implicancias generadas de dos personas (agresor y víctima). Él sostiene que la violencia implica la existencia de una asimetría entre los sujetos que se ven involucrados en los hechos agresivos. En otras palabras, las víctimas al ser agredidas están formando un espíritu violento e inquebrantable a su agresor (de ahí que el Jaguar sepa por qué él es el más fuerte y respetado de la sección, debido a que asume la conciencia de que él infunde temor en quienes no pueden derrotarlo).

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1985, p. 58) sostiene que la ley es el deber por el deber, lo universal y lo abstracto, que cuenta con su contrapartida en la naturaleza, los sentimientos naturales, las inclinaciones, la voluntad natural, el corazón y el alma. Muchas veces, es necesario que el hombre viva en sociedad, y para que ello se logre es sugerente

que se atenga a las reglas. El Jaguar se comporta como un bárbaro al sentir celos por Teresa: su agresión es desenfrenada. Obviamente, un desempeño de esa índole conlleva sanciones y aislamientos sociales. La descripción que se hace en el texto evidencia su sagacidad por no dejarse vencer, puesto que está convencido de que ese modo arbitrario de dilucidar lo ambiguo es el idóneo:

Ahí mismo estuve montado sobre él, dándole en la cara que se tapaba con las dos manos. Yo había cogido piedrecitas y con ellas le frotaba la cabeza y la frente y, cuando levantaba las manos, se las metía a la boca y a los ojos (VARGAS LLOSA, 2012, p. 371).

Estas leyes de la vida social, que se condicionan a leyes objetivas de la evolución de la sociedad, están atravesadas por alteraciones en circunstancias o permanecen estables, dependiendo del tiempo y la importancia que tengan. Si la ley es común, será invariable. En cambio, si se trata de una ley escrita, resultará totalmente cambiante. Solo lo justo es verdadero y útil; así como la justicia, la cual se refiere a una virtud por la que cada uno tiene lo suyo y conforme a la ley. ¿Pero qué ocurre cuando estos principios se transgreden? ¿Existen motivos que justifiquen comportamientos contrarios?

Críticos literarios como Francisco Miró Quesada, María del Pilar Dughi Martínez, Rosa Boldori de Baldussi y Mario Benedetti han hallado motivos para explicar de qué manera *La ciudad y los perros* funciona como una representación de la violencia que pretende acabar con los principios sociales ya fundados. Se menciona que el compromiso de Vargas Llosa consiste en mostrar su actividad política (DUGHI, 2004, p. 118) para incentivar la inquietud y lo estático del pensamiento humano (en oposición a la violencia, que imposibilita la superación de los condicionamientos sociales imperantes: se busca la libertad y la democracia). Mario Benedetti (ANGVIK, 2004, p. 99) especifica que un caso particular es el del Jaguar, ya que él inventa sus propias leyes: no obedece a ningún código de comportamiento establecido. En relación con lo planteado, postulo lo siguiente: en primer lugar, el compromiso que se deduce del autor es implícito, se desliga de la normativa de la novela (el hecho de que se le confiera o no un cargo al escritor no afecta en absoluto a la realización de la historia contada); segundo, la acción política no es un incentivo de participación en las personas, es más, se trata de un alegato contra los principios morales de la gente; tercero, la violencia se practica, no porque haya limitaciones y escasas alternativas de sobrevivir, sino por la predominancia de querer sobresalir en medio de un grupo que posee igualdad de condiciones en ese entorno militar. Finalmente, el Jaguar no inventa leyes. Se deja influenciar por los comportamientos violentos que ha aprendido en la calle, producto de la mala formación familiar que ha tenido. Más bien, será un quebrantador de órdenes y jerarquías impuestos por la sociedad peruana en el Colegio Militar Leoncio Prado.

Dos entrevistados del equipo de Historia (RUBIO; MAC GREGOR; VEGA, 1990, p. 83) sostienen que en el Perú se patentiza la violencia en la medida en que se halla la injusticia, puesto que, donde no se encuentra la justicia social, siempre la violencia estará

presente (tal como ocurrió con la aparición de Sendero Luminoso, grupo subversivo). La violencia criminal ha sido usada para escapar del Gobierno republicano, sin respetar el orden y las leyes que se instauran en la sociedad; su empleo ha generado muchas incertidumbres e innumerables contradicciones de la jurisprudencia. La ausencia de los medios de comunicación y la prensa provoca también una serie de actos violentos que no es sancionada. En la novela, acontece cuando se niegan las investigaciones orientadas a desentrañar al culpable del homicidio de Ricardo Arana. Esa actitud impune se aprecia en el teniente Gamboa cuando insiste al Jaguar de que ese caso se archivará: “El Ejército no quiere saber una palabra más del asunto. Nada puede hacerlo cambiar de opinión. Más fácil sería resucitar al cadete Arana que convencer al Ejército de que ha cometido un error” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 445-446).

Para Walter Benjamín (2001, p. 41), una violencia de derecho es palmaria cuando se justifica la predilección de un factor dañado en la sociedad, que ha surgido por una descomposición de la función histórica. Por lo tanto, es necesario eliminar todo rastro. Toda violencia fundadora de derecho garantiza un poder y no el ansia excesiva de beneficio en forma de posesiones. El hecho de instaurar límites no significa la aniquilación del contrincante. Hannah Arendt (2008, p. 102) usa la metáfora de “sociedad enferma” para referirse al orden social que promueve la violencia y ha perdido la intención de restaurar la ley y el orden. Esa manera de erigir personas seriales implica un afianzamiento de la violencia. Por eso, el bautizo de los cadetes (que dura un mes, según el serrano Cava) se estriba por la institución desde la no intervención del personal autorizado y el silencio de las víctimas:

El Esclavo no recuerda la cara del muchacho que fue bautizado con él. Debía ser de una de las últimas secciones, porque era pequeño. Estaba con el rostro desfigurado por el miedo y, apenas calló la voz, se vino contra él, ladrando y echando espuma por la boca, y, de pronto, el Esclavo sintió en el hombro un mordisco de perro rabioso y entonces todo su cuerpo reaccionó, y mientras ladraba y mordía, tenía la certeza de que su piel se había cubierto de una pelambre dura, que su boca era un hocico puntiagudo y que, sobre su lomo, su cola chasqueaba como un látigo (VARGAS LLOSA, 2012, p. 61).

Por ello, existe una dinámica secreta del “contra todos” (LOTMAN, 1996, p. 228), que se repite y va constituyendo estructuras violentas. A la vez, esta es denominada la “mitología del peligro” y se encarga de desvelar la verdad por la sensación que eclosiona la configuración del juez y el acusador, aunque no mediante pruebas jurídicas.

Norbert Elías (1987, p. 459) añade que, anteriormente, en la sociedad guerrera, el individuo ejerce la violencia siempre que tenga el poder y la fuerza requeridos para ello. No obstante, con el tiempo, se han hecho impracticables a causa de las prohibiciones sociales. En la actualidad, la vida en una sociedad de guerreros es amenazada con constancia por actos de violencia y, en consecuencia, esta se moviliza entre dos extremos de comparación en una ambientación de vida pacificada (la tranquilidad y la práctica de ejercicios violentos). La continuidad del ataque es una muestra para el Jaguar y su

grupo el Círculo de que imperan por encima de los demás cadetes, así sean de grados mayores. Aparte, sus ofensas consuetudinarias son una señal de que no permitirán doblegarse por nadie y que ellos son quienes tienen el control de la situación. Por esa razón, el odio, la venganza y la violencia prevalecen en ellos, tal como se expresa en el siguiente comentario del Jaguar:

Hay que defenderse. Nos vengaremos de los de cuarto, les haremos pagar caro sus gracias. Lo principal es recordar las caras y, si es posible, la sección y los nombres. Hay que andar siempre en grupos. Nos reuniremos en las noches, después del toque de silencio. Ah, y buscaremos un nombre para la banda (VARGAS LLOSA, 2012, p. 64-65).

Por otro lado, estas actitudes son peligrosas para los guerreros vencidos, ya que estos luego se someten absolutamente al poder y las pasiones de otro (esclavización completa, formas extremas de torturas físicas, encarcelamientos y humillaciones radicales). Esta inferencia es pertinente, porque el destino de quienes portan un grado culminante de violencia es determinante. En una oportunidad, el Jaguar le confiesa al teniente Gamboa cómo llegaría a terminar su vida. Esa percepción la confirma al atribuirse la responsabilidad del asesinato de Ricardo Arana: “Creo que lo mejor es que me metan a la cárcel. Todos decían que iba a terminar así, mi madre, usted también. Ya puede darse gusto, mi teniente” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 445). Por ello, las personas ya han pasado a ser monopolio de un poder central. En esta estructura social generada, es mayor la posibilidad de revelar los instintos y los impulsos en el caso de los vencedores y los hombres libres. Norbert Elías (1987, p. 455) alude al establecimiento que se va originando paulatinamente con un código de dulcificación de las costumbres en el curso de la monetización y la reducción del ámbito de la competencia. En el conjunto de la sociedad, la libertad de la condición masculina es mayor, comparada con la sumisión de la condición femenina y la entrega absoluta de los dominados, los vencidos y los siervos.

Jacques Lacan (2006, p. 164) argumenta que en la perversión el deseo se presenta como lo que hace la ley, al referirse a su subversión o su soporte. Su voluntad de goce fracasa, debido a que encuentra su propio límite en el ejercicio de su deseo concomitante. Se disfruta si el individuo se respalda de las formas de la ley. Por ende, si predominan posibilidades de aplicar la violencia, equivalente a la destrucción de la humanidad, resulta insuficiente reclamar limitaciones y controles. Entonces, la agresividad es la característica de un agente capaz de utilizar esta energía contra un conjunto organizado. Las medidas correctivas son empleadas por el personal autorizado del Colegio Militar Leoncio Prado, tal como se observa en una ocasión en la que el teniente Gamboa dispone a un cadete a que opte por uno de sus castigos, sabiendo que por uno suscite su prohibición a salir del cuartel y por el otro, que sea golpeado en ese instante: “¿Seis puntos o ángulo recto?” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 48). En consecuencia, aumenta su desorden, como también, disminuye su información y su manifestación adecuada. Por ello, José María Díez-Alegría (1980, p. 188) articula la idea de que el violento y el malvado tendrán que ser reducidos. Se

les hará justicia únicamente con sentencia. La acción de extrapolar una ley será parte de la dinámica de la violencia política (MERLEAU-PONTY, 1995, p. 51). Mientras que uno tenga conciencia para elegir, posee la voluntad de ejecutar injusticias; es decir, el sujeto adopta la postura de un violento que destruye normas, teorías o sentencias, con la finalidad de criticar a la sociedad o aniquilar todo tipo de jerarquías simbólicas establecidas. En el universo castrense, se rige bajo ese criterio. La equivocación no está tolerada. El Ejército como Fuerza Armada no puede cometer errores. Por lo tanto, si se sentencia al Jaguar por la muerte de Ricardo Arana, la institución castrense exhibiría su disfuncionalidad. Este es el motivo principal por el que el coronel chantajea indirectamente a Alberto Fernández con su expulsión del colegio por los escritos pornográficos que ha difundido a su sección. Antes, no coopera con su declaración ni le interesa:

¿Así que se trata de una broma? Me parece muy bien. Usted tiene derecho a divertirse, por lo demás el humor revela juventud, es muy saludable. Pero todo tiene un límite. Está en el Ejército, cadete. No puede reírse de las Fuerzas Armadas, así nomás. Y no solo en el Ejército. Figúrese que en la vida civil también se pagan caras estas bromas. Si usted quiere acusar a alguien de asesino, tiene que apoyarse en algo, ¿cómo diré?, suficiente. Eso es, pruebas suficientes. Y usted no tiene ninguna clase de pruebas, ni suficientes ni insuficientes, y viene aquí a lanzar una acusación fantástica, gratuita, a echar lodo a un compañero, al colegio que lo ha formado. No nos haga creer que es usted un topo, cadete. ¿Qué cosa cree que somos nosotros, ah? ¿Imbéciles, débiles mentales, o qué? (VARGAS LLOSA, 2012, p. 386).

Slavoj Žižek (1994, p. 106) sostiene que el cambio de perspectiva se ejemplifica por medio de la dialéctica de la ley y la violencia: en primer lugar, la ley aparece como ambivalente a los actos particulares de violencia que la subvierten, asimismo, el sujeto está resignado a los impulsos patológicos de transgredir la ley y el mandato ético de obedecerla; la segunda ocasión es que al vivir, según los regímenes del propio imperio de la ley que está fundado en la violencia, se impone la universalización de una violencia que se va convirtiendo en legal (denominada por Kierkegaard como “la ley en el devenir”, para explicar esta inversión violenta de la ley). En *La ciudad y los perros*, todos los cadetes pueden agredirse, ya que las mismas autoridades lo hacen con ellos. Esa dinámica constata el Poeta al Esclavo: “Aquí eres militar aunque no quieras. Y lo que importa en el Ejército es ser bien macho, tener unos huevos de acero, ¿comprendes? O comes o te comen, no hay más remedio. A mí no me gusta que me coman” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 26).

Maurice Merleau-Ponty (1995, p. 30) indica que no hay excusas para justificar la agresividad, pues el derecho de la oposición es exactamente igual al del poder. Para ello, se claudica toda legitimidad o se legaliza la violencia de los contendientes. En caso de que se llegue a condenar toda violencia, uno se coloca fuera del dominio, donde la justicia y la injusticia existen. Se maldice al mundo y la humanidad.

La angustia y el peligro de la identidad

Jacques Lacan (2006, p. 145) desarrolla la idea de que la angustia es un temor sin objeto, porque esta introduce en el hombre la función de la falta (que se percibe simbólicamente, muy distinta de la privación, que es algo real). Con ello, se aprecia cómo el sujeto se ve oprimido, preocupado e interesado en lo más íntimo de sí mismo. Pero Sigmund Freud (2004, p. 461) identifica que la angustia no solo significa una huida del yo ante la libido; sino se eclosiona por esta última. Se genera una reacción del yo en torno al peligro como señal de escape. En consecuencia, hace que la persona tome, análogamente, sus peligros interiores como si fuesen exteriores. Para Freud (2004, p. 251), temor o angustia es adverso al deseo. Existe de por sí esta diferencia en el momento de percatarse de Ricardo Arana, sobre todo, cuando está privado de libertad hasta que no se averigüe quién robó el examen. Si se observa en ese instante, este personaje teme no volver a ver a Teresa, no resistir más tiempo sin salir por la consigna y que le preparen una venganza, como contraparte a lo que desea, que consiste en frecuentar a sus seres queridos, recuperar su libertad y cooperar con armonía con todos sus compañeros. En el siguiente monólogo, el Esclavo teme lo que sucederá si es que acusa al serrano Cava en función del robo:

Era la lengua ahora la cobarde: se negaba a moverse, estaba seca, la sentía como una piedra áspera. ¿Era miedo? El Círculo se había ensañado con él; después del Jaguar, Cava era el peor; le quitaba los cigarrillos, el dinero, una vez había orinado sobre él mientras dormía. En cierto modo, tenía derecho; todos en el colegio respetaban la venganza. Y, sin embargo, en el fondo de su corazón, algo lo acusaba. “No voy a traicionar al Círculo”, pensó, “sino a todo el año, a todos los cadetes” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 157).

Ahora bien, Lacan (2006, p. 130) sostiene que la angustia es el único sentimiento del que uno no puede dudar que se encuentre en el animal, ya que en este se halla, externamente, ese carácter que la compone: de ser lo que no engaña. Estos temores acarreados buscan una reacción instantánea en el individuo: una solución natural para contrarrestar el mal rato vivenciado. En este caso, lo que prefiere el Esclavo es su libertad y su comodidad, aunque, por ratos, le preocupan las consecuencias cuando confiesa al culpable del robo:

Fue Cava —dijo el Esclavo. Bajó los ojos—: ¿Podré salir este sábado? [...]. Fue Cava el que rompió el vidrio —dijo—. Él robó el examen de química. Yo lo vi pasar a las aulas. ¿Se suspenderá la consigna? [...]. Hace cuatro semanas que no salgo, mi teniente [...]. No tengo miedo —gritó el Esclavo y el teniente levantó la vista, sorprendido—. Hace cuatro semanas que no salgo, mi teniente. Este sábado harán cinco [...]. ¿Qué le harán? —dijo el Esclavo. La pregunta era estúpida y él lo sabía; pero había que decir algo [...]. “Quizá me expulsen a mí también”, pensó el Esclavo (VARGAS LLOSA, 2012, p. 157-159).

Sigmund Freud (2004, p. 459) señala que los enfermos no saben decir por qué experimentan angustia; y, a consecuencia de una elaboración secundaria fácil de observar,

vinculan su estado con las fobias más simples, tales como las de la muerte, la locura o un ataque de apoplejía. En *La ciudad y los perros*, el hecho de que el Esclavo delate a uno de sus compañeros se debe a que ya ha tenido conciencia previa de lo que ocurrirá después. Con ello, él se autogenera un temor y un miedo casi enfermizos, pero, por encima de todo, se preocupa por querer salir lo más pronto posible:

- ¿Qué te pasa? —dijo Alberto.
- Nada. ¿Por qué?
- Estás pálido. Anda a la enfermería, seguro que te internan.
- No tengo nada.
- No importa —dijo Alberto—. ¿Qué más quieres que te internen, si estás consignado? Ojalá pudiera ponerme así de pálido. En la enfermería se come bien y se descansa.
- Pero se pierde la salida —dijo el Esclavo (VARGAS LLOSA, 2012, p. 160).

Sobre este punto, Jacques Lacan (2006, p. 315) añade que la persona que está encubierta por la obsesión recurre a la demanda para cubrir el deseo del Otro; en rigor, el Esclavo se deja influenciar por la necesidad de estar fuera del Colegio Militar, para librarse de toda opresión que le exige estar en contacto con los otros muchachos que gozan al ejecutar el mal (en especial, los integrantes del Círculo, como el serrano Cava y el Jaguar: principales responsables del robo).

La identificación con la violencia en el universo textual

Enrique Páez (2001, p. 158-159) señala que se conoce a los personajes en la medida en que se presentan dentro de su peculiaridad particular en el hacer, el pensar y la forma de hablar. Todo personaje tiene vida interior (posee fortalezas, debilidades, vivencias y biografía con experiencias significativas de placer, frustración o dolor, que se revelan al público por su apariencia, sus diálogos, su modo individual de hablar, sus giros lingüísticos, sus pensamientos y sus posesiones) y vida exterior (todas las acciones que se identifican con la interioridad del personaje). Recuérdese que el Jaguar, el Poeta y el Esclavo atravesaron por circunstancias difíciles en sus hogares. Cada uno es individualizado desde el inicio. Conforme transcurre la narración, van reforzando sus conductas habituales, tal como ocurre con el Jaguar cuando discute con Alberto Fernández: “En el colegio todos friegan a todos, el que se deja se arruina. No es mi culpa. Si a mí no me joden es porque soy más hombre. No es mi culpa” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 398). Naftole Bujvald (1958, p. 52-53) fundamenta que la caracterización se manifiesta no solo por lo extrínseco de los personajes, sino justo cuando la conducta personal se delata en función de una instancia crítica. En el momento del clímax, el héroe se patentiza del modo más específico. Se sabe su naturaleza ante sus declaraciones y su carácter frente al esfuerzo de vencer los obstáculos de su vía hacia el objetivo. Cuando el Poeta colisiona contra el Jaguar,

se corrobora la intensidad con la que pretende rebelarse y erradicarlo: “Yo te denuncié, Jaguar. Yo sé que tú lo mataste” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 399). Según Aristóteles (2000, p. 78-79), esta formación del carácter facilita que los hombres actúen de una manera con sus respectivos pensamientos que establecen algo o lo hacen conocer. Todo ello, junto con la constante descripción realizada por el narrador de los personajes, es lo que permite que cada uno se configure con autonomía, ya sea por su forma de hablar o actuar: es esa re inserción continua la que conlleva una tipología humana. Los cadetes de la sección del Jaguar se sublevarán contra quien los representaba por considerar que él era el “soplón”. Ese personaje digno de admiración es destituido. Debe tenerse en cuenta que esta acción suplantadora es producto de que los alumnos ya están en una etapa más madura, por lo que se sienten más seguros de no depender de nadie, tanto así que terminan agrediéndolo en conjunto: “Uno tras otro los cadetes de la sección arremetían contra el Jaguar” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 426). Mielke Bal (1990, p. 93) comprende que la repetición es el principio importante para construir el perfil de un personaje, debido a que se puede cotejar y contrastar con otros. Esto es notorio en quienes integran el Círculo. Sus actos de abuso son atroces, frecuentes y similares. Toman decisiones por encima de lo que asuma la sección entera, como el de apropiarse del examen de Química. Su constitución es meritoria y emblemática para sus compañeros: “El Círculo había nacido con su vida de cadetes, cuarenta y ocho horas después de dejar las ropas de civil y ser igualados por las máquinas de los peluqueros del colegio que los raparon” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 57). Esa reiteración es denominada *tag* o *tic*, que es un rasgo que otorga un carácter auténtico a cada entidad y tiene asociación con la historia contada, como un ruido, un defecto de pronunciación, etc. El placer se logrará ante esta sensación de identidad o repetición que se genere, puesto que este goce se halla en el límite, a punto de eximirse con respecto a lo frecuente, en términos de Lacan (1996, p. 49).

Existe un vínculo objeto-sujeto que se observa en las vivencias, del que se destaca la predominancia de dos maneras de apreciar al hombre en su ipseidad. Mijaíl M. Bajtín (1998, p. 334) especifica que se trata de la perspectiva que se percata del sujeto: el perfil de uno dirigido a él mismo y el regido en su relación para el otro. Este doble trabajo de configuración le concierne al autor, quien no está apto para desligarse de las imágenes y los personajes que crea (por naturaleza, toda imagen cuenta con una doble composición), porque forma parte de ellos como algo inalienable: puede separarlos. Todos los personajes con sus discursos aparecen como objetos de la actitud del autor. Él se ubica fuera de ese mundo representado, para proporcionarle un sentido; pero lo hará desde una postura más elevada y cualitativamente distinta. Si bien muchos de los diálogos transmiten violencia, jergas y giros coloquiales, la redacción del narrador omnisciente demuestra un criterio imparcial acerca del modo sofisticado de expresarse, tal como se constata en la siguiente descripción: “Había una luz blanca y penetrante que parecía brotar de los techos de las casas y elevarse verticalmente hacia el cielo sin nubes. Alberto tenía la sensación de que sus ojos estallarían al encontrar los reflejos” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 447).

Lotman (1998, p. 213) fundamenta que cada tipo de cultura elabora sus modelos de “gente sin biografía” y “gente con biografía”: ocurre en el caso de la escritura, en el que el autor se encarga de otorgar mayor énfasis a personajes específicos en vez de a otros (sobre todo, en los protagonistas, quienes son los que destacan en la historia). Verbigracia, la caracterización del Jaguar es imponente por su grado de violencia desde el inicio de la novela. A ello, se le añade la ruptura con las vivencias tradicionales que se realizan en el Colegio Militar Leoncio Prado, como el de negar el bautizo por cadetes de grados mayores y, más bien, ser él el que los reprenda. Al respecto, el serrano Cava detalla lo sucedido a su sección:

No pelearon mucho rato [...]. Y me di cuenta por qué le dicen Jaguar. Es muy ágil, una barbaridad de ágil. No crean que muy fuerte, pero parece gelatina, al Gambarina se le salían los ojos de pura desesperación, no podía agarrarlo. Y el otro, dale con la cabeza y con los pies, dale y dale, y a él nada. Hasta que Gambarina dijo: “Ya está bien de deporte; me cansé”, pero todos vimos que estaba molido (VARGAS LLOSA, 2012, p. 64).

Con estas estrategias literarias, el escritor construye a sus entidades ficticias y les proporciona una individualidad, mediante sus palabras o sus acciones; aunque no se trata solo de esta particularidad, sino de la propia voluntad que tienen para hablar o actuar, pues su carácter será bueno si su elección es así. Esto se patentiza con congruencia en el Esclavo, quien es tímido. Su conducta lo limitará a dirigirse a Teresa con propiedad, así como no se encuentra apto para reaccionar con agresión. En torno a este último criterio, Alberto le increpa lo siguiente: “Todos te tratan como a un esclavo, qué caray. ¿Por qué tienes tanto miedo?” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 26). Mijaíl M. Bajtín (1998, p. 333) argumenta que la conciencia, en realidad, es idéntica a la personalidad del hombre, ya que allí él se encuentra y percibe todo aquello que lo justifica (lo que se halla entre su nacimiento y su muerte, a través de las palabras “yo mismo” o “tú mismo”). En este caso, la configuración de cada individuo permite que sea compatible la forma con la que efectúa contacto con otros sujetos o el universo mismo. Por ello, los personajes también son abordados estilísticamente en su relación con el mundo real. Un ejemplo inminente se cerciora cuando se articula confusamente el protagonismo del Jaguar, el Poeta y el Esclavo en la narración. Un elemento en común es la relación que tiene la tríada con Teresa en tiempos heteróclitos. Esa pormenorización es trabajada con mucha cautela por el autor, puesto que al final el lector comprende que se retoman las conciencias de múltiples personajes. Por el contrario, la autenticidad que se les proporciona contiene variantes que limitan singularidades o que producen la exageración de su participación cuando se incorporan y se manipulan con énfasis los recursos de la ficción. Entonces, ¿los personajes están expresados, retratados o autorretratados? Para Aristóteles (1990, p. 514), la expresión expone las pasiones de manera evidente, puesto que es una de sus virtudes representarse de ese modo. No es un retrato (LOTMAN, 2000, p. 23), el cual se manifiesta como el género pictórico más natural que no escudriña de un fundamento teórico para su explicación. Sin embargo, tiene el propósito de un autorretrato (BAJTÍN, 1998, p. 37-38),

debido a que posee un anhelo por la purificación de datos y expresiones reales, aunque esta finalidad sea imposible por la carencia de descripciones detalladas y verídicas.

Cualquier configuración coherente que se le quiera brindar al personaje es válida. En el caso de *La ciudad y los perros*, es la violencia la que se instaura como requisito principal para detallar a cada uno con sus respectivos actos agresivos y sus pensamientos ofuscados. Por medio de la ejemplificación, como indica Gérard Genette (1993, p. 91), se logra una forma motivada de simbolización. De allí, se diferencian figuras representadas, tales como las del Jaguar, el Esclavo y el Poeta, de quienes se observa cómo la violencia está en proceso de aproximación o desaparición, según como sea el personaje o la circunstancia. Alfonso de Toro (1990, p. 55) confirma que la tipografía de los personajes no se vincula, necesariamente, con sus acciones, el modo de narración o la organización temporal. Más bien, la habitualidad y la cotidianidad, al igual que las constantes acciones violentas, las cuales se irán mecanizando tanto en el agresor, como en la víctima (con estas, se revela la identidad de algún personaje). El efecto destructor se debe a la repetición de agresiones que son aparentemente anodinas, pero continuadas, y de las que se sabe que no terminarán. Se trata de una agresión a perpetuidad. Cada agravio nuevo es un síntoma de los precedentes e impide olvidar (es el deseo de la víctima y a lo que se opone el agresor). La violencia es insensible, verbal y construida a partir de denigraciones, insinuaciones hostiles, señales de condescendencia y ofensas. Quien usa la ira sentirá un pesar, que es el deseo de algo a la vez. En una oportunidad, Alberto Fernández se compadeció del Esclavo. Más adelante, cuando fallece, no podrá contenerse. Esa reacción acongojante la percibe el negro Vallano, quien exclama lo siguiente: “El Poeta está llorando” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 303).

La acumulación de huellas agresivas o síntomas exterioriza un percance del cual dependen los estudiantes del Colegio Militar Leoncio Prado en la novela. Para Sigmund Freud (2004, p. 408-409), los síntomas son muy complejos: hallarlos y suprimirlos no implica que se haya aniquilado la esencia buscada, pues estos no desaparecen con facilidad. Forman otros nuevos, que los individuos asimilan provisionalmente. La conducta agresiva del Jaguar está inmersa en los ámbitos en los que se desenvuelve: el colegio, la calle, sus amistades y el amor. Eximirse de esos patrones aprendidos no será una labor sencilla. Estos conformarán su esencia durante mucho tiempo; es más, se desconoce si opta por una ética responsable. A continuación, muestro un fragmento en el que el Jaguar narra al flaco Higuera que le confesó sus hurtos a Teresa: “Le conté todos los robos, es decir, los que me acordaba. Todo, menos lo de los regalos, pero ella adivinó, ahí mismo” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 463). Por el contrario, lo único que se retoma sobre este déficit es que encontrando y analizando los síntomas se comprende la problemática que se pretende reparar.

En esta sección dedicada a la representación de la violencia en los protagonistas, se analizarán tres tipos con los que los personajes patentizan la violencia (formas verbal, actancial y espacial). Predomina un indicador en común, que es el principio de la repetición: será este el que construya las identidades violentas en los personajes de alguna manera.

El primero, que se relaciona con la forma verbal, se compara con el principio propuesto

por Helena Beristáin (1997, p. 22), quien argumenta que la noción de sucesión es esencial en la definición del relato, pues esta es imprescindible para demarcar una identidad necesaria en el texto, ya que, de no enfatizarse tanto, se trata de una sola descripción. En *La ciudad y los perros*, la violencia verbal se evidencia con la forma de hablar, los insultos, las jergas, los sobrenombres, el erotismo, los chantajes, las burlas, el racismo, etc. Por ejemplo, el negro Vallano le profiere una amenaza a Alberto Fernández luego de estar disgustado con él: “Me vuelves a hacer una broma así, Poeta, y te machuco. Te advierto. Por poco me haces tener un lío con el muchacho” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 162).

La segunda forma, denominada actancial, establece todas las acciones ejercidas por los personajes que tienen como principal incentivo la violencia. De igual modo, será la constancia de sus actitudes la que distinga al personaje. Una expresión será adecuada si propaga las pasiones y los caracteres, a la vez, conserva la analogía con los hechos consolidados; aunque, también, para comprender cualquier acción, es factible saber cuál es la motivación que la genera, sin importar la intención, que tan solo es un distractor que distancia el dominio de la acción de los sucesos inactivos. Verbigracia, en la novela, todo tipo de agresión física es una representación de esta modalidad. Sin embargo, el bautizo que realizan los alumnos mayores a los ingresantes (los perros) es una oportunidad para que se efectúe el abuso en su momento culminante:

Y luego lo sacaron de la cuadra y lo llevaron al estadio y no podía recordar si aún era de día o había caído la noche. Allí lo desnudaron y la voz le ordenó nadar de espaldas, sobre la pista de atletismo, en torno a la cancha de fútbol. Después, lo volvieron a una cuadra de cuarto y tendió muchas camas y cantó y bailó sobre un ropero, imitó a artistas de cine, lustró varios pares de botines, barrió una loseta con la lengua, fornicó con una almohada, bebió orines, pero todo eso era un vértigo febril y de pronto él aparecía en su sección, echado en su litera, pensando: “Juro que me escaparé. Mañana mismo” (VARGAS LLOSA, 2012, p. 61).

La tercera forma de representar la violencia es en sus mismos espacios de desarrollo. Víctor Hugo (1971, p. 52) manifiesta que los personajes que hablan o actúan con una actitud peculiar, no solo imprimen esa carga positiva o negativa en el espíritu, sino que el lugar en donde han sido expuestos se involucra: se convierte en uno de sus terribles e inseparables testimonios. Por lo tanto, la ausencia de estos espacios mudos priva el drama de las escenas más representativas de la Historia. Considerar el Colegio Militar Leoncio Prado como un espacio donde las personas se compondrán, mejorarán o disciplinarán es válido si es que se supedita al uso de la violencia. En una ocasión, el teniente Pedro Pitaluga argumenta que prevalece una percepción errada acerca de la función que tendrán sobre los matriculados en su institución castrense:

Se creen que el colegio es una correccional [...]. En el Perú todo se hace a medias y por eso todo se malea. Los soldados que llegan al cuartel son sucios, piojosos, ladrones. Pero a punta de palos se civilizan. Un año de cuartel y del indio solo les quedan las cerdas. Pero aquí ocurre al contrario,

se malogran a medida que crecen. Los de quinto son peores que los perros (VARGAS LLOSA, 2012, p. 210).

Por ello, si existe una relación entre la obra narrada con el proceso de búsqueda de la identidad de los personajes y el autor mismo, se cumplen los parámetros que plantea Mijaíl M. Bajtín (1998, p. 207-209) con respecto a un tipo de novela en especial: la novela biográfica. Esta tiene la particularidad de ser de carácter confesional, hagiográfico y religioso. Además, se diferencia por cuatro razones en especial.

La primera es que el argumento presentado no se desliga de lo cotidiano: prioriza los hechos vitales y no los extraordinarios. En esta obra literaria, todos los comportamientos y las acciones desarrollados cuentan con una explicación lógica (se genera una muerte por venganza, la formación militar se asocia con la violencia del hombre, los actos deliberados de la maldad solo provocan situaciones negativas, etc.). Los resultados de realismo que se obtienen como consecuencia se vinculan mucho con la experiencia misma del autor.

La segunda característica de la novela biográfica es que se muestra al protagonista invariable, además de atravesar crisis ontológicas. Los monólogos que se aprecian del Jaguar, el Poeta y el Esclavo, aparte de ser confidenciales y diferenciados por temores, expresan una posición radical que se mantiene hasta la muerte de Ricardo Arana: el Poeta aumenta su nivel de violencia e intenta derrotar al Jaguar, y a él le quitan el dominio y la importancia que tenía entre sus compañeros. Asimismo, se añade que se convierte en una persona de bien con el transcurso del tiempo. Un aporte biográfico por parte del autor es que presenta personajes que poseen una mala formación en cuanto crianza paterna. Varios de ellos cuentan con padres divorciados o ellos reaparecen luego de tiempo, tal como lo vivenció Mario Vargas Llosa personalmente.

Un tercer carácter es que hay una composición de un tiempo biográfico continuo, lo que origina más realidad (contigüidad). Con eso, se distingue la referencia de que no se trata de una aventura. A pesar de que en *La ciudad y los perros* existan anécdotas del pasado (sobre las historias del Jaguar, el Poeta o el Esclavo), predomina la tensión generada por las vivencias de los cadetes en la institución castrense. Todo ello provoca la sensación de que el autor cuenta una parte, a su modo, de cómo se ha formado durante la escuela.

La última particularidad es que todo adquiere significado (personajes secundarios, lugares, anécdotas, escenas desarrolladas o pensamientos), motivo por el que se va configurando una representación más profunda de la realidad: la presencia del teniente Gamboa y de quienes lo frecuentan, la participación de los profesores, los militares o los alumnos. La aplicación de todos estos elementos (con sus respectivas variaciones) no es más que la síntesis de lo que el autor considera indefectible recordar y mostrar en ese universo violento, donde la crítica a la sociedad se enfatiza con el mal actuar de los personajes.

Consideraciones finales

Durante la estancia de los cadetes en el Colegio Militar Leoncio Prado de *La ciudad y los perros*, la violencia es imprescindible para la consolidación de una identidad diferenciada y respetable para la sociedad; siempre y cuando, se asuma esa modalidad conductual como estrategia adaptativa. La etapa adolescente por la que atraviesan los estudiantes se supedita a la búsqueda de sí mismos. Algunos anhelan ser héroes o prototipos dentro de ese microcosmos. Esta precisión fue detectada por los críticos literarios José Miguel Oviedo y José Luis Martín. Los personajes se hallan en una etapa de transición. Para que ese proceso sea notable, el autor introduce las variaciones de la violencia como elemento evolutivo.

La identidad de los personajes se va adecuando con libertad a un patrón necesario para la supervivencia peculiar dentro de la institución militar. Esta constitución individual es indispensable por lo que en el Psicoanálisis de Jacques Lacan y Sigmund Freud se reconoce como la demanda o el deseo de poseer lo que tiene el Otro. Esto explica por qué los alumnos pretenden emular al Jaguar: prácticamente, es invencible ante otros oponentes con caracteres violentos, domina habilidades interactivas heterogéneas, infunde temor y controla a quienes son más débiles que él. Según Eric Landowski y Lubomír Doležel, el cambio en cada uno es un objetivo concreto. Este presenta una taxonomía que se basa en la elección, el discernimiento y, para finiquitar, la aprehensión de los rasgos que se desean imitar, tal como lo expuso Alain Badiou. Esa modificación será valorada al tomar como referente las conductas agresivas y temerarias de las autoridades del colegio (representantes de la ley). Además, para Michel Foucault, las transmutaciones son consuetudinarias: los personajes se delimitan paulatinamente. Por eso, el Jaguar se tranquiliza después de mucho tiempo: el aprendizaje de acontecimientos personales violentos fue útil para alcanzar su propia asimilación de comportamientos éticos distintivos.

La identidad particular será factible con el respaldo de la violencia. Este sustento es estribado por lo que fundamenta Walter Benjamín, al plantear que esta es funcional si se demuestra. En rigor, se asume lo que señala Norbert Elías al argüir que bajo esa modalidad guerrera se vive en una amenaza constante. La agresión está permitida con libertad en el Colegio Militar Leoncio Prado; incluso, las autoridades no cooperan con la veracidad de los hechos en el caso del homicidio del Esclavo. En esa instancia, se prefiere no confrontar la verdad, ser impune y cómplice, tal como lo expone Hannah Arendt al calificar a una comunidad afín como una “sociedad enferma”, en la que se evidencia la dinámica de “contra todos”. Con respecto a la novela de Mario Vargas Llosa, se localiza un universo enfocado en la consolidación de cadetes preparados para pelear y controlar circunstancias de riesgo; de no ser así, la institución no cumpliría su rol medular. No obstante, los investigadores Francisco Miró Quesada, María del Pilar Dughi Martínez, Rosa Boldori de Baldussi y Mario Benedetti han argumentado que la violencia en ese entorno representado solo acarrea la transgresión de códigos morales de la sociedad. Recuérdese que el Jaguar, roba, golpea, perturba la psicología de los demás, asesina a Ricardo Arana y agrede física y públicamente a una de las amistades de Teresa. En efecto, según Maurice Merleau-

Ponty, no habrá justificación para aceptar la inclusión de la violencia como método correctivo, disciplinario o ético, porque este es un indicio de abuso de poder, semejante a lo que ocurre en política. Para Mijaíl M. Bajtín, una configuración de esa índole solo repercutirá negativamente en el carácter del individuo. En ese sentido, la claudicación de la violencia será efectiva para adoptar un panorama de situaciones éticas. El Poeta es un exponente de ese aprendizaje al terminar sus estudios en esa institución castrense, ya que cuenta con amistades con quienes suele interactuar sin afecciones.

La identidad se perturba por lo que denomina Sigmund Freud y Jacques Lacan como angustia. Esta consiste en el temor injustificado, debido a que están ausentes las cualidades que el protagonista requiere para sentirse capaz o pleno. Ese malestar predomina en el Esclavo, a causa de que limita sus acciones por la repulsión de ejercer la violencia y padecer sucesos de agresión. Eso explica su conducta pacífica y su rol de víctima frecuente de los abusos de sus demás compañeros de aula.

Para finalizar, la identificación de la violencia con los personajes es reconocible por lo postulado por Enrique Páez, quien afirma que todo talante que revele la correspondencia entre realidad y ficción (el hacer, el pensar y la manera de hablar) determinará la verosimilitud de lo narrado. Es más, conlleva que se haga referencia a un tipo de novela: la biográfica (que elabora Mijaíl M. Bajtín en *Estética de la creación verbal*), que es notoria por lo cotidiano, la oscilación intrínseca de los personajes, la contigüidad y las acciones trascendentes. De allí, se irán conformando lo que Lotman designa como “gentes con biografía”: insoslayables para la dinámica de la sociedad. En el transcurso de la obra literaria, el autor va distribuyendo singularidades reiterativas a los personajes, con la intención de que estos se distingan: su modo de expresarse, actuar y localizarse. Adicionalmente, Naftole Bujvald propone que durante el clímax es posible hallar la construcción endógena del personaje; verbigracia, en el enfrentamiento de Alberto Fernández contra el Jaguar, se aprecia la evolución conductual de ambos. Uno de ellos adopta la violencia en un mayor grado, mientras que el otro procura apaciguar ese momento (se supone que no debía hacerlo, ya que él es la instancia culminante y ejemplar de la violencia en el Colegio Militar Leoncio Prado; en ese sentido, un rasgo de sosiego no concuerda con su identidad).

DELGADO DEL AGUILA, J. M. Reconfiguration of Society through Violence: proposal of *The City and the Dogs* (1963), by Mario Vargas Llosa. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 11, n. 2, p. 24-46, 2019. ISSN 2177-3807.

Referencias

ANGVIK, B. *La narración como exorcismo: Mario Vargas Llosa, obras, 1963-2003*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2004.

ARENDT, H. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Madrid: Gredos, 1990.

_____. *Poética*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

BADIOU, A. *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Compilado por Gerardo Yoel. Buenos Aires: Manantial, 2004.

BAJTÍN, M. *Estética de la creación verbal*. México, D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 1998.

BAL, M. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1990.

BENJAMÍN, W. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 2001.

BERISTÁIN, H. *Análisis estructural del relato literario*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

BEUCHOT, M.; ARENA-DOLZ, F. (Dirs.). *10 palabras clave de la hermenéutica filosófica*. Navarra: Verbo Divino, 2006.

BUJVALD, N. *Teatro*. Buenos Aires: Ediciones ICUF, 1958.

DE TORO, A. *Texto-mensaje-recipiente*. Buenos Aires: Galerma, 1990.

DELGADO DEL AGUILA, J. M. *Protagonismo violento y modos de representación en La ciudad y los perros (1963)*. 716 hh. Tesis (Licenciatura en Literatura) – Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2017. Disponible en: <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/6868>. Consultado en: 12 jul. 2019.

DÍEZ-ALEGRÍA, J. M. *Rebajas teológicas de otoño*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1980.

DOLEŽEL, L. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Traducción de Félix Rodríguez. Madrid: Arco/Libros, 1999.

DUGHI, M. *Mario Vargas Llosa y el proceso de creación literaria: un estudio psicocrítico de “El pez en el agua”*. Tesis (Maestría) – Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2004.

ELÍAS, N. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1987.

FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.

FREUD, S. *Introducción al psicoanálisis*. Traducción de Luis López Ballesteros. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

GENETTE, G. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993.

HEGEL, G. *Introducción a la estética*. Barcelona: Ediciones Península, 1985.

HUGO, V. *Manifiesto romántico*. Barcelona: Ediciones Península, 1971.

LACAN, J. *El seminario. Libro 17. El reverso del Psicoanálisis*. Compilado por Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós, 1996.

_____. *El seminario. Libro 5. Las formaciones del inconsciente*. Compilado por Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós, 1998.

_____. *El seminario. Libro 10. La angustia*. Compilado por Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós, 2006.

LANDOWSKI, E. *Presencias del otro*. Traducción de Desiderio Blanco. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2007.

LOTMAN, I. *La semiósfera. Libro I: Semiótica de la cultura y del texto*. Traducción de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.

_____. *La semiósfera. Libro II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Traducción de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1998.

_____. *La semiósfera. Libro III: Semiótica de las artes y de la cultura*. Traducción de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 2000.

MARTÍN, J. L. *La narrativa de Vargas Llosa; acercamiento estilístico*. Madrid: Gredos, 1979.

MERLEAU-PONTY, M. *Humanismo y terror*. Buenos Aires: La Pléyade, 1995.

OVIEDO, J. M. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

ORTEGA RUIZ, R., et al. *La convivencia escolar: qué es y cómo abordarla*. Andalucía: Junta de Andalucía. Consejería de Educación y Ciencia. Programa Educativo de Prevención de Maltrato entre compañeros y compañeras, 1998.

PÁEZ, E. *Escribir. Manual de técnicas narrativas*. Madrid: Ediciones SM, 2001.

RUBIO, M.; MAC GREGOR, F.; VEGA, R. *Marco teórico y conclusiones de la investigación sobre violencia estructural*. Lima: Asociación Peruana de Estudios e Investigación para la Paz, 1990.

TERESCHUK, C. *El nacimiento de una nueva civilización. El tránsito desde el miedo y la miseria hacia el amor y la abundancia*. 2001. Disponible en: <<https://goo.gl/dNcbku>>. Consultado en: 12 jul. 2019.

VARGAS LLOSA, M. *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario*. Italia: Alfaguara, Real Academia Española, 2012.

ŽIŽEK, S. *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1994.

Recebido em: 23 ago. 2019

Aceito em: 18 out. 2019

A cartografia da canção de Siruiz

ARTUR RIBEIRO CRUZ*

RESUMO: O estudo pretende mostrar como os signos poéticos da canção de Siruiz, articulados aos contextos espaciotemporais de suas quatro versões na diegese, não só cartografam pontos-chave da travessia de Riobaldo pelo sertão como também espelham nesse mapa o desenho astronômico da constelação do Cão Maior, numa conjunção entre história e mito. Embora a versão original da canção seja oferecida ao interlocutor como um prenúncio cifrado do destino do herói, as demais composições erigem a dúvida como diapasão narrativo. Assim, o narrador-compositor enuncia um dilema entre a confirmação da mensagem no percurso do jagunço de ocasião e a ação voluntária nos rumos definidores da transformação do jovem errante em chefe e, por fim, em fazendeiro guarnecido por ex-jagunços.

PALAVRAS-CHAVE: Cartografia literária; Guimarães Rosa; *Grande Sertão: Veredas*; Música; Textualidade.

ABSTRACT: The study intends to show how the poetic signs of Siruiz's song, articulated to the spatiotemporal contexts of its four versions in the diegesis, not only map key points of Riobaldo's crossing through the *sertão*, but also mirror in this map the design of the *Canis Major* constellation, merging history and myth. Although the original version of the song is offered to the interlocutor as an encrypted foreshadowing of the hero's fate, the other compositions raise doubt as the narrative tuning fork. Thus, the narrator-composer enunciates a dilemma between the confirmation of the message in the *jagunço's* route and the voluntary action in defining directions which transform the young errant into chief and, finally, into a farmer garrisoned by former *jagunços*.

KEYWORDS: Literary cartography; Guimarães Rosa; *Grande Sertão: Veredas*; Music; Textuality.

* Professor EBT T do Instituto Federal do Paraná – IFPR, campus Irati – Irati – PR. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp/São José do Rio Preto – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: artur.cruz@ifpr.edu.br

Introdução

A aparente narração caótica do *Grande Sertão: Veredas*, cuja desordem enunciativa dos acontecimentos soma-se a dezenas de metanarrativas e digressões, sem divisão em capítulos, sugere, na superfície, uma longa travessia linguística mediada apenas pelo fluxo de consciência, ou pelos descaminhos da memória. Riobaldo, diante das dúvidas sobre sua experiência, estabelece um monodílogo com um interlocutor por vezes ironicamente referido. O caos narrativo, entretanto, assim como em outras obras de João Guimarães Rosa, não passa de “sucessivas capas de ilusão” (ROSA, 2001a, p. 79) que escamoteiam a estrutura lógica, o cosmos narrativo, proposto ao leitor como enigma cifrado segundo o gosto onívoro do autor em apropriar-se criativamente da “matéria vertente”¹ no conhecimento metafísico-religioso, na compilação de saberes sobre as dimensões geográfica e histórica do sertão, no amálgama linguístico que visa o mito da língua original e na consciência estética que perpassa a evolução histórica dos gêneros literários.

A construção desse jogo de unidade oculta na diversidade desnorteante já foi identificada em alguns estudos sobre a obra do escritor mineiro, dos quais destacamos um ensaio de Silva e Cruz (2009) sobre as *Primeiras Estórias* e a adaptação cinematográfica *A terceira margem do rio* (1994), de Nelson Pereira dos Santos. No ensaio, a identificação de uma disposição simétrica das narrativas é motivada, de um lado, por um trabalho de Heloísa Vilhena Araújo² sobre a organização das sete narrativas de *Corpo de Baile* (publicadas em dois volumes na primeira edição, de 1956, e em volume único na segunda, de 1960), e de outro, pela sugestão de Willie Bolle (1973) a respeito de uma estrutura especular que dá coerência à posição das 21 *estórias*. Isso porque o livro se organiza em duas partes cujo marco central é o “O espelho”, o que sugere uma simetria em que a primeira narrativa dialoga com a última, a segunda com a penúltima, a terceira com a antepenúltima, e assim por diante, de modo que as dez narrativas à esquerda da central espelham-se nas dez outras à direita dela. A começar dos contos-moldura “As margens da alegria” e “Os cimos”, isto é, o primeiro e o último, verifica-se uma especularidade das teias discursivas de todos os pares não obstante a diversidade de temas, de tom, de jogos morfosintáticos, de operadores mitopoéticos das *estórias*, algumas delas semelhantes a crônicas poéticas, outras configurando relatos de experiência para perquirição filosófica, memórias distendidas, e outras, ainda, compostas segundo as convenções do gênero conto.

¹ ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b, p. 116. A fim de facilitar as referências literárias dessa obra, será utilizada daqui em diante a forma abreviada (GSV) nas citações diretas, seguida pela indicação do número da página referente à edição acima.

² Tendo em vista que Rosa colocou dois índices exatamente inversos nas duas primeiras edições de *Corpo de Baile*, ou seja, em imagem espelhada, a lista vai do primeiro ao sétimo título, no índice inicial, e do sétimo ao primeiro, no final, mantendo-se o título “O recado do Morro” no meio, Araújo interpretou esta narrativa como espelhamento metonímico das demais. Assim, com base nas relações onomástico-toponímicas entre as *fazendas visitadas/companheiros de viagem* do protagonista Pedro Orósio e os sete planetas da Antiguidade e da Idade Média (reveladas pelo próprio Rosa ao seu tradutor para o italiano, Edoardo Bizarri), Araújo tece uma série de correspondências simbólicas entre as sete narrativas e os planetas astrológicos sob a ótica do místico do século XIV Ruysbroeck, a cujas obras a ensaísta teve acesso na biblioteca do autor.

Tendo em vista a recorrência desse modo de composição na obra rosiana, o objetivo aqui consiste em elucidar, como etapa de leitura, um dos enigmas arquitetados no *Grande Sertão*. Convém ressaltar, contudo, que o presente estudo não se coaduna com a tendência a reforçar uma aura de mistério na poética do escritor mineiro, tendência cujo início o próprio autor insinuou em entrevistas e que se desenvolveu pela crítica de cunho esotérico ou metafísico num pacto de leitura apaixonada que chega a se confundir com o culto ou a celebração ritualística. Tomando outra via, entendo que a explicação dos expedientes de linguagem articulados por Rosa para compor a dialética entre caos e cosmos, entre o mito e o logos, visa desmistificar a obra para compreender, num movimento posterior de leitura, os aspectos históricos e sociais que, mediados pela consciência do artista, transfiguram-se num modelo de representação literária da sociedade brasileira. Deve-se dizer que o livro demanda uma participação que oblitera as fronteiras entre o sujeito e o objeto, como um pacto em que a identificação com a obra apaga os contornos da subjetividade e convida a mergulhar no rito. Essa mesma leitura, todavia, exige o movimento de separação, o distanciamento que pressupõe a narrativa moderna, a fim de que a própria elaboração do mito seja revelada em seus motivadores históricos.

Da extensa fortuna crítica sobre Guimarães Rosa e, especialmente, sobre o romance, constata-se que as linhas de interpretação exclusivamente metafísica e a de análise formal da inventividade linguística perderam espaço para uma crítica que lê a obra como representação complexa do Brasil, sobretudo debruçada nos questionamentos a respeito dos sentidos da formação nacional configurada no romance (CORPAS, 2008). Houve um movimento de retomada dos estudos sobre a obra a partir de meados dos anos 1990, cuja intensa publicação de resultados parciais em periódicos anunciava um profícuo lançamento de estudos críticos de fôlego sintonizados pelo mesmo tônus interpretativo, ainda que contrastando teses complementares ou concorrentes: Heloisa Starling com *Lembranças do Brasil: teoria, política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas* (1999), Willie Bolle com *grandesertão.br* (2004), Luiz Roncari com *O Brasil de Rosa: o amor e o poder* (2004) e Walnice Nogueira Galvão com *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa* (2008) figuram entre os autores e livros de mais destaque às voltas com o espírito comemorativo do cinquentenário do romance e de *Corpo de baile*.

Embora tal viés crítico não seja recente, haja vista o pioneirismo da leitura sociológica de Antonio Candido em “O homem dos avessos,” menos de dois anos após o lançamento do romance, a obra permanece oferecendo novas travessias para o leitor que busca percorrer as virtualidades de sentido do sertão rosiano sem dissociar mito e história e, além disso, consciente das camadas de historicidade nas interpretações que seguiram o caminho sinalizado por Candido.

Isso posto, pretendo mergulhar no romance por uma de suas veredas: o enigma da canção de Siruiz, cujos signos poéticos, articulados aos contextos espaciotemporais de suas quatro versões (talvez o mote e suas voltas) na diegese, não apenas cartografam pontos-chave da travessia de Riobaldo pelo sertão como também replicam ou espelham nesse mapa o desenho da constelação do Cão Maior, cujo ponto central é a estrela Sirius.

Cientes da obliquidade geográfica do sertão rosiano (BOLLE, 2004), em que a topografia real se mistura a espaços inventados, verifica-se que o local em que Riobaldo primeiramente ouve a “cantiga estúrdia” (GSV, p. 137) e os três demais em que os versos dela são reelaborados pelo protagonista, além do topônimo vila do Urubu, correspondem a pontos identificáveis no centro-norte de Minas Gerais e oeste da Bahia, que se alinham simetricamente ao desenho das estrelas da constelação referida, tendo como ponto axial a **intersecção entre o São Francisco e o rio Urucuia**, no mapa do sertão, e a **estrela Sirius**, no mapa astronômico.

Na construção do enigma, a pista mais evidente consiste nas relações anagramáticas entre o nome estranho Siruiz e Sirius, conforme aponta Kathrin Rosenfield (2006), entre outros críticos de vertente metafísica que relacionam a estrela ao par de deuses que ela representa na mitologia egípcia: Osíris e Ísis. A meu ver, porém, a decifração exige ainda atentar-se à reiteração de índices e símbolos nos espaços diegéticos em que a canção se realiza e à correspondência entre esses espaços e as estrelas de Cão Maior. Por fim, esses dois aspectos demandam diálogo com a mutação dos versos nos respectivos tempos da travessia de Riobaldo mediados pelo discurso labiríntico do ex-jagunço.

As instâncias da canção

Riobaldo conhece a canção de Siruiz quando ainda morava com o padrinho na fazenda São Gregório. “Era mês de *maio*, em má *lua*, o frio fiava” (GSV, p. 131 – grifo meu) na madrugada em que Selorico Mendes abre as portas a seis homens. Ali estava o próprio chefe maior, Joca Ramiro, acompanhado dos futuros traidores, Hermógenes e Ricardão, do jagunço Alaripe e de dois irmãos fazendeiros, Alarico e Aluiz Totõe, descritos – não escapa ao leitor a ironia – como “pessoas finas, gente de bem”, que haviam pedido “auxílio amigo dos jagunços, por uma questão política” (GSV, p. 132). Os irmãos Totõe precisavam da ajuda de Selorico para esconder o bando durante o dia, “pois que viajavam de noite, dando surpresa e desmanchando rastro” (GSV, p. 133). O jovem Riobaldo é, então, escalado para guiar a tropa até o esconderijo no poço do Cambaubal. Sob a estrela *d’alva* e o *orvalho* “pripingando”, o protagonista vivencia a experiência que o marcará indelevelmente: a visão dos jagunços montados em seus cavalos e a execução da “toada toda estranha” ao pedido “bonito e sem tino” de um dos cavaleiros: “– *Siruiz, cadê a moça virgem?*” (GSV, p. 135). Cabe adiantar que as circunstâncias destacadas na descrição serão reiteradas no momento em que Riobaldo realiza a volta da canção, portanto o narrador deixa pistas, desde a rememoração da primeira experiência, de que tais elementos estão em estreita relação simbólica com o conteúdo cifrado nas estrofes: “O que eu guardo no giro da memória é aquela madrugada dobrada inteira: os cavaleiros no sombrio amontoados, feito bichos e árvores, o refinfin do orvalho, a estrela *d’alva*, os grilinhos do campo, o pisar dos cavalos e a canção de Siruiz. Algum significado isso tem?” (GSV, p. 138).

O que a toada tem de estranha não se limita, porém, ao fato de o protagonista considerá-la um enigma que, decifrado, revelaria o sentido de sua experiência, ou um palimpsesto a permitir a recomposição, em versos, dos rumos do herói diante das contingências do universo diegético. A estranheza está também nas camadas de que Rosa reveste o texto em sua concepção formal e aporte simbólico. Quer dizer: a mediação do autor culto é causa eficiente dos movimentos de sentido a partir de um suporte de expressão popular. E essa mediação se dá em, pelo menos, três instâncias.

Na primeira, vale compreender a origem do gênero musical toada, que se irmana à gênese da moda de viola. Romildo Sant'Anna (2010) resgata, a partir de um relato do sertanista Couto de Magalhães, o caráter híbrido da toada: um misto da dança cantada indígena chamada *cateretê* e das trovas ibéricas. Nos primórdios da colonização, a fim de atrair os índios tupinambás ao cristianismo, o padre José de Anchieta introduziu o *cateretê* nas festas religiosas, em composições cujos versos em *nheengatu* eram dedicados à Virgem Maria (e aqui está uma das chaves para responder à pergunta aparentemente sem tino que motiva o canto de Siruiz). O indigenista Magalhães destaca que o canto pausado, monótono e melancólico do índio, traço fundamental da toada, ainda se ouvia, no século XIX, pela voz de paulistas, mineiros e rio-grandenses que vagavam pelas extensas campinas do interior. A música não mudou, mas as letras foram se transformando em quadras híbridas de português e tupi. A esse hibridismo inicial, Sant'Anna acrescenta a contribuição do africano na concepção da moda de viola, que

é nostálgica, melancólica e apaixonada. Reflete o sentimento do povo, no que lhe possa excitar a imaginação. É branca nas formas e rimas, e uma tessitura de valores afros, indígenas e peninsulares no pensamento e afeto. Expressa pela viola e seus cantadores a amargura hereditária das matrizes culturais brasileiras: o lusitano exilado e melancólico, o indígena taciturno e sorumbático, e o africano desterrado, mortificado pela miséria física e moral do escravismo, e tomado de banzo (SANT'ANNA, 2010, p. 45).

Em todo caso, esse componente melancólico e amargurado da toada, fruto da compleição sentimental de nossas matrizes étnicas diante das circunstâncias históricas, está afinado ao conteúdo esfíngico da canção de Siruiz, como um diapasão, ou *páthos*, do que Riobaldo ainda experimentará em sua travessia de homem humano.

Mário de Andrade (1976), de modo mais genérico, identifica a toada e a moda como criações populares da região climática central do país, isto é, o extenso universo caipira do sudeste e do centro-oeste, domínio geográfico do qual o sertão rosiano, em sua dimensão histórica, faz parte. O gênero, como é de se esperar, constitui-se em expressão do meio rural nos vários exemplos recolhidos nas pesquisas do escritor e musicólogo, mas é na cidade que a toada ganha visibilidade após a década de 1910 e, especialmente, a partir de 1930, com as primeiras gravações em disco de goma-laca e, a partir de 1948, em disco de vinil. No entanto, o intelectual paulista revela o trato não ortodoxo que o povo costuma dar à relação entre conceito e palavra: em excursão a Mogi-Guaçu, anotou o uso de toada como sinônimo, simplesmente, de voz ou melodia. E esse tipo

de fenômeno, que oblitera fronteiras conceituais, parece-nos também pertinente ao projeto estético de Guimarães Rosa.

Numa segunda instância, há indícios na canção do Siruiz de uma remissão consciente às matrizes da lírica e da épica hispano-portuguesa. Especialmente, a canção parece remeter aos dois poemas religiosos em que a poesia ibérica floresce e que metrificam as lendas da tradição marial: *Los Miraclos de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, e as *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, o rei Sábio. Em seu *Manual de versificação românica medieval*, Segismundo Spina identifica os autores como trovadores da Virgem: Afonso X versificando em galego-português, e Berceo, por seu turno, em castelhano antigo. E chama a atenção o comentário de Spina a respeito da composição deste último:

Misto de épico e de lírico – épico pelo processo narrativo, por inúmeros ingredientes típicos do gênero, [...] e lírico pelas imagens com que *compara a Virgem aos prados sempre verdejantes*, por certas descrições e pelo fervor religioso da inspiração. (SPINA, 2003, p. 157–158 – grifo meu).

Para não ficarmos apenas com o comentário do estudioso, segue a estrofe 20 da obra de Berceo (2011, p. 27), em que a cor verde dos prados é associada à virgindade da santa (aliás, verdes também destacados na segunda estrofe de Siruiz – a canção da *moça virgem*):

*Este prado fue siempre verde em onestat,
ca nunca ovo mácula la su virginidat;
post partum et in partu fue virgin de verdat,
illesa incorrupta em su entegredat.*

Dadas as duas primeiras instâncias, é tempo de apresentar a, digamos, versão original da canção, ouvida e guardada por Riobaldo como mensagem especialmente dirigida a ele, como espelho para consciência de si e de sua trajetória. E, daqui em diante, damos lugar à terceira instância, que enfoca a leitura de aspectos rítmicos e imagéticos do texto poético articulada ao mapa cifrado, que concilia história e mito.

Urubù é vila alta,
mais idosa do sertão:
padroeira, minha vida —
vim de lá, volto mais não...
 Vim de lá, volto mais não?...

Corro os dias nesses verdes,
meu boi mocho baetão:
buriti — água azulada,
carnaúba — sal do chão...

Remanso de rio largo,
viola da solidão:
quando vou pra dar batalha,
convido meu coração... (GSV, p. 135).

Salta aos ouvidos, primeiramente, a regularidade rítmica da trova, ou quadra popular, em cada estrofe: rimas nos versos pares, todos eles em redondilha maior, com tônica nas 3^a, 5^a e 7^a sílabas ou 2^a, 5^a e 7^a, tal como prescreve a medida velha, tão enraizada na lírica luso-brasileira. Merece destaque, nesse esquema rítmico, uma alternância entre melodia ascendente (versos ímpares) e descendente (pares). Na cadência de subida e descida, há que se destacar uma correspondência entre a entonação e o conteúdo expresso, seja pela indicação toponímica contrapondo movimento para cima e para baixo, seja pela oposição entre conteúdo eufórico e disfórico. Aliás, a rima *-ão*, que arremata os versos descendentes, faz ressoar, ou toar, a disforia. É de se notar, entretanto, que a réplica do último verso da primeira estrofe (“Vim de lá, volto mais não?”), ao qual se acrescenta o ponto de interrogação, quebra a dualidade melódica, instaurando uma linha ascendente, por meio da pergunta, ao verso terminado em “não”. Assim, no interior da disforia insere-se melodicamente o seu oposto de modo a negar uma simetria simples de pares contrários.

Sigamos com a análise. Na primeira estrofe, a vila do Urubu remete o leitor a um lugar que será referido na segunda metade do livro, após Riobaldo passar dois dias na Fazenda Santa Catarina e acordar casamento com Otacília, não obstante a incerteza de data. Dali, o grupo formado por Riobaldo, Diadorim, Alaripe, Jesualdo, João Vaqueiro e Fafafa segue quinze léguas pelo Chapadão, paralelamente ao rio Urucuia, para unir-se aos homens chefiados por Medeiro Vaz no lugar chamado Bom-Buriti (ver figura 1), onde a segunda versão da canção será elaborada pelo jagunço trovador.

Neste ponto da narração, ambientada no Bom-Buriti, faz-se necessário ressaltar a dinâmica entre duas camadas temporais, antes de retomarmos a vila do Urubu: o velho Riobaldo, quase barranqueiro, do presente da enunciação, e o *jagunço-compositor* no meio do caminho.

No presente da enunciação, fala o Riobaldo que conhece o desfecho da história e, inclusive, já relatou ao interlocutor, entre idas e vindas, a “tristonha história de tantas caminhadas e vagos combates” (GSV, p. 324), amalgamando o conteúdo épico, centrado na vingança aos “judas”, e o lírico, cujo motivo é a evolução do seu amor por Diadorim. Convém lembrar que o envolvimento e a continuidade de Riobaldo na jagunçagem, a despeito de outros projetos viáveis de vida, como o de lecionar em cidade, retornar à fazenda do padrinho, ou mesmo unir-se a Otacília de imediato, também se deve a Diadorim. Pelo menos, de forma mais incisiva, na primeira metade da história.

De um lado, o sair para dar batalha a convite do coração, de outro, o “mover da mente, no mero da tragagem de guerra” (GSV, p. 602) são os traços que constituem o jagunço diferente dos outros: [...] eu fiz um pensamento: que eu era muito diverso deles todos, que sim. Então, eu não era jagunço completo, estava ali no meio executando um erro. (GSV, p. 373–374) Esse descompasso, não resta dúvida, constitui o típico herói problemático romanesco (LUKÁCS, 2000): o indivíduo Riobaldo vai percebendo a impossibilidade de uma ética, ou de um sentido de comunidade, segundo os moldes épicos no sertão representado: “O que me dava a qual inquietação, que era de ver: conheci que

fazendeiro-mor é sujeito da terra definitivo, mas que jagunço não passa de ser homem muito provisório” (GSV, p. 429). Acaba por compreender, sobretudo, a venalidade da guerra, em que a ação violenta dos jagunços resulta útil, enfim, aos acordos entre os chefes dos bandos e os fazendeiros.

Riobaldo, neste ponto da narração, está ainda por contar ao interlocutor a tomada de poder pelo Urutu-Branco, após o ocorrido no incerto Veredas Mortas, que inicia uma sequência em que o medo por vezes se disfarça numa coragem distorcida, enfim, o tempo da chefia do “homem dos avessos” rumo à batalha no Paredão e ao fim trágico de Diadorim. Por que, então, ele afirma que ali “podia por ponto”? (GSV, p. 324). Além disso, essa possibilidade de ponto final é acompanhada de um desafio ao ouvinte/leitor: “Para conhecer o resto que falta, o que lhe basta [...] é pôr atenção no que contei [...]. O senhor ponha enredo” (GSV, p. 325). De fato, ali no Bom-Buriti ocorre uma antecipação do desenlace:

Diadorim tinha comprado um grande lenço preto: que era para ter luto manejável, funo guardado em sobre seu coração. [...] E a flôr de caraíba urucuiã – rôxo astrazado, um rôxo que sobe no céu. Naquele trêcho, também me lembro, Diadorim se virou pra mim – com um ar de meninozinho, em suas miúdas feições. – “Riobaldo, eu estou feliz!...” (GSV, p. 324).

Encontram-se aí símbolos fúnebres que prenunciam o fim da história, sem dispensar a dualidade inextricável de Diadorim, que é o cerne da canção de Siruiz. Não apenas neste meio do livro encontra-se uma prolepse, mas em cena anterior, quando Riobaldo narra pela primeira vez os fatos ocorridos na Fazenda Santa Catarina, antecipa-se, de modo ainda mais assertivo, a morte da moça virgem:

Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... (GSV, p. 207).

Aqui podemos voltar à vila do Urubu. Ao referir-se ao lugar, o narrador, como se respondesse a uma pergunta do interlocutor, desloca de súbito o *aqui* diegético, o local fictício chamado Bom-Buriti (que se concebe à margem esquerda do São Francisco), e remete a um *lá* aparentemente desconexo da sequência narrativa, mas pertinente ao objetivo discursivo:

Urubù? Um lugar, um baiano lugar, com as ruas e as igrejas, antiquíssimo – para morarem famílias de gente. Serve meus pensamentos. Serve, para o que digo: eu queria ter remorso; por isso, não tenho. Mas o demônio não existe real. Deus é que deixa se afinar à vontade o instrumento, até que chegue a hora de se dansar. Travessia, Deus no meio. Quando foi que eu tive minha culpa? *Aqui é Minas; lá já é a Bahia?* Estive nessas vilas, velhas, altas cidades... Sertão é o sozinho. [...] Sertão é dentro da gente. (GSV, p. 325 – grifo meu).

Eis, acima, o início de um fluxo de consciência em que Riobaldo justapõe, em ritmo vertiginoso, quadros de experiência, inquirições metafísicas, símbolos de amor e guerra, síntese da ação dos chefes jagunços, citação de plantas, animais, descrições paradoxais dos rios São Francisco e Urucuaia, alternância de ciclos naturais (também de modo paradoxal), enfim, uma fragmentação do ser, que, simultaneamente, condensa os sentidos dispersos numa epifania. Não obstante a profusão de índices concentrados no trecho (GSV, p. 325-29), que é o meio tanto material quanto simbólico do livro, recortamos segmentos que fazem diretamente paralelo com os versos de Siruiz:

Urubù é vila alta mais idosa do sertão:	Urubù? Um lugar, um baiano lugar, com as ruas e as igrejas antiquíssimo – para morarem famílias de gente. Serve meus pensamentos. Serve para o que digo: eu queria ter remorso; por isso não tenho. Mas o demônio não existe real.
padroeira, minha vida.	Mas minha padroeira é a Virgem, por orvalho. Minha vida teve meio-do-caminho?
Vim de lá, volto mais não...	Travessia, Deus no meio. Quando foi que eu tive minha culpa? Aqui é Minas; lá já é a Bahia? Estive nessas vilas, velhas, altas cidades... Sertão é o sozinho. [...] Sertão: é dentro da gente.
Vim de lá, volto mais não?...	Saí, vim, destes meus Gerais: voltei com Diadorim. Não voltei? Travessias...
Corro o dia nesses verdes	Diadorim, os rios verdes. A lua, o luar
Meu boi mocho, baetão:	Vejo esses vaqueiros que viajam a boiada, mediante o madrugar, com a lua no céu, dia depois de dia.
burití – água azulada, carnaúba – sal do chão...	Pergunto coisas ao burití; e o que ele responde é: a coragem minha. Burití quer todo azul, e não se aparta de sua água – carece de espelho. Mestre não é quem sempre ensina, mas que de repente aprende. [...] Medeiro Vaz morreu em pedra, como o <i>touro sozinho</i> berra feio; conforme já comparei, uma vez: touro preto todo urrando no meio da tempestade. Zé Bebelo me alumiou. Zé Bebelo ia e voltava, como um vivo demais de fogo e vento, zás de raio veloz como o pensamento da idéia – mas a água e o chão não queriam saber dele. [...] Joca Ramiro, tão diverso e reinante, que, mesmo em quando ainda parava vivo, era como se já estivesse constando de falecido. [...] Ao que Joca Ramiro pousou que se desfez, enterrado lá no meio dos <i>carnaubais, em chão arenoso salgado</i> (p. 326 – grifos meus).
Remanso de rio largo,	Otacília sendo forte como a paz, feito aqueles largos remansos do Urucúia, mas que é rio de braveza. Ele está sempre longe. (p. 327).
viola da solidão:	Sozinho. Ouvindo uma violinha tocar, o senhor se lembra dele [do rio Urucuaia]. (p. 328).

quando vou p'ra dar batalha,	Digo ao senhor: tudo é pacto. Todo caminho da gente é resvaloso. Mas; também, cair não prejudica demais – a gente levanta, a gente sobe, a gente volta! Deus resvala? Mire e veja. Tenho medo? Não. <i>Estou dando batalha</i> . É preciso negar que o “Que-Diga” existe. (p. 328).
convido meu coração	O sertão tem medo de tudo. Mas eu hoje em dia acho que Deus é alegria e coragem – que Ele é bondade adiante, quero dizer. O senhor escute o buritizal. <i>E meu coração vem comigo</i> . Agora, no que eu tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir. (p. 328-29 – grifo meu)

Numa leitura sobre a canção, Luiz Roncari (2004) interpreta a vila do Urubu³ como metáfora parodiada dos versos de abertura do Inferno da *Divina Comédia*:

Ela é, para o herói, conhecida e desconhecida, e metaforiza e parodia, pelos sentimentos que Riobaldo vive no momento em que passa por ela, o tema do início da *Divina Comédia*: “*Nel mezzo del cammin di nostra vita/mi ritrovai per una selva oscura,/ché la diritta via era smarita*”. O que a canção narrava era a comédia de sua própria vida, sendo a vila do Urubu a metáfora da metáfora “selva oscura”. “*La selva è figura della vita terrena*”, diz Francesco de Sanctis. A situação e a massa de lembranças e sentimentos [...] descrevem como o herói se via: “*ché la diritta via era smarita*” (RONCARI, 2004, p. 289).

Essa relação se mostra pertinente tendo em conta o enfeixamento, no romance, de relações lítero-intertextuais e a transposição de gêneros com base em várias obras épicas e líricas, tanto as de viés clássico, da Antiguidade e do Renascimento, quanto aquelas da baixa Idade Média, como as canções de gesta, as cantigas e os romances de cavalaria. Nesse caso, a leitura de Roncari demonstra que o nome pitoresco da vila do Urubu ecoa epítetos de universalidade.

No entanto, entendo que a análise do crítico passa ao largo de uma produtora referência geográfica de que Guimarães Rosa se apropriou para estabelecer o diálogo

³ Roncari localiza diegeticamente a vila do Urubu na Guararavacã do Guaicuí, lugar idílico em que o bando repousa por dois meses, e onde Riobaldo, segundo o crítico, teria tomado consciência de si e dos significados da canção. Contudo, essa localização é improcedente. Expliquemos por quê. Na Guararavacã, Riobaldo, em dias de paz, fica “sabendo que gostava de Diadorim” (GSV, p. 305), mas o sossego, sempre precário, acaba subitamente quando chega ao bando a notícia do assassinato de Joca Ramiro, dando início à outra guerra, motivada pela perseguição aos judas. Assim, da Guararavacã o grupo ruma, por vários dias, em direção ao norte, arregimentando aliados para caçar Hermógenes, Ricardão e seus homens. Perdido o rastro dos traidores, que escapam a oeste, o bando será surpreendido por soldados do governo e foge ainda mais para o norte, só então chegando à Bahia, cuja fronteira serpenteia para defender-se dos ataques: “Em Bahia entramos e saímos, cinco vezes, sem render as armas” (GSV, p. 320). Daí, um destacamento em que estão Riobaldo e Diadorim volta para o sul, *faz a travessia da margem direita para a esquerda do São Francisco*, passa pela fazenda Santa Catarina e, finalmente, chega ao Bom-Burití, este, sim, o espaço em que o narrador refere-se pela primeira vez à vila do Urubu e desvela sua consciência do meio do caminho. Entretanto, em nenhum momento o narrador remete à vila como *um aqui em que o herói está, mas sim um lá em que ele esteve*, sem revelar precisamente quando (GSV, p. 325-329).

entre história e mito, espelhando a travessia terrena de Riobaldo num mapa astrológico cifrado, segundo a reiterada perspectiva de caráter duplo do mundo, isto é, o caos e cosmos, que se interpenetram a ponto de superar qualquer relação bilateral opositiva.

Vamos à decifração. Quanto ao referencial geográfico, com a respectiva evolução histórica de seu nome, a Vila do Urubu diz respeito à atual cidade de Paratinga, localizada no médio São Francisco, à margem direita do rio, no estado da Bahia. Acredita-se que o nome Urubu tenha se originado da corruptela de Orobó, que era como os jesuítas chamavam, no século XVIII, a serra a leste da chapada Diamantina e, por extensão, a região circundante: os sertões do Orobó ou Arabó (ELLIS, 1953). Em virtude da divisão da capitania da Bahia na época, em que os *sertoens de sima* abrangiam o sudoeste e o centro do estado, a vila foi batizada Urubu de Cima – grafada *Orubu de Sima* em alguns documentos. Tratava-se de um ponto de pouso de boiadas e tropeiros em direção a Minas Gerais e Goiás, e seu crescimento, representado pela construção da capela, elevou a vila à condição de freguesia em 1718, batizada Santo Antônio do Urubu de Cima. Para concluir a evolução toponímica, Urubu tornou-se município em 1897, e passou a se chamar Rio Branco entre 1912 e 1943, ano em que tem seu nome mudado novamente para o atual Paratinga, tradução de *rio branco* em tupi-guarani. A respeito do nome original há ainda uma lenda que também nos interessa pelo conteúdo místico. Ao pé de uma palmeira um vaqueiro encontrou uma imagem de Santo Antônio; logo acima, estava um Urubu, com as asas abertas, protegendo-a do sol. O homem levou o santo para casa, mas este misteriosamente retornou ao local de origem, sob a guarda da ave.

Além de toda essa densidade semântica oferecida pela história da vila do Urubu, adicionemos outra camada ao topônimo. Em primeiro lugar, o Orobó ou Orobô, do qual o Urubu se origina, é a semente da árvore conhecida por Ervilha de Pombo ou Jero, trazida pelos africanos para o Brasil. Trata-se de uma semente sagrada para o candomblé; classificada como quente, ela pode ser oferecida a Xangô ou a Oyá (Iansã), ou seja, ou a um orixá masculino ou a outro feminino, ambos divindades do fogo, dos raios e dos trovões – e acrescente-se que Oyá também domina os ventos. O urubu, por sua vez, no xamanismo, é um animal de poder ligado ao sol; configura em si os símbolos de vida e morte, bem como o serviço sagrado de purificação.

Ora, aí está uma fusão de elementos místicos, tão cara a Rosa, que, sem “esperdiçar palavras”, combina símbolos religiosos vários, numa espécie de emulação (inevitavelmente mediada pela erudição do escritor) da religiosidade popular, esta que é sincretismo em estado puro. *Urubù é o lá* para o qual a consciência de Riobaldo se remete a fim de conceber, através do movimento de idas e vindas pelo sertão, a síntese, quer dizer, o núcleo movente, e insuperavelmente ambíguo, das experiências de amor e poder, reveladoras do dilema entre vida e morte. Nesse sentido, cabe pontuar que a epifania instaurada pela vila alta do Urubu alinhava, na enunciação, várias alusões aos símbolos mobilizados pelo nome, cuja polissemia emerge da gênese histórica do lugar, por exemplo, o mito de fundação, “Eu queria formar uma cidade da religião” (GSV, p. 326), e as forças da natureza representadas por Xangô e Oyá na figura do nome primevo Orobó: “Todos os sucedidos acontecendo,

o sentir forte da gente – o que produz os ventos” (GSV, p. 327); “Estes gerais enormes, em ventos, danando em raios, e fúria, o armar do trovão” (GSV, p. 329).

Ainda em relação aos aspectos metafísicos, os estudos mais conhecidos dessa vertente sobre o romance, dos quais destacamos cronologicamente Albergaria (1977), Rosenfield (1993, reeditado em 2006), Uétza (1994), Araújo (1996) e Reinaldo (2005), estabelecem um paralelo entre a canção de Siruiz e as atribuições mitológicas da estrela Sirius.

No antigo Egito, o nascimento helíaco dessa estrela, ao fim do mês de julho, quando Sirius (*Sothis*) reaparece no céu minutos antes do nascer do sol, prenunciava o período de cheias do Nilo, portanto marcava o tempo de fertilidade e ressurreição do deserto, fenômeno associado a Ísis, a vermelha, princípio feminino da divindade. Por sua vez, Osíris, o verde, irmão-esposo de Ísis, deus da morte, mas também da ressurreição, personifica-se para os egípcios na constelação de Órion.

Sem nos determos demasiadamente na intrincada malha de associações esotéricas, repetem-se algumas circunstâncias de espaço e tempo diegéticos concebidas para apresentar a canção de Siruiz, na fazenda São Gregório, e a primeira composição de Riobaldo, no Bom-Buriti: o mês de maio, a noite e o orvalho. Entretanto destacam-se também as diferenças. O herói ouve a voz e a viola de Siruiz no meio da madrugada, em *má lua*, na companhia dos cavaleiros, com a estrela d’alva no céu⁴. No Alto Buriti, “nenhum cantava, ninguém não tinha viola nem nenhum instrumento”, mas Riobaldo queria algum divertimento de alívio, e pensa que “ia aos poucos perdendo o bem tremor daqueles versos do Siruiz” (GSV, p. 332). Então, ao lembrar-se dos namoros passageiros com Miosótis e Rosa’uarda, e sem conseguir dormir, ele se masturba: “com dura mão sofri meus ímpetos, minha força desperdiçada; de tudo me prostrei” (GSV, p. 333). Na sequência, com o desejo de lavar o corpo na cachoeira branca dum riacho, o protagonista perambula durante a madrugada: “[...] a pé caminhei em redor do arrancho, antes do romper das horas d’alva. Saí no grande *orvalho*. [...]. Ali se madruga com *céu esverdeado*” (GSV, p. 333 – grifos meus).

Riobaldo se aproxima da vereda onde os buritis espelham-se na água e apontam o céu; ao clarear do dia, isto é, no câmbio da lua pelo sol, ele está diante de um buriti, uma “tetéia enorme” (em alusão a Tétis e à fecundidade das águas). Nesse tempo e lugar, em labor solitário, ele “completa outros versos, para ajuntar com os antigos” (GSV, p. 333).

Tanto naquela noite de maio original, quando o jovem Riobaldo, ainda não-jagunço, ouve a canção da moça virgem, quanto nesta outra, a de solidão no buritizal em que o jagunço escolado compõe os próprios versos, os índices de fertilidade se entreveem em conjunção mítica. Na primeira, entrelaçam-se os símbolos femininos de Maria, Maiesta, Boa Dea e Ísis. O orvalho é a palavra que desce dos céus e “molha a ideia” de Riobaldo (GSV, p. 137); é a umidade que fecunda as regiões de vereda no sertão, assim como Ísis o faz no deserto durante as cheias do Nilo. Na segunda, o herói, com sua *petite mort*, fecunda a

⁴ Os astrônomos ressaltam que é comum ao leigo confundir a estrela Sirius com Vênus. Não nos parece estranho que a referência de Riobaldo à estrela d’alva (Vênus), na noite em que conhece o Siruiz, sugira uma dúvida sobre identidade do astro que lhe chama a atenção.

terra com o próprio orvalho; aqui se evoca o complementar Osíris, em imagem insinuada pelo céu esverdeado, haja vista sua representação noturna ser relacionada a essa cor e à força renovadora da vegetação. Nas diferenças apontadas, além da complementaridade entre Ísis e Osíris, há, ainda, o jogo entre lua, sob a qual a canção se faz conhecer, e sol, que desponta no momento em que os novos versos são criados. Em meio à ampla aplicação simbólica desse par, sabe-se que a primeira é um princípio passivo, por refletir a luz do sol, enquanto este, evidentemente, é ativo. Assim,

considerando a luz como conhecimento, o Sol representa o conhecimento intuitivo, imediato; a lua, o conhecimento por reflexo, racional, especulativo. Consequentemente, o Sol e a Lua correspondem respectivamente ao espírito e à alma (**spiritus** e **anima**), assim como a suas sedes – o coração e o cérebro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 837).

A recepção dos versos de Siruiz, cuja alma musical resulta de uma depuração coletiva de índices do sertão, representa inicialmente para Riobaldo um desafio de leitura a fim de compreender a primeira metade do caminho e, talvez, prever o destino de que o herói não poderia fugir. A composição individual, no entanto, elaborada ao clarear do dia, concerne à postura ativa diante dos próximos passos da travessia. Desse modo, o centro imóvel cifrado nas três primeiras estrofes, entoadas na cadência da viola, entra em movimento pela ação de criar e cantar, solitariamente, as três novas estrofes sobre o que Riobaldo “queria e o que não queria” (GSV, p. 334). Se “o correr da vida embrulha tudo” (p. 334), o herói decide, a partir da síntese concebida no Bom-Buriti, destacando-se a mediação simbólica da vila do Urubu, ao menos trocar o medo por alguma faceta de coragem e agir na perspectiva de alguns efeitos intuídos: “Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito – por coragem. Será? Era o que eu às vezes achava. Ao clarear do dia” (p. 334).

Assim, sob o influxo ativo e apolíneo do sol, o *jagunço-compositor* traduz em versos o projeto de protagonista da segunda metade do livro, aquele que decifrou na consciência a mensagem de Siruiz e, diante da indefinição da guerra e do amor, fará o pacto com o diabo e será rebatizado Urutu-Branco.

Trouxe tanto este dinheiro
o quanto, no meu surrão,
p’ra comprar o fim do mundo
no meio do Chapadão.

Urucúia – rio bravo
cantando à minha feição:
é o dizer das águas claras
que turvam na perdição.

Vida é sorte perigosa
passada na obrigação:
toda noite é rio-abaixo,
todo dia é escuridão (GSV, p. 333-34).

Nessa glosa, a dimensão transcendente da vila do Urubu na primeira estrofe, que sugeria a Riobaldo criar “uma cidade de religião [...] nos confins do Chapadão, nas pontas do Urucúia” (GSV, p. 326), é substituída pela intenção concreta de tornar-se proprietário. Para tanto, o remanso de rio largo torna-se rio bravo, que reflete a nova feição do futuro chefe, decidido a concluir a tarefa de vingança, sem a qual não teria condições de se estabelecer fazendeiro com relativa tranquilidade. Na duplicidade do rio Urucúia, encontra-se também a decisão amorosa: “Diadorim e Otacília. Otacília sendo forte como a paz, feito aqueles largos remansos do Urucúia, mas que é rio de braveza” (GSV, p. 327). Ora, Otacília é amor seguro, adequado ao arrivismo do herói, amor que aguarda imóvel o desfecho da guerra – a contraparte do Urucúia. Por sua vez, Diadorim é amor que atrai e repele, amor de águas bravas que dividem o sertão como o São Francisco:

Diadorim pertencia a sina diferente. Eu vim, eu tinha escolhido para o meu amor o amor de Otacília. Otacília – quando eu pensava nela, era mesmo como estivesse escrevendo uma carta. Diadorim, esse, o senhor sabe como um rio é bravo? É, toda a vida, de longe a longe, rolando essas braças águas, de outra parte, de outra parte, de fugida, no sertão (GSV, p. 444).

Quanto ao aprendizado para tomar a chefia – “Mestre não é quem ensina, mas quem de repente aprende” (GSV, p. 326) –, ele consolidou-se na interpretação socrática, mas a partir de elementos pré-socráticos, que Riobaldo Tatarana fez da canção original, sobretudo dos versos *buriti – azulada/carnaúba – sal do chão*. Essa leitura permite ao herói sintetizar o perfil dos chefes. Medeiro Vaz tem ideia fundadora ao abdicar da propriedade e sair pelo sertão buscando justiça, mas morre como “touro sozinho urrando no meio da tempestade”. Zé Bebelo domina as propriedades do fogo e do vento, pensamento veloz integrado à ação, “mas a água e o chão não queriam saber dele”, isto é, falta-lhe a competência para esfriar a guerra e enraizar um projeto. Joca Ramiro é “tão diverso e reinante, que mesmo em quando ainda parava vivo, era como se já estivesse constando de falecido”. Assim, esse chefe modelar está mais para totem, ou símbolo ancestral, do que para homem de humanos destinos. Contudo, ele também “se desfez, enterrado [...] em chão arenoso salgado”, ou seja, enterrado em solo seco, o modelo de Joca Ramiro não teria mais como fecundar.

Consciente das qualidades e fragilidades desses modelos de chefia, o jagunço de ocasião não carece mais de coragem para assumir o poder, embora os desdobramentos da ação permaneçam no presente da enunciação como dilema ético figurado nas inquirições sobre Deus e o Diabo. Nesse aspecto, o pacto nas Veredas Mortas representa tão somente um rito, que marca o início da ação eficiente para assumir o poder, pôr termo à guerra e beneficiar-se das condições materiais resultantes dessa empreitada.

Não obstante o ódio – imediato e nutrido – de Riobaldo por Hermógenes, o novo chefe também adotará traços semelhantes à figura horrenda do inimigo. Os pactários aproximam-se pela constituição de uma figura híbrida. De um lado, o chefe dos traidores parece combinar jiboia e cavalo, de outro, Riobaldo assume o nome Urutu-Branco, sugerido

por Zé Bebelo, e comanda o bando de cima do cavalo Siruiz. Ademais, o Urutu remonta à vila do Urubu, rebatizada Rio Branco. Nesse novo nome configura-se a ambiguidade discursiva do herói: é cobra venenosa, mas com cruzeiro na cabeça; apropria-se dos símbolos do mal concentrados em Hermógenes, mas reitera a vila alta, cidade da religião, onde se encontra a virgem padroeira.

E na contradição tão bem ordenada transita toda a ação, que evolui como discurso diabólico, quer dizer, pela enunciação calcada na dúvida. Trata-se do narrador em pleno domínio dos matizes de sua história e que, escolado na arte da dissimulação, oferece ao interlocutor uma experiência linguística cifrada? Ou do narrador que, atravessando a memória, inevitavelmente acessada de modo caótico, deseja sinceramente compartilhar suas reminiscências a fim de clarear, por meio da interação, os pontos obscuros? Se considerarmos o autor implícito responsável por arquitetar essa encenação, a qual replica, no que diz respeito ao leitor do romance, a própria relação estabelecida entre Riobaldo e seu interlocutor, somos tentados a aderir à ideia de um narrador esfingético, o sertanejo letrado que prosea desafiando, matreiramente, as pretensões do doutor da cidade. Mas, no exercício mesmo da criação do enigma, o dilema revela ultrapassar a dimensão do simples jogo: há também sinceridade na indagação; a dúvida sobre a condição humana congraça Riobaldo e o visitante, irmana autor e leitor.

A figura central do dilema é Diadorim: “O que não digo, o senhor verá: como é que Diadorim podia ser assim em minha vida o maior segredo?” (GSV, p. 443). Na canção de Siruiz e na vida de Riobaldo, partida em duas, ele/ela concentra todos os símbolos de oposição e complementaridade. Diadorim mantém, na consciência atribulada do herói, a aporia que perpassa o resultado da conduta volitiva, a arbitrariedade dos eventos e o mistério de um destino implacável.

Embora a morte do jagunço Reinaldo, seguida da revelação do corpo branco e virgem de Maria Deodorina, seja o ápice dessa conjunção simbólica, Diadorim representa para o narrador a descoberta da complexidade da travessia em variados níveis. No verso da canção, é o herói quem corre os dias nos olhos verdes de Diadorim, ora o verde-lua de Ártemis, cuja castidade protegida pela identidade de bravo jagunço torna Riobaldo *o boi mocho baetão*, animal castrado ou sem chifres, ora o “verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto”, belo como a imagem de “Nossa Senhora da Abadia! A santa...” (GSV, p. 511), ora os rios verdes, olhos que espelham as águas claras do Rio-de-janeiro, lugar de iniciação, mas também as turvas do São Francisco, que partiu a vida do herói em duas [“Diadorim também, que dos claros rumos me dividia” (GSV, p. 110)]. Os olhos são os mesmos, mas o verde muda, como substância de todo e qualquer acidente na realidade do sertão rosiano:

Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados. Aquele verde, arenoso, mas tão moço, tinha muita velhice, muita velhice, querendo me contar coisas que a ideia da gente não dá para se entender – e acho que é por isso que a gente morre (GSV, p. 305).

Com Diadorim, Riobaldo aprende as nuances de coragem, desde a primeira lição no de-janeiro, quando acabam entrando com a canoa “afundadeira” no corpo grande das águas barrentas do São Francisco, e o Menino de “esmerados esmertes olhos, botados verdes” acalma o rapazote amedrontado, tomando-lhe a mão e dizendo: “— Você também é animoso...” (GSV, p. 123), até as muitas lições de coragem em batalha, o que implica, nos momentos mais decisivos, não só um saber intuitivo como também um comportamento consciente de superação do medo, os quais são sintetizados no gosto de Diadorim pela luta corpo a corpo, na ponta da faca.

Além disso, é ele/ela quem apresenta a Riobaldo o senso estético e a fruição da beleza:

Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pouso. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: – “É formoso próprio...” – ele me ensinou (GSV, p. 159).

Em suma, pelos olhos de Diadorim, Riobaldo aprende tanto a apreciar a realidade exterior, em detalhes e minúcias que ele ignorava, quanto a sondar o mundo interior, de onde brotam as forças propulsoras do comportamento consciente. Logo, é com esse conhecimento mediado sobretudo por Diadorim que o protagonista, após a segunda travessia do São Francisco, na altura do rio Urucuaia, decide atuar nos rumos do amor e da guerra, tendo como suporte do sentir e do pensar a canção de Siruiz.

Vale pontuar que as escolhas de Riobaldo, somadas ao final trágico de Diadorim, deixam entrever na economia ficcional questões biopolíticas e de gênero que têm motivado análises feministas como a de Marcia Tiburi:

O caráter proibido – ainda que confesso – do desejo do narrador, que tinha representado até então um ganho crítico do personagem em relação à moral heterossexual, cai por terra no momento da exposição do corpo morto sacrificado. O que pretendo mostrar é que a morte de Diadorim surge como solução de Rosa para dar ganho de causa à tradição: pois que a figura de Diadorim mulher e morta (diremos de agora em diante apenas mulher/morta) é o emblema que tanto vem revelar o desejo de um homem por uma mulher quanto vem “tapar” o desejo do homem por outro homem. É o amor pela mulher/morta que, revelando um segredo, escamoteia ao mesmo tempo a homoafetividade de Riobaldo com a qual ele lutou até o fim, heterodenominando com a arma do discurso seu desejo como da ordem de algo “diabólico”, um afeto “dum jeito condenado” (TIBURI, 2013, p. 195).

Compreende-se que a morte da *donzela-guerreira* (GALVÃO, 1998) e a revelação do corpo feminino escamoteiam, sim, ao fim da narrativa, o viés homoafetivo do romance, além de afirmarem os valores de uma tradição textual em que a morte da mulher serve ao deleite estético, como argumenta Tiburi, ou serve ao diálogo, na própria motivação do discurso fúnebre, com o gênero da lírica medieval chamado *Pranto*, como explica Leonardo Arroyo (1984). Em todo caso, tal desfecho não anula a experiência do duplo e dos símbolos de complementaridade, principalmente de masculino/feminino e de

vida/morte, que a/o personagem encerra em si na construção do texto. E no desenlace concentra-se o enigma central, espelhado nos versos de Siruiz: as ações conscientes de Riobaldo, na condição de chefe, conduziram à cena da morte de Diadorim? Ou tal fato, emergindo de todos os acasos, confirmou a mensagem teleológica da canção? Ou ainda, num viés que Riobaldo quer a todo custo rechaçar, o pacto com o demo para derrotar o outro pactário, Hermógenes, teria cobrado o sangue de Diadorim? Ademais, é de se considerar que o romance conduz o leitor por uma teleologia cujo centro irradiador, ou figura integradora, é Diadorim, mas que se apresenta, tal como a própria composição textual, de modo dissimulado, disjuntivo e enigmático.

Enfim, no projeto literário e compositivo do romance, Diadorim corresponderia à “paixão estética do autor pela sua invenção ficcional”, portanto atuando como “figura constelacional por meio da qual o romancista estrutura uma quantidade enciclopédica de conhecimentos sobre a terra e o homem do sertão, que ficariam caóticos, informes, desconexos, sem essa presença” (BOLLE, 2004, p. 197), ainda que tal unidade estética configure-se no movimento em espiral, na voragem do redemoinho.

O mapa da canção: a travessia espelhada nos astros

Conforme foi dito, ao cartografar os locais em que a canção de Siruiz se apresenta e se transforma, acreditamos que é desenhado um mapa cujos pontos alinham-se às estrelas da constelação do Cão Maior (*Canis Major*). Nela encontra-se a estrela mais brilhante do céu noturno, Sirius, que está a uma distância de 8,57 anos-luz da Terra, e pode ser vista a olho nu de qualquer ponto do planeta. Trata-se, na verdade, de uma estrela binária, Sirius A e Sirius B, que orbitam entre si numa distância equivalente à distância entre o Sol e Urano.

Tal estrela, e todas as dimensões simbólicas que ela integra, parece funcionar na composição da obra como ponto axial que espelha, no plano astronômico, o ponto geográfico da travessia do rio São Francisco, narrada no meio material do livro, que divide a vida de Riobaldo em duas partes.

O narrador rosiano deixa as pistas para essa construção especular nas circunstâncias diegéticas em que a canção de Siruiz ocorre. Como já referimos na análise, a descrição do céu noturno pelo olhar de Riobaldo conduz o olhar do leitor para essa conjugação entre o espaço/tempo da trajetória do herói e os fenômenos astronômicos. Entretanto há que se considerar no espaço diegético do Grande Sertão uma “relação ambivalente com a geografia: por um lado, apoia-se na topografia real, por outro lado, inventa o espaço de acordo com seu projeto ficcional” (BOLLE, 2004, p. 59).

Destarte, embora os quatro pontos geográficos em que a canção se realiza sejam inventados – Fazenda São Gregório (1); Bom-Buriti (2); brejos da beira do Paracatu (3) e Cererê-Velho (4) –, todos eles são localizados ficcionalmente com base em rios que deságuam no São Francisco, bem como em algumas cidades e referências topográficas do centro-norte de Minas Gerais. São Gregório encontra-se entre as cidades de Andrequicé

(distrito de Três Marias) e Corinto; a fazenda fica, portanto, na entrada mais ao sul do sertão. O Bom-Burití está 15 léguas (90 km) a noroeste da fazenda Santa Catarina: pelas referências do narrador a esses dois locais a partir da barra do rio Urucuia, o primeiro poderia ser localizado nos arredores da cidade de Buritis. O terceiro encontra-se na região em que o bando atravessa o rio Paracatu. Por fim, seguindo ao sul, e distante seis léguas do Paredão da batalha final, encontramos o Cererê-Velho, entre o Paracatu e o rio do Sono. Assim, a interação das linhas cartográficas do velho Chico, dos rios referidos e das alusões topográficas estrategicamente dispersas no enredo configura a base para o espelhamento que identificamos no mapa astronômico, conforme a figura 1.

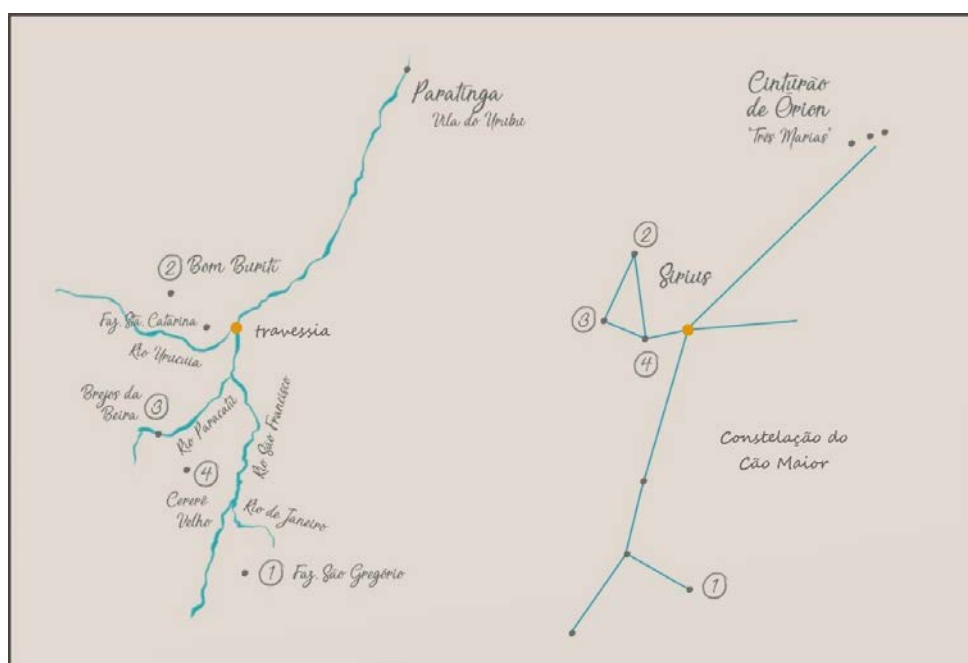


Figura 1 – Correspondência entre o mapa da canção e a constelação do Cão Maior (*Canis Major*)
Fonte: Autor

Ao observar os mapas, o leitor percebe outra simetria que, embora não tenha sido comentada diretamente até aqui, poderia ser inferida na análise. Seguindo o traço do rio São Francisco até a vila do Urubu, identificada com a atual Paratinga, verifica-se que o lugar é compatível com a posição das estrelas do cinturão de Órion. Para os iniciantes em astronomia, entre os quais me incluo, encontrar essas três estrelas no céu é o primeiro passo para identificar outras, inclusive Sirius, que, de acordo com a época, pode ser confundida por olhos leigos com os planetas Júpiter ou Vênus. Mais uma vez, Guimarães Rosa aproveita-se da ambivalência astrológica: o cinturão de Órion também é conhecido por Três Marias, o que reverbera a padroeira da vila do Urubu, mas essa tríade ainda se chama popularmente os Três Reis, acrescentando, assim, o complementar masculino. Além disso, para os egípcios essas estrelas de Órion constituíam a manifestação de Osíris em contraponto com Ísis, representada por Sirius.



Figura 2 – Constelações de Órion e do Cão Maior⁵

A respeito das observações astronômicas, vale destacar a viagem realizada por Guimarães Rosa em 1952, em que o autor acompanhou oito vaqueiros nos 240 km entre as cidades de Três Marias e Araçá, ocorrida entre os dias 16 e 26 do mês de maio. Ainda que não se saiba se o escritor teve influência na definição da data (o que talvez tivesse motivação nos estudos astrológicos de que se aproveitou na composição do romance), ou se ele apenas programou-se para participar da comitiva com data já acertada, o fato é que o céu noturno de maio, no equinócio de outono entre os trópicos, configura o mapa astronômico que, observado por Rosa, transfigura-se nas duas primeiras ocorrências da canção de Siruiz.

Contudo, aproveitando-se das associações simbólicas, Rosa faz um jogo entre as circunstâncias dos dois primeiros segmentos da canção e os dois últimos. Na fazenda São Gregório e no Bom-Buriti dominam as águas, o orvalho, e os índices de fertilidade – a música se concebe sob o ritmo dos cursos d’água das veredas. Nas sequências, porém, começam os *dias de cão*: 1) entre a primeira e a segunda, quando Riobaldo acaba inserindo-se no *sistema jagunço* (BOLLE, 2004) e, em virtude do assassinato de Joca Ramiro, inicia-se a perseguição aos “judas”; 2) após a segunda versão, que abarca os eventos do pacto e da chefia do Urutu-Branco.

Vamos às conotações desse jogo. O nome Sirius em grego, Σείριος (*Seirios*), e em egípcio, *Sopdet* (*Sothis*), significa *ardente, brilhante, abrasador ou escaldante*; para os gregos e os romanos, o aumento da cintilância dessa estrela no verão era um índice de peste e morte (THEODOSSIOU *et al.*, 2011). Para os antigos, o nascer helíaco de Sirius, a estrela do Cão, que correspondia ao solstício de verão no hemisfério norte, anunciava os dias mais quentes do ano. Por isso acreditavam que Sirius contribuía com o aumento do calor do sol durante os verões, daí os *dias de cão*. No entanto, conforme explica o astrônomo José Roberto de Vasconcelos Costa (2007), “com a precessão dos equinócios, um movimento cíclico que o eixo da Terra faz, como um peão, ao longo de 26 mil anos, Sirius agora nasce nos meses de inverno do hemisfério Norte”. Logo, o nascer helíaco de Sirius atualmente

⁵ Fonte: <http://www.stellarhousepublishing.com/star-east-three-kings.html>

ocorre nos meses de verão no hemisfério sul, portanto corresponde aos *dias de cão* no espaço físico representado na obra, qual seja, o sertão do centro-norte de Minas e oeste da Bahia. Por outro lado, os dias de Cão para Riobaldo consubstanciam-se no pacto demoníaco e na assunção do poder para conduzir o calor das batalhas. Por isso, o chefe Urutu-Branco, ao chamar por “bizarrias” nos brejos da beira do Paracatu [“Força minha: eu estava pelo calor de tudo” (GSV, p. 479)], de cima do cavalo Siruiz começa a cantar, em seguida acompanhado por todo o bando, que, “mesmo sem [o] entender, só por bazófias” (GSV, p. 480), entoa em uníssono os versos da terceira parte da canção: *Hei-de às armas, fechei trato / nas Veredas com o Cão*. Não se trata mais de um canto solitário, concebido no ócio entre-batalhas, no fluxo lírico das veredas, mas, sim, de um canto de guerra: a voz aberta no espaço épico do grande sertão. E o ápice do poder de chefe pactário se dá com o projeto de atravessar o Liso do Suçuarão, sobre o qual Riobaldo pondera: “e eu, em quentes me regendo, não dei tino. Homem, sei? A vida é muito discordada. Tem partes. Tem artes. Tem as neblinas de Siruiz. Tem as caras todas do Cão, e as vertentes do viver” (GSV, p. 520 – grifos meus).

Essa associação da estrela com o ímpeto guerreiro – e com uma soberba derivada do poder – ressoa o canto XXII da *Ilíada* (2009, p. 374), quando Aquiles é avistado dirigindo-se à cidade no calor de sua ira e de suas armas, e Príamo o compara ao *Cão de Órion*, isto é, ao brilho vermelho de Sirius, sinal da destruição dos troianos:

Então voa à cidade, e os passos move
Qual vencedor ginete, que soberbo
Árdego pelo campo o coche leva.
Já nele avista Príamo essa estrela
Cão de Órion nomeada, que, nascida
No outono, os astros vence em noite bruna
Por grande e resplendente, e agoura morbos
Contra os homens calores dardejando:
Na rapidez seu peito lampejava.

Na sequência narrativa da terceira versão, Riobaldo conduz o bando para o norte, passa pelo Chapadão e, finalmente, vence o desafio da travessia do Liso do Suçuarão. Tal feito permite atacar de surpresa a fazenda do Hermógenes e executar o plano de captura da mulher dele. Dali, o Urutu Branco guia o grupo de volta ao sul através de uma volta estratégica pelo estado de Goiás. Já em Minas, nos campos do Tamanduá-tão, ocorre a vitória sobre o bando do Ricardão. Seguindo a leste, Riobaldo chega ao lugar em que se dá a quarta (e derradeira) parte da canção de Siruiz: um morro chamado Cererê-Velho, última parada antes da batalha no Paredão. Assim como na segunda versão, Riobaldo concebe solitário, ao longo da madrugada, os versos finais. O que se destaca nas condições de espaço e tempo, desta feita, é a enumeração das estrelas observadas pelo herói:

Arte que espiei arriba, levei os olhos. Aquelas estrelas sem cair. As Três-Marias, o Carretão, o Cruzeiro, o Rabo-de-Tatú, o Carreiro-de-São-Tiago. Aquilo me criou desejos. Eu tinha de ficar acordado firme. Depois, daí, vi o escuro

tapar, de nuvens. Eu ia esperar, fazendo uma coisa ou outra, até o definitivo do amanhecer, para o sol de todos. Ao menos achei de tirar, do tó da noite, esse de-fim, canto de cantiga. (GSV, p. 577)

Essa observação dos astros, às vésperas da última batalha, não só desvela as faces trágica e épica do herói romanesco como também indicia o espelhamento da trajetória pelo sertão no desenho constelacional, como buscamos demonstrar neste texto. Ademais, merece ainda destaque o aproveitamento das referências populares para composição do recorte celeste observável em latitudes tropicais: as Três-Marias, como se sabe, compõem o cinturão de Órion; Carretão é como popularmente se conhece a Ursa Maior; o Cruzeiro, menor constelação de todas, determinante na identificação do Polo Sul; o Rabo-de-Tatú (*Pamo pihkorō*), nome dado pelos índios guarani à pequena constelação Seta (*Sagitta*).

Contudo, a última referência do céu espiado por Riobaldo não se limita a um conjunto enumerável de estrelas. O Carreiro-de-São-Tiago (ou Caminho de São Tiago) diz respeito a toda a Via Láctea, a galáxia em forma de espiral e de que o sistema solar faz parte. A gradação encontrada na enumeração astronômica é a imagem inversa do próprio título do romance: os sertões espelham a complexa e dinâmica galáxia, composta por bilhões de estrelas, ao passo que as veredas projetam-se em caminhos constelacionais mais franqueáveis. Analogamente ao “diabo na rua, no meio do redemoinho”, há o buraco negro supermassivo que é o centro da espiral galáctica.

Tais detalhes, que podem passar despercebidos, dizem muito sobre a relação do herói com o mundo representado. Diferentemente do herói épico, para quem o “mundo do sentido é palpável e abarcável com a vista, basta encontrar nele o *locus* destinado ao individual” (LUKÁCS, 2000, p. 29), Riobaldo constata que o círculo que configurava a essência transcendente para os antigos – representado pela epifania da primeira vez que ouviu a canção de Siruiz – rompeu-se definitivamente. Entre a substância da travessia e o esforço em desvendar o sentido da jornada por meio da forma da canção, vão abrindo-se veredas de reflexão que atravessam um sertão infinitamente grande, cuja imanência escapa a cada tentativa de recompô-la, quer dizer, de conciliar imanência e essência através dos novos versos. Riobaldo só pode terminar a canção, sem realmente concluí-la (“Remanso de rio largo... / Deus ou o demo, no sertão...”), admitindo a fluidez e a largueza da substância numa estrutura de mundo em que Deus e Diabo não têm existência ontológica, mas tão somente uma existência verbal que se abstrai em seguidas inquirições no discurso do narrador.

A respeito da unidade compositiva dos contos de *Primeiras Estórias*, Silva e Cruz comentam a duplicidade na organização especular da obra, o que vale também para o mapa espelhado do *Grande Sertão*, seja o centro o par *Sirius/intersecção do São Francisco com o Urucuia* ou o buraco negro massivo da *Via Láctea* “o diabo na rua, no meio do redemoinho”:

O centro, então, não é mais apenas o ponto que marca a equidistância, o equilíbrio, o racional, mas é o centro movente. Ora, um centro em movimento impossibilita a fixação das coisas, sua disposição equilibrada e objetiva, um ir e vir, que, na verdade, não é racionalmente compreensível [...]. A síntese de

partida e chegada, início e fim, não é o meio estático e racional, mas, sim, fluido e ilógico, que promove a dinâmica e diversidade da substância da realidade. É a mobilidade, a *travessia*, que instaura o real, como afirma Riobaldo: “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (SILVA; CRUZ, 2009, p. 52).

Aqui poderíamos por ponto nas explicações sobre as relações simétricas entre o mapa da travessia e seu espelhamento astronômico. Mas há detalhes que convém apontar sobre a poética dessa simetria construída a partir do aproveitamento estético de conhecimentos tanto científicos quanto metafísicos. Fiquemos com apenas um.

Esse aspecto diz respeito à descoberta de que Sirius é uma estrela binária⁶. Em 1844 foi observada pelo astrônomo alemão Friedrich Wilhelm Bessel uma oscilação no movimento dessa estrela. Ora, sabendo que um corpo desloca-se em linha reta se não for submetido a forças externas, Bessel sugeriu a existência de uma outra estrela invisível, em torno da qual Sirius gravitaria, e, assim, apenas o centro de massas do sistema se deslocaria em linha reta. Tal teoria seria comprovada em 1862 por Alvan Grahan Clark, que fotografou a pequena, mas massiva, Sirius B no halo brilhante de Sirius A.

Essa existência em Sirius de um movimento de oscilação devido à ação de um elemento complementar não visível a olho nu, e, simultaneamente, a manutenção de um deslocamento em linha reta em função do centro de massa, é propícia à dupla realidade representada no romance. As idas e vindas pelo sertão, narradas de modo a que leitor se desnorteie nas referências de espaço e tempo, permitem, ao mesmo tempo, encontrar indícios dos eixos simétricos que revelam pontos-chave da ação.

Uma escala para a canção: da transcendência à ironia

Embora a versão original da canção de Siruiz, rememorada por Riobaldo, seja oferecida ao interlocutor como um prenúncio cifrado do destino do herói, isto é, como mensagem oracular que condensa uma trajetória inexorável, tal qual o recado do morro a Pedro Orósio, as demais estrofes (glosas ou voltas) da toada, todas elas criadas pelo próprio protagonista, erigem a dúvida entre a confirmação da mensagem nos eventos-chave da vida do jagunço de ocasião e a ação voluntária nos rumos definidores da transformação do jovem errante em chefe de bando e, por fim, em fazendeiro guarnecido por ex-jagunços, agora vassallos, cujos braços de armas ainda estão prontos para guerra no caso de ameaça à propriedade do chefe.

Tal dilema deixa entrever a ironia: se o enigma se traduz em inevitabilidade do destino, traçado simetricamente por forças suprassensíveis em meio aos arabescos da travessia concreta, Riobaldo exime-se da culpa pelo final trágico de Diadorim e justifica o casamento conveniente com Otacília e a seguida ascensão social conforme a *política*

⁶ Conteúdo sobre *Massas gigantes acopladas* disponível no endereço: http://www.observatorio-phoenix.org/k_ensaios/24_k08.htm

de jagunçagem, “uma combinação de violência e poder, no interior da qual o poder não significa outra coisa senão a força multiplicada de um que monopolizou o potencial predatório e/ou defensivo de muitos” (STARLING, 2009, p. 46). Assim, supõe-se que Riobaldo tenha tomado para si os versos originais de Siruiz como forma de linguagem eficiente para fazer emergir a consciência de suas condições de existência e lugar social, tornando-se, então, o bardo da própria história ao reelaborar o conteúdo da canção à medida que a experiência lhe foi desenhando, com traços mais nítidos, o mapa de assunção do poder – “sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias” (GSV, p. 35) – e uma concretização mais viável, talvez amesquinhada, de amor [“aquele rapaz Siruiz, que cantava cousas que a sombra delas em meu coração decerto já estava” (GSV, p. 152)]. Quando o chefe Urutu-Branco toma as rédeas do Cavallo Siruiz, o protagonista, então metamorfoseado em centauro, sublima momentaneamente o desejo por Diadorim, razão inicial de permanência no bando, e canaliza os esforços, o movimento de herói demoníaco, num projeto consciente e para o qual se percebe formado: vencer a guerra, casar-se com a filha de um fazendeiro, assumir a herança da fazenda São Gregório, enfim, estabelecer-se proprietário de “respeito firmado”, “anta empoçada”, que ninguém caça, com “feitos de prescrição dita”, reproduzindo o modo de vida dos homens de mando no sertão. Mas, para isso, foi preciso apartar-se de “guerras e batalhas”, que “isso é como jogo de baralho, verte, reverte” (GSV, p. 114), ainda que o velho Riobaldo afirme a conservação tácita do poder identificado com a força, que é a antiga *política da jagunçagem*, como garantia de manutenção da propriedade: “[...] viessem aqui com guerra em mim [...], com outras leis, ou com sobejos olhares, e eu ainda sorteio de acender esta zona” (GSV, p. 40).

Nessa perspectiva, a canção de Siruiz seria menos um enigma de cunho metafísico que um suporte sincrético e simbólico da consciência individual do protagonista às vésperas de ou imediatamente após tomadas de decisão e ações transformadoras dos rumos da história. A faceta arrivista resultaria, assim, da competência “comprada a todos os custos” e que “caminhou com os pés da idade” (GSV, p. 62), possibilitando a Riobaldo, por um lado, prever efeitos e responder às contingências e, por outro, combinar em ritmo e imagem as palavras que nomeiam os momentos pregnantes de sentido nas imbricadas idas e vindas pelo sertão: “Afirmo ao senhor, do que vivi: [...] dificultoso, mesmo, é um saber definido o que quer, e ter o poder de ir até no rabo da palavra” (GSV, p. 190).

Mas há o retorno da dubiedade. Numa espiral enunciativa de caráter aporético. A consciência que reformula a travessia, clareando os pontos fulcrais da ação, é a mesma que admite a perda de nitidez ao inquirir o sentido último do trajeto. A visão resulta anuviada por Diadorim, neblina de Riobaldo, pelas dezenas de metanarrativas em que “pelejar pelo exato, dá erro contra a gente” (GSV, p. 101) e, sobretudo, pela figura alegórica do diabo, o que divide todas as coisas ou, em imagem mais adequada ao paroxismo resultante, aquele que está sempre na rua, no meio do redemoinho.

Por isso é um equívoco restringir a canção a uma leitura materialista. Bem como se equivoca o leitor que se perde na profusão de referências esotéricas e daí não consegue resposta além da afirmação do mistério. O espelhamento dos pontos-chave da trajetória

do herói no desenho de uma constelação, ambos os espaços amalgamados num profícuo mapa simbólico, atesta o projeto do autor implícito de transcender, pela palavra, a natureza física da vivência humana e envolver o leitor no mito. Ao passo que a execução desse projeto, na dinâmica entre construção literária do enigma e decifração pelo leitor, pressupõe o distanciamento necessário à compreensão de seu conjunto formal. Desse modo, a concretude do mito se perde no fundo abstrato de sua elaboração e, por conseguinte, de seu desvelamento. Em síntese, a existência simultânea, na obra, de dois regimes da relação entre sujeito e objeto implica “o dilema indissolúvel de sucumbir a um encantamento e ao mesmo tempo denunciá-lo” (PASTA Jr., 1999, p. 62).

O enigma da canção de Siruiz, desse modo, ao contrário de uma síntese peremptória da trajetória de Riobaldo, é, na verdade, mais uma voz da dúvida e da incerteza, afinada ao problema indecível, cujo sentido se move conforme a consciência do herói evoca e questiona os fragmentos de sua vida narrada. Ou seja, a canção, congeminada formalmente em versos épico-líricos, reforça os meios expressivos da condição de fragmentação da experiência e disjunção entre vida e sentido representada nos grandes romances da modernidade.

Agradecimentos

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa de estudos que financia a realização da pesquisa de doutorado da qual este artigo é um resultado parcial.

CRUZ, A. R. The Cartography of Siruiz’s Song. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 2, p. 47-72, 2020. ISSN 2177-3807.

Referências

ANDRADE, M. *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1976.

ARROYO, L. *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

BERCEO, G. *Los milagros de Nuestra Señora*. Universidad de la Rioja: Servicio de Publicaciones, 2011.

BOLLE, W. *grandesertão.br.: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2004.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CORPAS, D. Grande sertão: veredas e formação brasileira. *Revista da ANPOLL. 1908-Machado de Assis e Guimarães Rosa: aspectos lingüísticos e literários*, v. 1, n. 24, p. 261-288, jan./jul. 2008. Disponível em <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/download/28/15>. Acesso em: 9 abr. 2019.

COSTA, J. R. V. *Sírius, a Miss Universo*. Tribuna de Santos, Santos, 11 jun. 2007. Caderno de Ciência e Meio Ambiente, p. D-2. Disponível em: <http://www.zenite.nu/sirius-miss-universo/>. Acesso em: 04 jun. 2019.

ELLIS, M. *A Capitania da Bahia nos Meados do Século XVIII: A propósito da publicação recente de uma obra de grande valor documental*. *Revista de História, Brasil*, v. 6, n. 13, p. 197-209, mar. 1953. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/35230>. Acesso em: 08 set. 2016.

GALVÃO, W. N. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: SENAC, 1998.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Manuel Odorico Mendes. eBooksBrasil, 2009. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/iliadap.pdf>

PASTA JR, J. A. O Romance de Rosa: temas do Grande Sertão e do Brasil. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 55, n. 55, p. 61-70, 1999. Disponível em: <http://docplayer.com.br/14818486-O-romance-de-rosa-temas-do-grande-sertao-e-do-brasil-1.html> Acesso em: 09 abr. 2019.

RONCARI, L. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSA, J. G. *Primeiras estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

_____. *Grande Sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

SANT'ANNA, R. Moda caipira: dicções do cantador. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 40-55, 1 nov. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/13829/15647/>. Acesso em: 01 jun. 2019.

SILVA, A. M. S. e CRUZ, A. R. *O cineasta e a margem do rio imaginário*. São Paulo: Arte & Ciência, 2009.

THEODOSSIOU, E. *et al.* Sirius in Ancient Greek and Roman Literature: From the Orphic Argonautics to the Astronomical Tables of Georgios Chrysococca. *Journal of Astronomical History and Heritage*, Queensland, v. 14, n. 3, p. 180-189, nov. 2011. Disponível em: <http://adsabs.harvard.edu/abs/2011JAHH...14..180T>. Acesso em: 05 jun. 2019.

TIBURI, M. Diadorim: biopolítica e gênero na metafísica do Sertão. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 191-207, abr. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2013000100010&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 31 maio 2019.

Recebido em: 18 ago. 2019

Aprovado em: 27 set. 2019

Jabberwocky, de Lewis Carroll: uma análise das variações linguísticas sob a luz da teoria da tradução

LUCIANA DOS SANTOS*

RESUMO: Este artigo é uma análise baseada na abordagem funcional dos estudos descritivos da tradução utilizando o modelo de José Lambert e Van Gorp (1985) acerca das variações linguísticas presentes no poema *Jabberwocky*, de Lewis Carroll, em *Through the looking-Glass and what Alice has found there* (1871). Foram escolhidas três traduções: a de Monteiro Lobato (1967-3ª edição), a de Augusto de Campos (1980) e a de Alexandre Barbosa de Souza (2015). A micro-análise realizada corroborou o uso de estratégias significativas como o uso de palavras-valise pelos tradutores, assim como as rimas e sonorizações seguindo o estilo apresentado no texto-fonte.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos literários; *Jabberwocky*; Lewis Carroll; Tradução; Variação linguística.

ABSTRACT: This paper is an analysis based on the functional approach of the descriptive translation studies using the model of Jose Lambert and Van Gorp (1985) on the linguistic variations present in the poem *Jabberwocky* written by Lewis Carroll in “Through the looking Glass and what Alice has found there” (1871). Three translations were chosen: Monteiro Lobato (1967- 3rd edition), Augusto de Campos (1980) and Alexandre Barbosa de Souza (2015). The micro-analysis confirmed the use of significant strategies such as the use of valises by the translators, as well as the rhymes and sounds following the style presented in the source text.

KEYWORDS: *Jabberwocky*; Lewis Carroll; Linguistic Variation; Literary Studies; Translation.

* Doutoranda em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho /São José do Rio Preto – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: ls.cristino@unesp.br

Introdução

Lewis Carroll, pseudônimo de Charles Lutwidge Dodgson, é um dos autores de destaque da Era Vitoriana e representa um marco na literatura inglesa. Sua obra mais conhecida e estudada é *Alice's adventures in Wonderland*¹ (1865), que, mesmo depois de mais de 150 anos de sua criação, ainda é lida, comentada, recriada e analisada por milhares de pessoas no mundo todo.

De acordo com Cohen (1995, p.), seis anos após a publicação desta obra, Carroll publica em 30 de novembro de 1871, pela editora Macmillan, *Through the looking-glass and what Alice found there*², como sendo a continuação de *Alice's adventures in Wonderland*. Dessa vez, Carroll escreve uma narrativa que simula uma partida de xadrez vivenciado pelas personagens.

Ambas as obras, foram destaque pelo uso de uma linguagem com muitos trocadilhos e pela presença do *nonsense*, recurso amplamente utilizado pelo autor e remete a algo sem sentido, que não faz parte do contexto e que traz surpresa ao leitor. Num século em que imperava o tradicionalismo, a obra surge para confrontar a tradição, questionar, impor, mudar ideais e romper paradigmas. A era Vitoriana foi uma época marcada pelo conservadorismo e manuais de boas maneiras e regada de muito rigor. O mundo imaginário de Alice, onde tudo é possível, revela traços de fatos históricos e da sociedade Vitoriana como as personagens Rainha Vermelha e Rainha Branca que demonstram autoridade e devaneios em certos momentos. Segundo Gardner (Carroll, 2013), as Rainhas são consideradas personagens que se referem à Rainha Vitória, que utilizava o autoritarismo para determinar, de maneira incisiva, as regras da sociedade inglesa.

Este artigo tem como objeto de estudo as variações linguísticas presentes em *Jabberwocky*, um dos poemas mais famosos e estudados de *Through the looking-glass and what Alice found there*³ (1871), mais precisamente a primeira estrofe composta por quatro versos. Para corroborar os dados, também serão considerados trechos do capítulo seis, “*Humpty Dumpty*”, no qual o autor descreve o significado das palavras utilizadas no poema.

O *corpora* desse artigo é composto por três traduções do poema “*Jabberwocky*” para o português: a de Monteiro Lobato⁴ (1961- 3ª edição); a de Augusto de Campos (1980), e a de Alexandre Barbosa de Sousa (2015)⁵.

¹ O título original dessa obra foi: *Alice's adventures in Wonderland underground*. A narrativa foi primeiramente contada por Carroll para Alice Lindell (nome da Alice que inspirou o autor, que transformou-a em protagonista). Ele somente teria escrito a obra após a insistência da menina, que adorou a estória.

² Título original da obra. As outras edições ganharam o título *Through the looking glass*.

³ Escrita por Lewis Carroll, ilustrada por John Tenniel e três traduções do poema “*Jabberwocky*” e o texto-fonte publicado em 1976 com o título: *The Annotated Alice*. A edição é composta da seguinte maneira: há um prefácio inicial do autor datado de 1896, que explica o tabuleiro com as descrições das peças e dos nomes das personagens que aparecem na obra e também, elucida uma possível dúvida sobre a pronúncia correta de algumas palavras para a correta sonorização do poema “*Jabberwocky*”. A narrativa é subdividida em doze capítulos e contém um poema inicial e outro final, além de outros que fazem parte do enredo. Ao longo da história estão distribuídas cinquenta ilustrações de John Tenniel.

⁴ A primeira tradução de *Through the Looking Glass* realizada por Monteiro Lobato ocorreu em 1932.

⁵ Edição especial de comemoração aos 150 anos da publicação de *Alice in Wonderland* (1865).

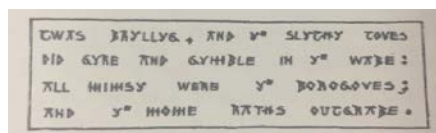
Este artigo não pretende avaliar as traduções em melhor/pior, mas sim tentar explicar alguns dos recursos linguísticos utilizados pelos tradutores no processo de tradução.

Jabberwocky

“Jabberwocky”, conhecido como “Paragrávio” ou “Jaguardarte” é, sem dúvida, uma obra-prima rica em sonoridade e enigmas semânticos. Pode ser considerado um poema épico que revela traços marcantes de ritmo e rima, incorporados às palavras-valise⁶ criadas por Carroll.

O poema é composto por sete estrofes com quatro versos cada, sendo que, a estrofe inicial foi elaborada por Lewis Carroll quando ele tinha apenas 23 anos⁷.

A seguir, apresento a primeira publicação, datada de 1855, sob o título “Estrofe de poesia anglo-saxã – intitulada *Stanza*”:



(CARROLL, 1976, p. 191)

Já nesta primeira publicação, Carroll interpreta algumas palavras do trecho, como por exemplo: “*Bryllyg* (derived from the verb to bryl or broil), the time of broiling dinner, i.e. the close of the afternoon.”⁸ Na sequência, Carroll descreve as palavras: *slythy*, *tove*, *gyre*, *gymble*, *wabe*, *mimsy*, *borogrove*, *mome*, *rath* e *outgrabe*. Ele cria, assim, uma espécie de dicionário para que os leitores conseguissem interpretar o que havia escrito.

Com as indicações de Carroll, temos a seguinte tradução do trecho:

“Era o anoitecer, e os texugos lisos e ativos estavam escavando e furando buracos na encosta do morro; muito infelizes estavam os papagaios; e as graves tartarugas guinchavam.” (CARROLL, 213, p. 314).

“Jabberwocky” foi finalizado após dezesseis anos e publicado no livro *Through the looking-glass and what Alice has found there*, em 1971, no capítulo inicial “*Looking-Glass house*” ou a “Casa do espelho”. Devido à sua importância na obra, o autor faz referências a ele

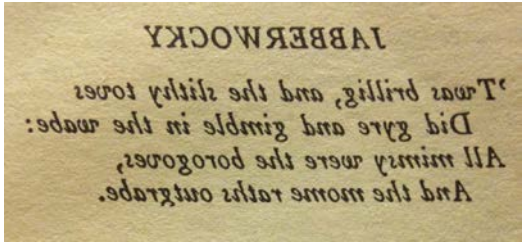
⁶ *Portmanteau Word*, traduzida como “palavra-valise”, de acordo com Gardner (Carroll, 2013, 341) é uma expressão criada por Carroll que se refere a “uma composição de uma palavra como uma mala, composta por outras palavras formando assim uma nova com mais de um significado.” Na literatura inglesa, o grande mestre é, sem dúvida, James Joyce, que, em *Finnegans Wake* descreve e utiliza inúmeras palavras-valise, inclusive fazendo referência a Humpty Dumpty, personagem de *Through the looking-glass*.

⁷ De acordo com Gardner (Carroll, 2013, p. 313), nesta época, Carroll escrevia para uma série de pequenos periódicos chamado *Mischmasch*. Estas histórias eram utilizadas para entreter seus irmãos.

⁸ “*Bryllyg* (derivado do verbo to Bryl ou broil) – a hora de cozinhar o jantar, isto é, o fim da tarde. (CARROLL, 2013, p. 313)

já no Prefácio, explicando alguns aspectos relacionados à sua sonoridade e à sua correta pronúncia, e também retoma os conceitos de vocábulos apresentados no capítulo seis, “*Humpty Dumpty*”, utilizando o personagem Humpty Dumpty para explicar alguns valores semânticos de palavras citadas no poema.

O poema aparece em um trecho em que Alice, já no “mundo do contrário” após passar pelo espelho, se depara com um papel e lê o seguinte trecho:

CARROLL, 1976, p. 191	CARROLL, 1976, p. 191
	<p style="text-align: center;">JABBERWOCKY</p> <p> `Twas brillig, and the slithy toves Did gyre and gimble in the wabe: All mimsy were the borogoves, And the mome raths outgrabe. </p>

Ao observar o texto, Alice percebe que o mesmo está escrito ao contrário e, utilizando o reflexo do espelho, consegue ler o verso. Então comenta:

Parece um lindo verso, disse consigo Alice, que a princípio nada entendera. Quem sabe se está ao contrário e com o espelho poderei ler direito? `Vamos fazer a experiência. Para isso tenho que passar à outra sala.” (CARROLL, 1961, p. 23).

Porém, Carroll retoma-o no capítulo seis, “*Humpty Dumpty*”, onde Humpty, um personagem com um intelecto superior que possui sabedoria, revela a sua facilidade em interpretar poemas. Neste momento, há uma conversa sobre os significados das palavras apresentadas no poema. Foi uma forma criativa que Carroll elaborou para explicar alguns dos significados atribuídos às palavras criadas no poema. É neste capítulo, também, que os tradutores conseguem explicar as escolhas lexicais realizadas. Por ser relevante, levarei em consideração também este trecho da narrativa em todas as traduções estudadas.

Traduzindo o texto literário

A tradução é um desafio, principalmente em se tratando de texto literário. Cada língua possui o seu próprio universo semântico e sintático, caracterizado por normas a serem seguidas. O tradutor literário deve se preocupar com as questões linguísticas e, além disso, com os efeitos sonoros e estilísticos escolhidos pelo autor do texto-fonte e o impacto que eles causam no leitor. O texto literário é uma produção única, constituída de palavras com sentido figurado. Considere-se a citação a seguir:

A fantasia quase nunca é pura. Ela se refere constantemente a alguma realidade: fenômeno natural, paisagem, sentimento, fato, desejo de explicação, costumes, problemas humanos, etc. Eis por que surge a indagação sobre o vínculo entre fantasia e realidade, que pode servir de entrada para pensar na função da literatura. Sabemos que um grande número de mitos, lendas e contos são etiológicos, isto é, são um modo figurado ou fictício de explicar o aparecimento e a razão de ser do mundo físico e da sociedade. Por isso há uma relação curiosa entre a imaginação explicativa, que é a do cientista, e a imaginação fantástica, ou ficcional, ou poética, que é a do artista e do escritor. Haveria pontos de contacto entre ambas? A resposta pode ser uma especulação lateral no problema da função, que nos ocupa (CÂNDIDO, 1972, p. 83).

Conforme Antônio Cândido ressalta, o texto literário se torna “explicável” quando conseguimos estabelecer algum vínculo com o real, com o concreto. Segundo o autor, quando pensamos na função do texto literário, e se considerarmos o público-alvo e o contexto sociocultural que o cerca, poderíamos então nos aproximar do seu real significado.

Para Haroldo de Campos, a “tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (2004, p. 35).

O estilo original e único dos textos de Carroll permite infinitas adaptações e diferentes possibilidades de *transcrições* — termo cunhado por Haroldo de Campos (2004). É por este motivo que, ainda hoje, estas narrativas despertam o interesse e a curiosidade de estudiosos e leitores.

Segundo Paulo Henriques Britto, o tradutor literário atual está mais preocupado em manter as características e escolhas realizadas pelo autor do original.

[...]. Mas é claro que, por mais estrangeirizante que seja, toda tradução é, por definição, uma operação radical de reescrita, em que todas as palavras de um texto são substituídas por outras, de um idioma diferente, seguindo normas sintáticas diferentes, por vezes até utilizando até mesmo outro alfabeto. [...] Não cabe ao tradutor causar estranheza onde tudo é familiar, tampouco simplificar e normalizar o que, no original, nada tem de simples ou de convencional (BRITTO, 2012 p. 66–67).

“Jabberwocky” é um dos poemas mais conhecidos pelos estudantes ingleses por se destacar na literatura. Devido ao uso de neologismos criados pelo autor, se tornou uma referência para escritores e tradutores. Segundo Gardner (1976), o poema foi traduzido para mais de 50 línguas diferentes, e até hoje, continua sendo estudado, reescrito e traduzido por diversos pesquisadores. Uma verdadeira obra de arte:

Jabberwocky

’Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

“Beware the Jabberwock, my son!
The jaws that bite, the claws that catch!
Beware the Jubjub bird, and shun
The frumious Bandersnatch!”
He took his vorpal sword in hand:

Long time the manxome foe he sought —
So rested he by the Tumtum tree,
And stood awhile in thought.
And, as in uffish thought he stood,

The Jabberwock, with eyes of flame,
Came whiffling through the tulgey wood,
And burbled as it came!

One, two! One, two! And through and through
The vorpal blade went snicker-snack!
He left it dead, and with its head
He went galumphing back.

“And, has thou slain the Jabberwock?
Come to my arms, my beamish boy!
O frabjous day! Callooh! Callay!”
He chortled in his joy.

’Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe. (CARROLL, 1976, p. 191).

Das mais de 40 traduções de *Through the looking-glass*, utilizarei uma das primeiras realizadas pelo grande escritor brasileiro Monteiro Lobato. Ele traduziu *Alice in Wonderland* em 1931 e *Through the Looking Glass and What Alice found there* em 1932. Lobato, como um grande admirador da obra de Carroll, deixa clara sua percepção sobre a obra do autor já no prefácio da primeira edição:

“Trata de um sonho de uma menina travessa — sonho em inglês, de coisas inglêsas, com palavras, referências, citações, alusões, versos, humorismos, trocadilhos, tudo inglês, isto é, especial, feito exclusivamente para a mentalidade dos inglesinhos”. E reforça a dificuldade da tradução pela grandiosidade da obra: “mais do que difícil, é difícilíssimo”. (CARROLL, 1931, s/p).

Assim como alguns outros tradutores, e pela dificuldade em traduzir os poemas escritos por Carroll, Lobato opta por não realizar uma tradução literal de “Jabberwocky”, assim como dos poemas inicial e final, entre outros. Ele apenas se detém em mencionar algumas estrofes curtas que aparecem ao longo da narrativa.

Metodologia

A análise será, aqui, realizada por meio do método *analítico-crítico*, aplicando-se as abordagens funcionais dos estudos descritivos da tradução ao *corpus* selecionado para o estudo, composto de três traduções/adaptações brasileiras do clássico poema “Jabberwocky”, de Lewis Carroll, publicado em *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871).

Em 1972, James S. Holmes utilizou pela primeira vez o termo *Translation Studies*, o qual ficou cunhado após ser referenciado por André Alphons Lefevere, em 1978. A partir daí, grupos de estudiosos passaram a desenvolver os modelos propostos por esses teóricos, dando origem a teorias como a de polissistemas, de Itamar Even-Zohar (1971), a do modelo descritivo, de José Lambert (1985), e a das normas tradutórias, proposta por Gideon Toury (1995).

A partir de 1980, o enfoque da discussão do grupo se deu acerca da análise mais prática da tradução por meio da abordagem descritiva. O desenvolvimento mais significativo desse modelo foi elaborado por Gideon Toury (1980), que enfatiza o texto de chegada, ou seja, o processo que determina o produto da tradução. Esse processo seria regido pelo que ele chama de “normas tradutórias”. Cada sistema tem normas, todas interligadas. Porém, se ocorrerem com uma certa regularidade, podem-se estabelecer padrões para a sua utilização. O objetivo do uso/verificação de normas tradutórias é contextualizar a tradução, procurando entender a sua função na cultura de chegada.

José Lambert (1985), um dos principais teóricos dos Estudos Descritivos, propõe o estudo dos aspectos funcionais relevantes da atividade tradutória, que devem ser observados a partir de um contexto histórico. O modelo contextual e descritivo foi proposto por José Lambert, juntamente com Hendrik van Gorp (1985).

O modelo de Lambert e Van Gorp iniciou com o esquema proposto anteriormente por José Lambert e André Alphons Lefevere em 1977, o qual contém os parâmetros básicos que permeiam o processo da tradução. Esse modelo foi ampliado por Itamar Even-Zohar (1978) e Gideon Toury (1980), quando sugeriram a teoria dos polissistemas e das normas. O modelo de análise descritiva de Lambert e Van Gorp (1985) estabelece quatro etapas principais para a pesquisa com obras traduzidas, descritas como segue: 1) Dados preliminares: enfatiza o modo como o volume traduzido chega ao leitor. Seriam descritas as observações relacionadas aos prefácios, dedicatórias, introduções, notas de rodapé, etc.; 2) Nível macro: descreve as possíveis omissões, adições ou alterações macrotextuais. Observam-se ainda os nomes próprios, elementos culturais, etc.; 3) Nível micro: descreve a comparação textual em detalhes: estruturas gramaticais, vocabulário, variações de linguagem; 4) Contexto sistêmico: comparação das recorrências observadas na tradução em outros textos: oposição entre os níveis micro e macro; relações intertextuais; relações intersistêmicas.

Nesta proposta, realizarei a análise da primeira estrofe do poema “Jabberwocky”, que contém 4 versos nas edições que fazem parte do *corpus*, com base na análise descritiva de José Lambert e Van Gorp (1985), por meio do método comparativo, cotejando cada

edição traduzida com a obra original. A análise se dará com o nível micro, descrevendo as variações da linguagem apresentadas, colocando lado a lado as edições escolhidas.

Micro-análise

Neste momento, serão descritos os aspectos relevantes da micro-análise de cada uma das traduções escolhidas em ordem cronológica, iniciando por aquela escrita por Monteiro Lobato (1967). Utilizarei apenas a 1ª estrofe do poema, que possui 4 versos. Serão considerados também os trechos do capítulo seis, “*Humpty Dumpty*”, no qual são descritos os significados dos termos utilizados nas traduções.

Conforme mencionado anteriormente, Lobato é o único dos três tradutores aqui mencionados que não traduz “*Jabberwocky*” na íntegra. Apenas faz menção a um pequeno trecho que aparece da seguinte forma:

“!sárt-sáz, sárt-sáZ !siod, mU !siod, mU
sáz-ra on uinuz adapse A
!sárt uiac ortsnom od açebac A
...sárt arap odnaetoniP” (CARROLL, 1961, p. 23).

Este trecho se refere à 5ª estrofe, como segue:

“One, two! One, two! And through and through
The vorpal blade went snicker-snack!
He left it dead, and with its head
He went galumphing back.” (CARROLL, 1976, p.191).

Podemos observar que Lobato propõe a tradução literal de algumas palavras como: “Um, dois, um, dois.” Faz uma referência à cabeça mas com conotação diferente: o monstro é morto sem a cabeça e, no poema de Carroll, ele morre com a mesma. Lobato ainda insere a onomatopeia “zás-trás” e mantém os versos terminados na rima em “ás”. No original, Carroll mantém a rima nos três últimos versos com as palavras: *snack*, *head*, *back*.

Lobato ainda acrescenta no capítulo seis, “*Humpty Dumpty*”, os dois primeiros versos da primeira estrofe de “*Jabberwocky*”, como segue: “Panfogo nas peiolhas da gere e ruma / Xuruxuxu mais potocauçu faz fiufirififiu” (CARROLL, 1961, p. 82). Observe-se:

CARROLL, 1976, p. 191	CARROLL, 1961, p. 82
“ <i>Jabberwocky</i> ”	“ <i>Jabberwocky</i> ”
Twas brillig, and the slithy toves Did gyre and gimble in the wabe: All mimsy were the borogoves, And the mome raths outgrabe.	“Panfogo nas peiolhas da gere e ruma Xuruxuxu mais potocauçu faz fiufirififiu”

Fica evidente que Lobato apenas cita os verso para narrar o trecho da conversa de Alice com Humpty Dumpty, não tendo nenhuma pretensão em traduzir o poema todo. Ele faz, porém, algumas correspondências e propõe a palavra-valise Panfogo (panela + fogo) por exemplo, utilizando a mesma estratégia utilizada pelo autor e, também, se referindo ao léxico utilizado.

A seguir, apresento um quadro com as explicações narradas por Humpty Dumpty. Proponho as supostas correspondências a partir da explicação semântica descrita pelo tradutor Monteiro Lobato em relação à do texto-fonte.

CARROLL, 2013, p. 313, 314	CARROLL, 1961, p. 82
<i>Brillig</i> – derivado do verbo <i>to bryl</i> ou <i>broil</i> , a hora de cozinhar o jantar, isto é, o fim da tarde.	Panfogo– significa quatro horas da tarde, tempo em que as cozinheiras começam a botar as panelas no fogo para o jantar.
<i>Slythy</i> (composto de <i>slimy</i> e <i>lithe</i>)– liso e ativo)	
<i>Tove</i> – uma espécie de texugo. Tinham pelo liso e branco, longas patas traseiras e chifres curtos como um veado; alimentavam-se sobretudo de queijo.	Peiolhas– são peixes em formas de lagartos, um tanto parecidos com saca-rôlhas.
<i>Gyre</i> – verbo derivado de <i>gyaour</i> ou <i>giaour</i> – girar como um giroscópio.	Gire– é girar como peões.
<i>Gymble</i> – (donde <i>gimblet</i>)– furar buracos em tudo.	Ruma– é fazer buraco na madeira como as verrumas.
<i>Wabe</i> – (derivado do verbo <i>to swab</i> ou <i>soak</i>)– A encosta de um morro (do fato de ela ser <i>soaked</i>) empapada pela chuva.	
<i>Mimsy</i> (donde <i>mimserable</i> e <i>miserable</i>)- infeliz	
<i>Borogrove</i> - Uma espécie extinta de papagaio. Não tinham asas, seus bicos eram virados para cima e faziam seus ninhos sob relógios de sol; alimentavam-se de vitela.	Xuruxuxu– algum pássaro muito esquisito, com penas arrepiadas pelo corpo como uma vassoura com medo.
<i>Mome</i> - (donde <i>solemome</i> , <i>solemone</i> e <i>solemn</i>)– grave.	
<i>Rath</i> - uma espécie de porco verde.	Potocauçu- uma espécie de porco-do-mato verde.
<i>Outgribing</i> , é algo entre assobiar com um espirro no meio.	Fiufirififiu- um assobio com espirro no meio.

Fica nítido que Lobato usou de recursos estilísticos mais simples de repetição/onomatopeia como “Xuruxuxu” e “Fiufirififiu”, como o objetivo de aproximar a sua tradução do público-alvo infantojuvenil, porém conseguimos identificar, nas descrições, no tocante ao significado, que Lobato busca aproximar o resultado ao máximo do texto de partida.

A segunda tradução é a de Sebastião Uchoa Leite que recebeu o auxílio de Augusto de Campos para a tradução de alguns poemas. Um deles, “Jabberwocky”, foi traduzido na íntegra com o título de “Jaguadarte”. Esta é uma das traduções mais conceituadas no âmbito acadêmico.

Augusto de Campos, tradutor e escritor que apresenta a seguinte tradução.

CARROLL, 1976, p. 191	CARROLL, 2015, p. 147
“Jabberwocky”	“Jaguadarte”
Twas brillig, and the slithy toves Did gyre and gimble in the wabe: All mimsy were the borogoves, And the mome raths outgrabe.	Era briluz. As lesmolisas touvas roldavam e relviam nos gramilvos. Estavam mimsicais as pintalouvas, E os momirratos davam grilvos.

“Jaguadarte”, publicado em 1980, se tornou uma referência e inspirou vários outros autores e artistas da área. Em 1982, Augusto e Cid de Campos, seu filho fazem uma versão musical com Arrigo Barnabé, interpretada por Tetê Espíndola, canção integrante do álbum “Pássaros na garganta”. A canção repete a primeira estrofe da tradução de Augusto de Campos.

CARROLL, 1980, p. 147	“Jaguadarte” (Canção de Cid Campos e Arrigo Barnabé, interpretada por Tetê Espíndola)
Jaguadarte	Jaguadarte* / Canção dos vagalumes
Era briluz. As lesmolisas touvas Roldavam e reviam nos gramilvos. Estavam mimsicais as pintalouvas, E os momirratos davam grilvos.	Era briluz As lesmolisas touvas Roldavam e relviam nos gramilvos Estavam mimsicais as pintalouvas
“Foge do Jaguadarte, o que não morre! Garra que agarra, bocarra que urra! Foge da ave Fefel, meu filho, e corre Do frumioso Babassura!”	E os momirratos davam grilvos Era briluz, briluz As lesmolisas touvas, as lesmolisas Roldavam e reviam nos gramilvos
Ele arrancou sua espada vorpal E foi atrás do inimigo do Homundo Na árvore Tamtam ele afinal Parou, um dia, sonilundo.	Roldavam e relviam, roldavam E relviam nos gramilvos, nos gramilvos Estavam mimsicais as pintalouvas, louvas E os momirratos davam grilvos, grilvos!
E enquanto estava em sussustada sesta, Chegou o Jaguadarte, olho de fogo, Sorrelfiflando através da floresta, E borbulia um riso louco!	
Um dois! Um, dois! Sua espada mavorta Vai-vem, vem-vai, para trás, para diante! Cabeça fere, corta e, fera morta, Ei-lo que volta galunfante.	
Pois então tu mataste o Jaguadarte! Vem aos meus braços, homenino meu! Oh dia fremular! Bravooh! Bravarte!” Ele se ria jubileu.	
Era briluz. As lesmolisas touvas Roldavam e relviam nos gramilvos. Estavam mimsicais as pintalouvas, E os momirratos davam grilvos.	* Obs.: reprodução feita a partir da interpretação da canção pela cantora Tetê Espíndola no LP “Pássaros na garganta” (1982).

A repetição apresentada é marcada pela melodia de forma lenta e progressiva, causando estranheza pelos vocábulos utilizados, mas, ao mesmo tempo, uma harmonização em sintonia com as rimas.

A seguir, apresento um quadro descritivo com as explicações de Humpty Dumpty, no capítulo seis, acerca das escolhas lexicais.

CARROLL, 2013, p. 313-314	CARROLL, 2015, p. 197-198
<i>Brillig</i> - derivado do verbo <i>to bryl</i> ou <i>broil</i> , a hora de cozinhar o jantar, isto é, o fim da tarde.	Briluz- o brilho da luz às quatro horas da tarde, quando se passa a cena descrita nos versos.
<i>Slythy</i> (composto de <i>slimy</i> e <i>lithe</i>) liso e ativo	Lesmolisas- significa “lisas com lesmas”.
<i>Tove</i> - uma espécie de texugo. Tinham pelo liso e branco, longas patas traseiras e chifres curtos como um veado; alimentavam-se sobretudo de queijo.	Touvas- têm algo de toupeiras, algo de lagartos e algo de saca-roulhas, e têm pêlos espetados como escovas.
<i>Gyre</i> - verbo- derivado de <i>gyaour</i> ou <i>giaour</i> - girar como um giroscópio.	Roldavam- rodavam em roldão. Relviam- revolviam em relva ou girar como uma roldana.
<i>Gymble</i> - (donde <i>gimblet</i>)- furar buracos em tudo.	
<i>Wabe</i> - (derivado do verbo <i>to swab</i> ou <i>soak</i>)- A encosta de um morro (do fato de ela ser <i>soaked</i> (empapada pela chuva).	Gramilvos- tufo de grama
<i>Mimsy</i> (donde <i>mimserable</i> e <i>miserable</i>) infeliz	Mimsicais- mimosas e musicais
<i>Borogrove</i> . Uma espécie extinta de papagaio. Não tinham asas, seus bicos eram virados para cima e faziam seus ninhos sob relógios de sol; alimentavam-se de vitela.	
<i>Mome</i> - (donde <i>solemome</i> , <i>solemone</i> e <i>solemn</i>)- grave	Momirratos- momi não sei bem o que é, talvez venha de “momices”, talvez festas de momo. Talvez venha de ratos careteiros ou carnavalescos.
<i>Rath</i> - uma espécie de porco verde.	Ratos- E ratos não preciso explicar.
<i>Outgriving</i> , é algo entre assobiar com um espirro no meio.	Grilvos- penso que deve ser uma mistura de gritos com silvos bem agudos, com algo parecido com o chilro dos grilos.

Podemos observar que Augusto de Campos se aproxima mais da sonoridade das palavras, comparando com o original, como no primeiro verso em que utiliza “Briluz” (palavra-valise: Brilho + luz), em cotejo com o termo “*Brillig*”, utilizado com Carroll. Não se aproxima, porém, do significado proposto pelo texto fonte.

O mesmo acontece com “Momirratos”, que ainda destaca um valor cultural quando se refere a “momi” – momo do Carnaval, uma festa típica brasileira, e a ratos o significado denotativo, corroborando sua ideia com a seguinte afirmação: “E ratos não preciso explicar”(CARROLL, 2015, p. 198).

Augusto de Campos também mantém a rima em ABAB no poema todo, mantendo a mesma sonoridade proposta por Carroll.

Podemos notar também que ele utiliza o empobrecimento quantitativo e qualitativo no primeiro verso, quando emprega apenas dois vocábulos que não têm o mesmo conteúdo semântico e o alongamento no segundo verso.

CARROLL, 1976, p. 191	CARROLL, 2015, p. 147
Twas brillig, and the slithy toves Did gyre and gimble in the wabe:	Era briluz. (Empobrecimento quantitativo e qualitativo) ⁹ As lesmolisas touvas roldavam e relviam nos gramilvos. (alongamento)

Além disso, faz uso da conjugação verbal dos verbos regulares “relviam” e “roldavam”, mantendo os radicais das palavras.

Então, temos “roldavam” (roldana + rodavam) e “relviam” (relva + revolviam). Observe-se:

a) **Rold** (radical) + **va** (desinência de modo temporal de pretérito imperfeito do indicativo) + **m** (desinência de número e pessoa – 3ª pessoa do plural);

b) **Rel** (radical) + **vi** (vogal temática) + **a** (desinência de modo temporal de pretérito imperfeito do indicativo) + **m** (desinência de número e pessoa – 3ª pessoa do plural).

Sigamos em frente. A terceira tradução que utilizamos é “Jaberuco”, realizada por Alexandre Barbosa de Souza em 2015, ano de celebração dos 150 anos da publicação de *Alice in Wonderland*.

Jaberuco

No luscofusco, texugolesmais
Girogravavam pelsa vagramas,
Havia borogovas mimosicais
E os fofomuscós davam alframas

“Cuidado com Jaberuc, meu filho!
Presas te prendem, garras te agarram!
Cuidado com o pássaro Jujubo, fuge
Do Bandernete frumioso!”

Ele sacou a espada vorpal:
Longo tempo perseguiu o antigente-
Então descansou na árvore Tumtum,
E ali ficou um tempo só pensando.

Assustriste meditava quando
O Jaberuco, olhos de flama,
Veio pela mata resfoleguinchante
E gorbulejava no caminho!

⁹ Antonie Berman (2007) propõe as deformações apresentadas no processo de tradução. Empobrecimento quantitativo, empobrecimento qualitativo e alongamento são alguns dos tipos de deformações sugeridos por ele.

Um, dois! Um, dois! E assim depois
 A espada vorpal foi triscafincando!
 Deixou-o morto, e sem o corpo
 Trazendo a cabeça voltou galunfante.

“Então mataste o Jaberuc?
 Dá cá um abraço, filho meu brilhante!
 Ó, dia frabulhoso! Calloo! Callay!”
 Ele se riu e se rejubilou.

No luscofusco, texugolesmais
 Girogravavam pelas vagramas,
 Havia borogovas mimosicais
 E os fofomuscus davam alframmas. (CARROLL, 2015, p. 32–35).

Alexandre Barbosa de Sousa mantém as sete estrofes do original e tenta manter as rimas finais. A linguagem mais coloquial, como o uso de “Dá cá”, imprime uma proximidade do filho com a mãe, aquela que se orgulha. A seguir, o quadro comparativo do texto-alvo e a tradução:

CARROLL, 1976, p. 191	CARROLL, 2015, p. 32
“Jabberwocky”	“Jaberuco”
Twas brillig, and the slithy toves Did gyre and gimble in the wabe: All mimsy were the borogoves, And the mome raths outrabe.	No luscofusco, texugolesmais Girogravavam pelas vagramas, Havia borogovas mimosicais E os fofomuscus davam alframmas.

Podemos notar que Souza também se preocupa com a sonoridade e mantém a rima ABAB, porém ele faz as escolhas lexicais que se aproximam do significado do texto-fonte, como no caso de Luscofusco, conforme indicado na tabela abaixo.

E no 2º verso, o tradutor junta os verbos *gyre* e *gimble*, o que resulta em “girogravavam”.

CARROLL, 2013, p. 313–314	CARROLL, 2015, p. 116 e 117
<i>Brillig</i> - derivado do verbo <i>to bryl</i> ou <i>broil</i> , a hora de cozinhar o jantar, isto é, o fim da tarde.	Luscofusco – são quatro tarde em diante... a hora em que já se começa a esquentar o jantar.
<i>Slithy</i> (composto de <i>slimy</i> e <i>lithe</i>) liso e ativo	Lesmais- lemas são moles. Esses seres lesmais são escorregadios.
<i>Tove</i> - uma espécie de texugo. Tinham pelo liso e branco, longas patas traseiras e chifres curtos como um veado; alimentavam-se sobretudo de queijo.	Texugo- parecem lagartos e lembram um saca-rolhas. Texugolesmais fazem ninho embaixo de relógios-de-sol e vivem à base de queijo.
<i>Gyre</i> - verbo- derivado de <i>gyaour</i> ou <i>giaour</i> - girar como um giroscópio.	Girogravar- é ir rodopiando feito um giroscópio.
<i>Gymble</i> - (donde <i>gimblet</i>)- furar buracos em tudo.	
<i>Wabe</i> - (derivado do verbo <i>to swab</i> ou <i>soak</i>)- A encosta de um morro (do fato de ela ser <i>soaked</i> (empapada pela chuva).	Vagrama- é o pedaço de grama embaixo do relógio-de-sol.

<i>Mimsy</i> (donde <i>mimserable</i> e <i>miserable</i>) infeliz	Mimosicais- mimosa e musical
<i>Borogrove</i> . Uma espécie extinta de papagaio. Não tinham asas, seus bicos eram virados para cima e faziam seus ninhos sob relógios de sol; alimentavam-se de vitela.	Borogova- é um pássaro velho, maltrapilho, com as penas todas tortas espetadas... que parece um esfregão vivo.
<i>Mome</i> - não estou certo, mas parece algo de “lar” (home), como se eles estivessem perdidos no meio do caminho.	Fofu - mas fofu não tenho certeza. Acho que é uma abreviação para fora de forma.
<i>Rath</i> - uma espécie de porco verde.	muscos- é um tipo de porco verde;
<i>Outgribing</i> , é algo entre assobiar com um espirro no meio.	Alframa- é algo como berrar e assobiar, uma espécie de espirro no meio: seja como for, você há de ouvir alguma alframa... bem longe no bosque.

Percebe-se que Souza mantém poucas das escolhas realizadas por Campos, como, por exemplo, espada vorpal. Ele opta pela criação de inúmeras palavras-valise como “texugolesmais” e “fofomuscos”.

Considerações Finais

A tradução de um texto literário é um desafio que requer muito estudo da obra e conhecimento linguístico, principalmente em se tratando de um poema como “Jabberwocky”, que é um marco da literatura inglesa e conhecido mundialmente pelo contorno estilístico, pela sonoridade e pelo uso de neologismos (palavras-valise) criadas especialmente para ele. Sem dúvida, Lewis Carroll foi um dos grandes gênios escritores que nos proporcionou o contato com esta obra-prima.

Após a micro-análise realizada para este estudo, fica evidente que os tradutores buscaram transpor as características linguísticas e estruturais do texto-fonte, proporcionando aos leitores uma aproximação com a essência da obra.

Por fim, é imprescindível destacar o papel da pesquisa em revisitar as obras de Carroll e, em especial, “Jabberwocky”, um dos poemas *nonsense* mais famosos de *Through the looking-glass*, e contribuir para os estudos tradutórios e literários.

SANTOS, L. “Jabberwocky”, by Lewis Carroll: Analysis of Linguistics Variations Based on Translation Studies. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 2, p. 73-88, 2019. ISSN 2177-3807.

Referências

BERMAN, A. A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres; Mauri Furlan; Andreia Guerini. Rio de Janeiro: Letras/PGET, 2007.

BRITTO, P. H. *A Tradução Literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. A língua pura na teoria da tradução de Walter Benjamin. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (Org.). *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*. São Paulo, SP, v. 24, n. 9, p. 803-809, set. 1972.

CARROLL, L. *Alice's adventures in Wonderland*. Londres: Penguin books, 1994.

_____. *Aventuras de Alice no país das maravilhas & através do espelho*. Intr. e notas Martin Gardner. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Ilust. John Tenniel. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

_____. *Alice através do espelho*. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. Ilust. Rosângela Rennó. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

_____. *Alice no País do Espelho*. Trad. Monteiro Lobato. Ilust. John Tenniel. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961.

_____. *Através do espelho e o que Alice encontrou lá*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Ilust. John Tenniel. São Paulo: Fábula, 2015.

_____. *The Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*. Intr./notes Martin Gardner. Ilust. John Tenniel. London: Penguin Books, 1976.

COHEN, M. N. *Lewis Carroll: a biography*. London: Macmillan, 1995.

LAMBERT, J. (Org.). *Functional Approaches to Culture and Translation, Selected papers*. Philadelphia: John Benjamins B. V., 2006.

LEFEVERE, A. *Translation/History/Culture: a sourcebook*. London/New York: Routledge, 1992.

_____. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London/New York: Routledge, 1992.

Webgrafia

JAGUADARTE. Intérpretes: Cid Campos e Arrigo Barnabé. [s.i]: [s.i], 1973. vídeo, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RVh4RfsEwLI>. Acesso em: 10 dez. 2017.

Discografia

PASSÁROS NA GARGANTA. Intérpretes: Tetê Espindola e Carlos Rennó, 1982. Acesso: 11 nov. 2019. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/tete-espindola/passaros-na-garganta/>

Recebido em: 23 mai. 2019

Aceito em: 18 jul. 2019

Maria Luísa, de Lúcia Miguel Pereira: o encontro da crise social e subjetiva pelo deslocamento no discurso religioso

ELISA DOMINGUES COELHO*

RESUMO: *Maria Luísa*, de Lúcia Miguel Pereira, destoa do contexto literário de 1930 ao trazer uma personagem feminina como eixo organizador do romance, de modo que é o seu olhar que atravessa todas as personagens e determina o que se deve pensar delas. No projeto literário do romance, esse olhar da protagonista se deslocará através de um processo espiralado de rememoração e ressignificação em descompasso com um enredo absolutamente simples, representação das estruturas social e moral estratificadas. Desse modo, Maria Luísa ressignifica o seu antigo lugar e passa a viver o abismo, esse trânsito que torna o lugar dos personagens de 30 impossível, ao não conseguir mais se vincular ao passado decadente e tampouco se encontrar no futuro que a modernidade traz.

PALAVRAS-CHAVE: Década de 30; Literatura Brasileira; Lúcia Miguel Pereira; *Maria Luísa*; Modernismo; Romance.

ABSTRACT: *Maria Luisa*, by Lúcia Miguel Pereira, diverges from the literary context of the 1930's by bringing a female character as the organizing axis of the novel, which enables her look to pass through all the characters and determine what one should think of them. In the literary project of the novel, this view of the protagonist will move through a spiral process of rememoration and re-signification, contrasting with an unquestionably simple plot, reflecting the stratified social and moral structures. Thus, Maria Luísa re-signifies her former place and begins to live in the abyss, a transit that makes the place of the characters of the 1930s impossible, as they are neither able to bond to the decadent past, nor find themselves in the future that modernity brings.

KEYWORDS: 1930's; Brazilian Literature; Lúcia Miguel Pereira; *Maria Luísa*; Modernism; Novel.

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil. E-mail: elisadcoelho@gmail.com

Introdução

Os anos 30 são palco de profundas reflexões e mudanças no gênero romanesco, sintomáticas do mundo moderno – em franca transformação no século XX –, que colocam novos problemas para o fazer literário. Na literatura brasileira, esse processo se caracteriza por um contexto muito específico, em que as polarizações políticas, já bem estabelecidas na Europa com os regimes nazifascistas, começavam ainda a se desenhar e a literatura a enxergar a existência de um mundo incoeso, conflituoso e, como sujeito dessas mudanças, a própria existência de um outro, representante de um universo ainda desconhecido para a nossa intelectualidade.

Dentro do projeto da literatura nacional, era esse outro fundamental, de modo que a grande questão da prosa modernista se torna, justamente, a sua representação, mais particularmente, a de duas figuras: o pobre e a mulher. Ao trazer esses sujeitos para a literatura, a nossa intelectualidade se deparou com a realidade flagrante da enorme distância que a separava deles, decorrendo disso diversas estratégias estéticas para tentar tocar esse universo, compor essas personagens e, como resultado, uma latente simplificação das mesmas e suas trajetórias.

No tocante à personagem feminina, isso se materializará em um grande número de trajetórias, sempre com a mesma narrativa da menina desgraçada que termina na prostituição ou da esposa que ama incondicionalmente e não sente desejo, como discute Luís Bueno (2006):

É uma espécie de sintoma de que a ficção brasileira, assim como criara uma imagem simplificadora e exótica do homem do campo, do pobre, também aprisionara a mulher numa concepção redutora demais. De fato, é muito difícil encontrar textos escritos por homens que, colocando esse tipo de problema no centro temático de sua obra, pelo menos indiquem, como fez Arnaldo Tabayá, que os papéis de prostituta e de esposa não dão conta da figura feminina a essa altura do campeonato – se é que deram em alguma ocasião (BUENO, 2006, p. 301–302).

O que se percebe por essa conclusão do autor é que a centralidade que ocupou o problema da alteridade se estrutura no romance através da voz narrativa que intenta narrar um universo que absolutamente não compreende, pois a grande maioria de romances que trazem personagens femininas como elementos centrais são marcados por essa voz masculina que não consegue entendê-las para além desses dois papeis estanques.

Nesse contexto, a obra de Lúcia Miguel Pereira tem grande importância por se dedicar não só ao universo feminino como por trazer, em seus quatro romances, a narrativa de sua crise. Esse aspecto filia sua obra sobremaneira ao espírito da década por fazer de seu projeto literário tal percurso, que é movimento síntese de uma literatura que se fez justamente em função da (in)compreensão de um tempo em transformação.

É justamente isso que encontraremos nos quatro romances de Lúcia Miguel Pereira. Eles figuram as etapas dessa transformação em toda sua complexidade, de modo a evidenciar as dificuldades enfrentadas pelas mulheres que não mais aceitam ser exclusivamente mães e esposas, como não aceitam ser relegadas à condição de prostitutas, que buscam um meio-termo entre o sufocamento do lar e o abandono da rua. Em outras palavras, o que a obra romanesca de Lúcia Miguel faz é acompanhar a trajetória da mulher até alcançar sua liberdade, que não se restringe a poder sair de casa para “trabalhar como um homem” e “pensar como um homem”. Essa é apenas uma parte do processo de superação de barreiras (CARDOSO, 2006, p. 501).

Maria Luísa, publicado em 1933, é a primeira etapa dessa trajetória e se mostra peça interessantíssima não só por já revelar uma hábil ficcionista como por trazer uma protagonista completamente inserida na tradição e moral religiosas e, nesse contexto, é uma matriarca que guia com absoluta rigidez seu núcleo familiar, até que o envolvimento com um amigo do marido a desloca, justamente, para o lugar que sempre julgara implacavelmente. A partir de então, a construção dará espaço para a desconstrução e ressignificação de sua subjetividade e disso se ocupará toda a segunda parte do romance: as consequências dessa crise.

Essas duas partes que dividem o romance são essenciais porque trazem em si o seu princípio organizador: embora a história possa parecer bastante corriqueira e o próprio encadeamento das ações não traga grandes inovações, não é em função desse enredo que a obra se organiza. O grande norteador é o tempo da consciência da protagonista, de modo que as ações seguirão certa cronologia enquanto interessa ao narrador apresentar as personagens e os acontecimentos; feito isso, a narrativa é deslocada desse tempo da ação: “De qualquer forma, é de se esperar que uma pessoa que via as coisas de forma tão rígida e se coloca numa situação dessas vai viver um inferno. Esse inferno é a matéria da segunda parte do livro.” (BUENO, 2006, p. 307), ou seja, o tempo exterior dá lugar para o tempo interior.

Maria Luísa e a filiação ao romance moderno

Em seu ensaio “Reflexões sobre o romance moderno”, Rosenfeld discute o abandono da lógica mimética e da perspectiva como tentativa de responder à modernidade:

O fundamentalmente novo é que a arte moderna não o reconhece apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de uma personagem de romance, mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra-de-arte. A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos (ROSENFELD, 2009, p. 81).

É esse deslocamento operado na estrutura do romance que o inscreve não apenas tematicamente nas questões fundamentais do modernismo brasileiro, mas também na reflexão estética do romance moderno. É na relativização e desenlace da mimesis que surge a possibilidade de dar outra dimensão para a crise de Maria Luísa: ela não está subordinada aos acontecimentos e sim os organiza, de modo que é tema e estrutura do romance.

Outrossim, o modo como isso é feito e a história que parece ser engolida pelo universo interior da protagonista se alinham com a reflexão feita por Rosenfeld porque colocam essa crise subjetiva em outro patamar. É um processo que não é restrito à esfera individual-transcendental, mas se coloca como resposta à sua própria condição de mulher na modernidade, porque sua fé não era um sentimento abstrato, era um sistema de valores sociais que sustentavam sua existência.

O que se afigurou como resultado de desenvolvimentos “formais”, talvez tenha sido em verdade ponto de partida ou parte inerente desses desenvolvimentos. Talvez fora básica uma nova experiência da personalidade humana, da precariedade da sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e a dominar o homem. Não se refletiria esta experiência da situação precária do indivíduo em face do mundo, e da sua relação alterada para com ele, no fato de o artista já não se sentir autorizado a projetá-lo a partir da própria consciência? Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra (ROSENFELD, 2009, p. 86–87).

“Uma realidade que deixou de ser ‘um mundo explicado’” – essa afirmação de Rosenfeld é uma síntese do movimento do livro. Em toda a primeira parte do romance, observamos a rigidez de Maria Luísa atravessando personagens e acontecimentos e guiando as suas ações até que ela se perde de sua convicção e não há mais como ver o mundo pelo seu antigo sistema de valores. A segunda parte é, então, uma conhecida trajetória dos personagens de 30: a busca de um lugar possível em um mundo em transição quando não se sustenta mais a filiação ao passado, questão essa que, por exemplo, é o cerne de toda a ficção de José Lins do Rego.

Percebemos, desse modo, a tecitura do encontro de diversos matizes essenciais do romance moderno brasileiro compondo esse momento da narrativa. Por muito tempo, aspectos sociais e espirituais dessa crise vivida em 30 foram tidos como duas pontas opostas da ficção, mas, aqui, quando a consciência de Maria Luísa engole tudo, há um cruzamento, uma vez que é uma esfera profundamente subjetiva e espiritual ao mesmo tempo que social, não há como separar, tudo está envolto no fluxo de consciência de sua subjetividade cambaleante que busca desesperadamente se reestruturar.

Esse emaranhado, por sua vez, é posto em movimento nessa narrativa que vira outra e passa a obedecer a outro tempo, o tempo da consciência, caminho esse possível apenas no contexto da revolução estética do romance moderno, que passa a derrubar barreiras, como

afirma Rosenfeld (2009, p. 81): “[...] espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas.”, e inaugura a prosa sob essa nova perspectiva, que abre espaço para que o tempo da consciência atue como elemento organizador da ficção.

Pois dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formulação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmos: a nossa vida, com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia; o mundo em que vivemos, tudo isso tentamos incessantemente interpretar e ordenar, de tal forma que ganhe para nós uma forma de conjunto, a qual, evidentemente, segundo sejamos obrigados, inclinados e capazes de assimilar novas experiências que se nos apresentam, modifica-se de forma mais rápida ou mais lenta, mais ou menos radical (AUERBACH, 2015, p. 494).

Em sua análise da narrativa de Virgínia Woolf, Auerbach ilustra como se dá, no desenvolvimento do romance, essa relação dos tempos externo e interno e o descompasso que pode se operar entre as ações (muitas vezes mínimas) e o processo reflexivo da consciência. Parte de sua reflexão se dá sobre as infinitas possibilidades desse procedimento de acordo com o caminho escolhido para desenvolver a narração, o que dota de grande centralidade a reflexão sobre como se estrutura a voz narrativa.

O narrador, afinal, é partícipe dessa experiência humana basilar do novo romance e, como afirma também Rosenfeld (2009, p. 96), “[...] o narrador se confessa incapaz ou desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior do narrador ‘realista’ que projeta um mundo de ilusão a partir da sua posição privilegiada.”, de forma que não são apenas as barreiras de tempo e espaço que se modificam, a própria relação narrador–personagem se faz outra.

Essas reflexões são essenciais para a nossa análise, uma vez que, em Maria Luísa, o narrador é o grande maestro do romance, vai conduzindo as personagens e suas reflexões, mas não o faz à distância, conversa de perto com a protagonista, problematiza as suas questões – sobre si mesma e sobre as outras personagens – enquanto opera o já mencionado movimento de deslocamento entre as partes da narrativa. Compreender a sua natureza e a relação estabelecida com as personagens é, portanto, crucial para entendimento da obra.

Uma situação narrativa, como qualquer outra, é um conjunto complexo no qual a análise, ou simplesmente a descrição, só pode discernir à condição de que rasgue um tecido de relações estreitas entre o ato narrativo, seus protagonistas, suas determinações espaçotemporais, sua relação com as outras situações narrativas implicadas na mesma narrativa, etc. (GENETTE, 2017, p. 291).

Por conseguinte, a tarefa dessa análise é, como afirma Genette, desmembrar esse complexo de operações para entender a que nos parece central: como a voz narrativa, muito presente, utiliza-se das personagens e do enredo de modo a construir o caminho introspectivo que culminará na segunda parte do romance. Essa compreensão é essencial

porque revela um projeto literário muito claro de alicerçar a crise da subjetividade em uma série de acontecimentos e relações que implodem o “estar no mundo” da protagonista.

A voz narrativa e a construção da crise subjetiva

Nesse percurso, podemos observar três etapas fundamentais: a apresentação das personagens, a narração das ações e, por fim, a narração do processo reflexivo. A primeira serve ao propósito de apresentar a protagonista em toda a sua rigidez moral enquanto a segunda é a ponte entre as etapas, pois termina por solidificar a imagem de Maria Luísa ao mesmo tempo em que introduz a crise.

Se é verdade que alguns procedimentos desse narrador podem ser vistos, e até pela própria autora, como eventuais fraquezas do romance, é preciso notar também que contribuem decisivamente para constituir um narrador que vive uma espécie de confronto com sua personagem. Aquelas reticências do início do livro, ou algumas observações sentenciosas, podem ser lidas como um pedantismo ou um excesso de ingerência do narrador nos assuntos tanto da personagem como do leitor. Mas são parte orgânica da fatura geral da obra e permitem dar um alcance muito maior à discussão sobre a condição feminina que o romance propõe. É na dissonância entre o narrador e Maria Luíza que um certo intervalo temporal, por assim dizer, pode se estabelecer no livro, paralelo ao tempo da ação propriamente dita. Maria Luíza pensa sua função de mulher, pelo menos até a grande crise causada por seu breve romance com Flávio, dentro de um esquema absoluto, sem fissuras. É o narrador que vai, aqui e ali, apontar que há um novo mundo em que as coisas podem estar mais matizadas do que Maria Luíza pode achar ou desejar. (BUENO, 2006, p. 307)¹

Luís Bueno, em sua análise do romance, traz uma visão muito assertiva e que muito contribui para o estudo da estruturação dessa voz narrativa, assim como dá outra dimensão para a presença do narrador. Isso porque o que discutimos até agora foi para compreender como se estrutura o projeto do romance; agora cabe olhar mais de perto para como essa voz que conduz a história se manifesta.

Como o grande maestro que já descrevemos, nada escapa ao narrador, não há focalização em uma só personagem, o que possibilita que ele seja essa mão que a todos toca e, dotado dessa possibilidade, movimenta todos em função do processo reflexivo que, em realidade, começa a se desenvolver logo na primeira página. Observemos algumas passagens do romance:

— Não vai à missa hoje? Indagou, vendo a mulher se dirigir para o interior da casa. Já está na hora.
Ele sabia que Maria Luísa nunca perdia a missa das dez na Matriz da Glória. Era um velho hábito, e ela uma senhora metódica.

¹ No texto do artigo, adotamos a grafia “Maria Luísa”, atualizada em 2006 com a publicação da Ficção completa da autora, mas mantivemos a grafia antiga quando utilizada nos textos de crítica, como é o caso da 1ª edição (também de 2006) de *Uma história do romance de 30*, de Luís Bueno.

Respondeu que sim; iria, naturalmente; mas ainda tinha tempo, pois chegando antes da Elevação não se incorre em pecado. Usaria dessa licença, por motivo de força maior; tinha algumas ordens importantes a dar; esquecera-se de fazê-lo mais cedo, e não podia sair assim, sem deixar tudo determinado. Demorou-se algum tempo e quando voltou vinha com a fisionomia carregada.

— Parece que foi de propósito, explicou ao marido; a cozinheira não contava mais comigo, a esta hora. Pilhei-a com a boca na botija, dando um embrulho de mantimentos a um molecote, seu filho, com certeza. Já está despedida... não quero nem que faça o jantar... um desaforo!

E lá se foi para as suas devoções, de táxi, a fim de chegar exatamente no momento em que o atraso começaria a ser pecado... (PEREIRA, 2006, p. 13).

Esse trecho inicial do romance é um material primoroso por revelar uma certa dubiedade desse narrador que, se peca por “[...] um certo ar de artifício que se sente na caracterização da protagonista, especialmente no início do romance, uma certa pressa com que o narrador quer dar conta do perfil excessivamente rígido e formal de Maria Luiza.” (BUENO, 2006, p. 304), também já se mostra muito hábil e conciso. Com um perfil de voz ativa e sempre presente, comenta e nos dá pequenas dicas ou problematizações de modo a abalar essa rigidez moral que é um grande tema da narrativa.

Desse modo, logo na primeira página, ele já nos entrega essa religiosidade contraditória da protagonista, que cronometra os minutos para não pecar com um espírito que mais parece de barganha do que uma preocupação devota, e que, no melhor estilo da religião de aparências, despede a cozinheira por surpreendê-la dando comida ao filho. Também a última sentença – reticente –, com a repetição do horário certo para evitar o pecado, já introduz essa voz muito atenta ao apontar as inconsistências da crença religiosa de Maria Luísa.

[...] Mas as intervenções, diretas ou indiretas, do narrador com relação à história podem também tomar a forma mais didática de um comentário autorizado da ação: aqui se mostra o que poderíamos chamar de função ideológica do narrador, e sabe-se quanto Balzac, por exemplo, desenvolveu essa forma de discurso explicativo e justificativo, para ele, como em tantos outros, veículo da motivação realista. (GENETTE, 2017, p. 338)

Ainda de acordo com Genette (2017), podemos aliar ao procedimento da narrativa não-focalizada, a voz narrativa com essa função ideológica referida pelo autor. Embora seja muito mais sutil, é claro, do que a dos casos citados no trecho acima, afinal não há aqui a elaboração de um discurso ou explicação de forma mais extensa e sistematizada.

O que há em Maria Luísa é um procedimento de um ato narrativo fluido, que toma como *modus operandi* da apresentação das problemáticas das personagens a constituição de um afastamento, como analisa Bueno. É justamente nesse espaço que se cria a dissonância entre os julgamentos que fazem as personagens – especialmente Maria Luísa – e a visão desse narrador que parece ser a própria voz de sua época, dos valores e realidades em trânsito. Retornemos ao romance:

Maria Luísa, atentamente, estudava a cunhada. Examinava-lhe a fisionomia, os gestos, as palavras, com um interesse cujas demasias tocavam a avidez. Buscava um indício, uma pista qualquer que a conduzisse à certeza. Não por curiosidade malsã, nem por simples malevolência. Não era esse o seu feitio. Ordinariamente, não a interessavam boatos maliciosos, nem senhoras de reputação discutida. Fechava a uns os ouvidos e às outras a porta, sumariamente. Com Lola não podia – a contragosto – proceder assim. Afinal de contas, era da família de Artur, e não tinha o direito de condená-la baseada em anônimas acusações (PEREIRA, 2006, p. 18).

Em consonância com o início do romance, as personagens passam a ser introduzidas de modo a continuar desenvolvendo o juízo moral de Maria Luísa. Assim, o narrador se movimenta entre as personagens, ora narrando o julgamento da protagonista, ora as demais personagens sob esse crivo. A cunhada Lola é importantíssima por se constituir como extremo oposto da protagonista e, por isso mesmo, era condenável por princípio, de onde vem esse desagrado de Maria Luísa – que, novamente, o narrador faz questão de salientar – em ter de ser ponderada.

O mais interessante nesse episódio é o desconforto que ela sente com a hesitação, completamente incompatível com a índole rígida que o narrador está construindo. A instabilidade trazida por esse episódio ilustra também que a apresentação rápida e certa da moral religiosa de Maria Luísa logo de início não se deu à toa. O segundo momento do enredo, ainda na parte inicial do romance, já mostra que a rigidez da protagonista vai ficando mais evidente à medida que o narrador vai desestabilizando-a.

Desse modo, as ações que ocorrem, acontecimentos cotidianos do universo familiar até a viagem em que ela conhece Flávio, são palco de uma desestabilização por situações reticentes. Aqui, atua também a voz do narrador que, antes mesmo do processo reflexivo que gradualmente se instala, já vai alertando o leitor das armadilhas de um sistema de valores tão enrijecidos e afiliados a um passado que se desfazia: “Não podia acreditar honestas mulheres que cuidassem de alguma coisa além da casa e dos filhos. Confundia, na mesma condenação sumária e inflexível, as elegantes e as intelectuais.” (PEREIRA, 2006, p. 40).

Durante o desenrolar dessa primeira parte do romance, portanto, a voz narrativa, que apresentara de chofre o caráter da protagonista logo no início, atuará reforçando a sua rigidez e, ao mesmo tempo, minando-a. Constitui-se, assim, algo como uma espécie de alerta de que aquele sistema de valores está condenado à ruína, como bem afirmou Bueno (2006, p. 309): “No corpo do romance, o que denuncia a certeza de que essa visão de mundo vai redundar em fracasso é o contraste entre o que diz a voz do narrador e o que sente Maria Luísa”.

Já nem se lembrava de tudo.

Porque a ferira muito mais profundamente a atitude de Artur do que o que dizia. O tom mais do que as palavras. Horrorizaram-na a voz branca e os gestos descompassados desse homem em quem não reconhecia o seu marido. E que parecia odiá-la.

Um estranho. E um inimigo.

Como se podia viver tantos anos ao lado de alguém e desconhecê-lo tão completamente?

Podia se gabar de tê-la iludido esse sujeito grosseiro e desabrido. Era isso, o seu esposo. Aquele que lhe dava o nome. A quem estava amarrada. Pela primeira vez, desde que se casara, sentiu que ela e Artur não eram as partes inseparáveis de um mesmo todo. Que podiam existir um sem o outro – pois, um ao lado do outro, haviam vivido separados. E desconhecidos. (PEREIRA, 2006, p. 50–51)

Essa briga entre Maria Luísa e Artur é um momento chave do romance. Todo o processo que o narrador faz até aqui são pequenas fissuras, que já alertavam o leitor sobre os perigos da rigidez moral de Maria Luísa, mas não eram o suficiente para abalar a sólida base da protagonista. Quando ela não reconhece mais o seu marido, ou seja, seu matrimônio – a relação em que estava alicerçada, justamente, a sua moral – é o primeiro momento em que ela perde sua fé inabalável em seus princípios. O acontecimento, todavia, não significa muito isoladamente, o que faz crescer a sua importância é o que o narrador faz dele.

Auerbach (2015, p. 487), na discussão a que já nos referimos sobre o descompasso dos tempos, afirma que “O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais”. Não falamos aqui de um episódio insignificante, mas, de fato, sua importância fundamental se dá pela entrada do processo reflexivo que ele possibilita ou, ainda – no estudo do ato narrativo que estamos desenvolvendo –, o eco desse acontecimento construído pelo narrador na subjetividade de Maria Luísa.

Esse movimento alia, então, a abertura da protagonista para o seu envolvimento com Flávio – que desencadeará, definitivamente, a crise subjetiva – e da própria narrativa para esse processo reflexivo de primeiros questionamentos e incertezas que conduzirão o romance do tempo exterior para o tempo interior: “A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade imediata, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance” (ROSENFELD, 2009, p. 84).

Não. Era nela, que alguma coisa morreria. Alguma coisa que era o arcabouço do seu ser. A sua certeza. A certeza de não errar. De ter dirigido a sua vida pela única trilha perfeita. A certeza da superioridade que todos lhe reconheciam. E da segurança de felicidade dada por sua conduta inatacável. [...]

Não era apenas uma alma inquieta a vagar, desgarrada, por um mundo sem fim. Tinha uma família, um lar, uma situação definida, aos quais não poderia fugir.

E teve a sensação bizarra e inexplicável de que isso tudo a protegeria.

Contra quê?...

Contra o destino? Ou contra si própria?

Não o saberia... (PEREIRA, 2006, p. 57)

Desse modo, a briga não abala apenas a convicção da protagonista em seu casamento, e nem poderia, porque era esse o espaço em função do qual ela construíra o seu sistema de valores e a sua própria subjetividade. Sem saber mais quem era seu marido e o que era o seu casamento, a crença em si enquanto personalidade superior e de conduta impecável é destruída, ou, ainda pior, passa a ser incerta.

O tempo interno como catalisador da crise subjetiva

O fim da certeza absoluta sobre si traz o que Rosenfeld descreve, a reflexão dessa consciência em profusão de pensamentos passa a se manifestar e tomar a narrativa. São as reflexões em que duvida de si que fazem Maria Luísa rever o seu juízo sobre Flávio e se envolver com ele.

O adultério, assim como a briga, se não é acontecimento insignificante, também não tem tamanha magnitude para derrubar uma vida de certezas. Mas são esses acontecimentos que dão vazão para essas reflexões nascentes na consciência da protagonista, elas sim desencadeadoras da crise. Sem isso, esse acontecimento derradeiro a mergulharia na culpa e na penitência, mas, muito ao contrário, o que ele faz é terminar por suspender o tempo externo para que o romance seja naufragado nesse processo reflexivo em que, tendo a protagonista se perdido definitivamente das antigas certezas, manifesta-se em uma consciência amargurada e perplexa.

E para que lutar? O destino estava traçado, desgraçadamente traçado.
Reerguimento? Reabilitação?
Palavras sem sentido, mentiras com que se satisfaz a hipocrisia dos homens.
O perdão?
A máscara virtuosa da covardia e da fraqueza.
Tudo era mentira... (PEREIRA, 2006, p. 80-81)

A segunda parte do romance, uma vez que é guiada pelo tempo da consciência, é uma narrativa construída por tentativas desesperadas da protagonista de ressignificar seu antigo sistema de crenças. O estado de desespero e angústia que marca o início do processo reflexivo retoma e sanciona a derrocada do que ela vai chamar de “seu antigo eu” – a mulher de conduta impecável, acima de todos os erros e julgamentos – e, portanto, que nunca havia estado sob o jugo da doutrina que adotara sem questionar e “aplicara” sem perdão.

A intensidade da angústia vem justamente por se confrontar com o outro lado da moeda desse jugo implacável que fora a base de toda a sua existência. Nunca dantes tendo que lidar com o Deus que punia os pecadores, agora, ele a engolia, sua figura surge absolutamente opressiva. Esse momento é a revelação do que era para ela o lugar da religião: julgar e punir.

O processo reflexivo se fará, então, a partir dessa primeira ressignificação aterrorizadora, em um movimento circular de rememoração e ressignificação que toca o mito ao buscar compreender as forças do bem e do mal em um percurso que vai da culpa e desesperança para o alento na fé genuína.

Compreendemos agora mais de perto porque a personalidade individual tinha de desfazer-se e tornar-se abstrata no processo técnico descrito: para que se revelem tanto melhor as configurações arquetípicas do ser humano; estas são intemporais como é intemporal o “tempo mítico” que, longe de ser linear e progressivo (como é o tempo judaico-cristão), é circular, voltando

sobre si mesmo. O tempo linear, cronológico, se apaga como mera aparência no eterno retorno das mesmas situações e estruturas coletivas. Na dimensão mítica, passado, presente e futuro se identificam: as personagens são, por assim dizer, abertas para o passado que é presente que é futuro que é presente que é passado – abertas não só para o passado individual e sim o da humanidade; confundem-se com seus predecessores remotos, são apenas manifestações fugazes, manifestações fugazes, máscaras momentâneas de um processo eterno que transcende não só o indivíduo e sim a própria humanidade: esta, reintegrada no Arqui-Ser, que a ultrapassa e abarca, é parte da luta eterna entre as forças divinas e demoníacas [...] (ROSENFELD, 2009, p. 89–90).

A questão mítica colocada por Rosenfeld nos serve aqui como síntese desse novo funcionamento do romance. O que viverá Maria Luísa será justamente a substituição da lógica linear pela circular, quando seu fluxo de pensamento irá se movimentar de modo a reavaliar o passado e presente nessas tentativas que, em realidade, estão lutando por tornar o futuro novamente possível.

Desse modo, o segundo momento será não a libertação do seu antigo sistema de valores, mas a intensificação da certeza dessa mão punitiva aliada à descrença do julgamento – o perdão e a benevolência –, pura falsidade para a humanidade lidar com sua própria hipocrisia. A convenção social atravessa a crise subjetiva novamente, aqui, como sistematização da predominância do mal e farsa do bem. Essa nova filosofia claramente não serve de alívio à agonizante Maria Luísa, é antes uma visão amarga e descrente que substitui a anterior opressão do medo do divino.

Depois de redirecionar todo o julgamento, pelo qual se relacionava com o mundo, contra si e ressignificar nesse jugo impiedoso a sua antiga crença, o que, por sua vez, operou uma quebra quase definitiva entre a humanidade e o divino pela impossibilidade de conciliar seu novo eu “pecador” com esse novo Deus “vingador”, ela compreende, enfim, o que antes apenas aceitara como norma de conduta.

Não era uma exaltação mística que a arrebatava... não era a ideia de Deus que a deslumbrava...
Era o sentido da vida, da vida terrena e da vida eterna – a mesma vida, no fundo – que começava a perceber.
Como tudo era claro, como tudo se explicava...
Era, afinal, a compreensão de tanta coisa cujo desconhecimento a cegara.
O entrelaçamento misterioso do bem e do mal... a justiça que perdoa, e a bondade que permite o sofrimento... a relatividade da culpa e do mérito... a mesquinhez dos julgamentos humanos, e a vaidade infinita das virtudes humanas.
A força dos fracos porque se sabem fracos, e a fraqueza dos fortes porque se creem fortes... a esterilidade dos que pensam em si, e a riqueza dos que cuidam dos outros. (PEREIRA, 2006, p. 135)

Nessa última ressignificação, o que antes figurava como doutrina punitiva e se revertera na autoflagelação da protagonista surge como compreensão da relação entre o bem e o mal. As forças que antes compunham um cenário apocalíptico na consciência de Maria Luísa confluem e, por fim, põem termo à sua busca mítica, conduzindo-a para um

momento em que uma nova perspectiva de harmonia entre o bem e o mal se constrói para que ela consiga retornar ao presente e recuperar o futuro.

No desfecho, os tempos interior e exterior se reconciliam e também se harmonizam, pois, se, ao ruir a base moral, ruíra a relação entre vida em sociedade e subjetividade, ao compreender o que antes fora pura convenção, essa relação é reconstruída. A busca por essa compreensão mítica passa, portanto, por compreender a manifestação das forças do bem e do mal na sociedade e voltar a conseguir se compreender no mundo.

Considerações finais

Ao traçar, por fim, essa trajetória de desconstrução e reconstrução, o projeto literário desse romance se revela como um rico diálogo com as questões mais fundamentais da literatura brasileira. Indo ao encontro das reflexões de Rosenfeld, não se ocupa apenas tematicamente da trajetória de uma crise subjetiva e social, mas se insere nesse movimento de repensar estruturalmente o romance para que o tempo interior possa ganhar lastro e complexificar as relações que compõem a narrativa.

A religião da Ordem, da Hierarquia, da Moralidade, tudo assim com maiúscula, era a da primeira Maria Luíza, e a conduziu apenas ao orgulho e ao adultério – ao pecado, portanto. A religião do amor, da compreensão de que não é possível ser rígido demais é aquela que toma corpo no final da trajetória da heroína. (BUENO, 2006, p. 313)

Além disso, em uma década em que a polarização ideológica associou em definitivo o espectro religioso ao fascismo – a referida religião da Ordem –, é emblemático que a protagonista vivencie o absoluto desterro social que essa moral religiosa trouxe e encontre em uma outra, representante de uma visão de mundo totalmente diversa, a única forma que tornou, para ela, possível viver na nova sociedade que estava se construindo.

O romance, portanto, não é significativo apenas – o que já seria muito – pelo protagonismo que dá a essa crise da condição feminina e à reflexão sobre o estar num mundo em transformação. Ele os realiza esteticamente na narrativa mediante um projeto literário que claramente dialoga com questões fundamentais da década de 30 e, ousamos dizer, dá uma resposta a elas.

COELHO, E. D. *Maria Luísa*, by Lúcia Miguel Pereira: The Meeting of the Social and Subjective Crisis through the Displacement of the Religious Discourse. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 11, n. 2, p. 89-101, 2019. ISSN 2177-3807.

Referências

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: _____. Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 471- 498.

BUENO, Luís. Uma história do romance de 30. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CARDOSO, Patrícia da Silva. Os nomes e o nome da mulher. In: PEREIRA, Lúcia Miguel de. Ficção reunida. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006. p. 499-507.

GENETTE, Gérard. Figuras III. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Maria Luísa. In: _____. Ficção reunida. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006. p. 9-140.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Dicionário de Narratologia. Coimbra: Livraria Almedina, 2000.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In.: _____. Texto/contexto I. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 75-97.

Recebido em: 06 ago. 2019

Aceito em: 25 set. 2019

Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves: história, dupla consciência e resistência

ANDRÉ GOMES*

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo analisar o romance *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, a partir das concepções de *liminaridade* e de *dupla consciência*, presentes nas produções críticas de Eliana Lourenço Reis (1999) e Paul Gilroy (2012). A ideia de personagem liminar emerge da leitura que Reis propõe da obra de Wole Soyinka, constituindo um arcabouço crítico que, em última instância, conceitua a ideia de liminaridade transdiscursiva como o posicionamento fronteiro que permite a convivência crítica com duas culturas diferentes. A própria ideia de coexistência entre aspectos culturais diversos leva à noção de dupla consciência que, de um modo geral, pode ser vista como a ideia de não pertencimento a uma ou mais formas culturais, o que não exclui a sua apropriação crítica. No romance de Gonçalves, a ideia de personagem liminar vem esboçada na própria constituição da protagonista como alguém que, a despeito das pressões externas, apropria-se de uma identidade brasileira apenas para reforçar a resistência a essa identidade, bem como manter veladamente traços da sua cultura original. Finalmente, no retorno à África, a personagem ocupa conscientemente esse espaço intersticial de modo a se diferenciar no seio de uma cultura que, de maneira ambivalente, é e não é sua.

PALAVRAS-CHAVE: Ana Maria Gonçalves; Dupla consciência; Identidade; Liminaridade; História.

ABSTRACT: The present article's purpose is to analyze Ana Gonçalves' novel *Um defeito de cor* (2006), based on the concepts of liminality and double consciousness, present in the critical productions of Eliana Lourenço Reis (1999) and Paul Gilroy (2012). The idea of a preliminary character emerges from the reading that Reis proposes from the work of Wole Soyinka, constituting a critical framework that, ultimately, conceptualizes the idea of transdiscursive liminality as the border position that allows critical coexistence with two different cultures. The very idea of coexistence between different cultural aspects leads to the notion of double consciousness that, in general, can be seen as the idea of not belonging to one or more cultural forms, which does not exclude its critical appropriation. In Gonçalves' novel, the idea of a preliminary character is outlined in the protagonist's own constitution as someone who, despite external pressures, appropriates a Brazilian identity only to reinforce resistance to that identity, as well as to veiled maintain traces of his original culture. Finally, on his return to Africa, the character consciously occupies this interstitial space in order to differentiate himself within a culture that, ambivalently, is and is not his.

KEYWORDS: Ana Maria Gonçalves; Double consciousness; History; Identity; Liminality.

* Pós-Doutorando (PNPD/CAPES) junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidades (PPGLI) – Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), câmpus Campina Grande – 58406-015 – Campina Grande – PB. E-mail: alsgomes70@gmail.com

Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim também não o pode o processo histórico em que ele transitou de um para outro. Por isso, o materialista histórico se afasta o quanto pode desse processo de transmissão da tradição atribuindo-se a missão de *escovar a história a contrapelo* [...]

Walter Benjamin – “Sobre o conceito da história” – tese VII.

Introdução

O romance *Um defeito de cor* (2006), escrito por Ana Maria Gonçalves, é um desses relatos caudalosos que pedem um mergulho do leitor que se dispõe à leitura, exigindo uma capacidade de entendimento das relações entre História, memória e fabulação na formação de uma vivência que é, ao mesmo tempo, testemunho de uma subjetividade e representação de aspectos de uma coletividade, relatados na perspectiva narrativa da protagonista, Kehinde.

No caso de *Um defeito de cor*, especificamente, lidamos com a representação da escravidão no Brasil do século XIX e as formas de resistência e de sobrevivência criadas pelos escravizados num regime marcado pela naturalização da violência e pela reificação dos cativos. Das mais de novecentas páginas desse testemunho/saga, emerge a individualidade da protagonista que, no fim de sua existência, retoma o vivido e relata a sua trajetória, iniciada quando, ainda menina, é capturada por mercadores de escravos no antigo reino do Daomé. No relato, Kehinde conta a sua condição de escrava e, mais tarde, de mulher livre que, perseguida pela sua participação em múltiplas revoltas antiescravistas, parte do Brasil Imperial para as suas antigas origens na cidade Uidá, tornando-se, ali, uma mulher de negócios bem-sucedida. Entre essas duas posições ocupadas pela protagonista – a de menina capturada e a de comerciante rica –, temos a narração de sua trajetória como escrava, suas estratégias de resistência e sobrevivência ao processo de violência inerente ao cativo e a sua luta pela liberdade.

No presente trabalho, analisamos o romance de Ana Maria Gonçalves a partir de pelo menos dois eixos: o primeiro deles diz respeito à constituição de uma identidade de resistência durante a trajetória de Kehinde como menina e mulher cativa, bem como as estratégias efetuadas por ela e seus amigos/familiares¹ para a conquista da liberdade; o segundo eixo diz respeito ao modo como uma segunda identidade é construída pela protagonista, especialmente, quando faz a viagem de retorno ao Daomé, assumindo um modo de ser *brasileiro* em confronto com a tradição dos povos que, então, habitavam a região.

¹ É importante lembrar que o processo de escravização destruía os laços familiares e comunitários dos homens e mulheres trazidos para as Américas. No entanto, ainda assim, os negros constituíram grupos de amigos, famílias substitutivas, coletividades e irmandades que permitiam, a partir de ressignificações e adaptações, a reconstrução de alguns dos marcos civilizatórios de África: comunidade, comunalismo, família. Voltaremos a estes aspectos ao longo de nossa reflexão.

A análise a partir desses dois eixos nos parece importante porque representa, de certo modo, a cisão que se efetua na consciência de Kehinde (e talvez de todos os negros escravizados e seus descendentes), gerando um sentimento de dupla consciência (GILROY, 2001) ou de entre-lugar (SANTIAGO, 1978). Essa cisão acaba por impedir a identificação da protagonista não só com a terra onde é obrigada a viver em cativeiro, mas também com a terra de origem para onde retorna como mulher livre. Nesse sentido, a reflexão acerca da posição *ex-cêntrica* (HUTCHEON, 1991) ocupada pela personagem principal é fundamental para se compreender o processo de estilhaçamento de sua subjetividade, sua condição de personagem liminar e os modos de resistência utilizados por ela a partir desse sentimento de não pertença. Antes, porém, faremos breves apontamentos acerca da construção formal do romance e sua relação com a História.

Representação e História na construção formal de *Um defeito de cor*

Um defeito de cor apresenta uma fortuna crítica bastante consolidada e isso faz dele um dos romances importantes para a produção literária brasileira desse início de século. Boa parte dessa produção crítica gira em torno de dois aspectos essenciais: a relação estabelecida entre a narrativa de Gonçalves e a História oficial do Império do Brasil (ANDRADE, s/d; SANTOS, 2016) e a representação da vida dos cativos a partir da perspectiva de uma escravizada que, por meio de estratégias e espertezas, consegue burlar o sistema de opressão, alfabetizar-se e tornar-se livre. Nesse sentido, parece que essas relações desaguardam em alguns aspectos importantes: a) a questão da representação da negritude a partir da ideia do negro tomado como sujeito (PROENÇA FILHO, 2004); b) a narração da História a partir da perspectiva dos oprimidos; c) a ideia da representação negra a partir da noção da representatividade, ou seja, a personagem negra tomada como modelo positivo em oposição a uma tradição da narração sobre a escravatura a partir da perspectiva do branco².

De modo geral, a construção de Kehinde (que, no romance, também se identifica com Luísa Mahin)³ se dá numa notação idealizada, uma vez que a trajetória da personagem,

² Historicamente a literatura brasileira tratou o negro como um objeto quase sempre sem voz, oscilando da passividade e falta de inteligência para violência gratuita aos seus “bons” senhores. A caracterização dos escravos em romances como *O tronco do ipê* (1871) ou *Til* (1872) são bons exemplos dessa visão dicotômica e, em certo sentido paradoxal da personagem negra. Mesmo em narrativas que desenvolvem um tom abolicionista, tal como *A escrava Isaura* (1875) é flagrante a diferença de caracterização de Isaura, quase branca e formada a partir dos valores civilizacionais ocidentalizados, e Rosa, uma de suas antagonistas, que é caracterizada como uma mulher negra insolente, invejosa, etc.

³ Esse é um outro dado essencial para a leitura do romance, uma vez que Luísa Mahin é uma personagem quase mítica no âmbito do movimento negro brasileiro. As referências em torno de Luísa partem da afirmação de Luís Gama de que a personagem era sua mãe. Gama a caracteriza como negra, africana e livre, pertencente ao ramo étnico jêje-nagô, participante da Sabinada e da Revolta dos Malês. A historiografia oficial, porém, põe em xeque a existência da personagem – embora exista a descrição de Gama ao jornalista Lúcio de Mendonça –, tratando-a mais como *alter ego* do abolicionista do que personagem real. Ana Maria Gonçalves parte dessa ausência de dados oficiais para constituir a vida de Mahin como uma vida imaginada.

constituída por felizes coincidências, fazem dela uma mulher rica, intelectualmente desenvolvida e livre. Se anteriormente as mulheres negras são retratadas como sexualmente disponíveis, como ignorantes e, finalmente, como passivas diante das inúmeras formas de opressão impostas pelo sistema de cativo, Kehinde é um contraponto a essa caracterização, pois ocupa uma posição de questionamento e resistência a esse sistema e é isso que faz dela uma personagem fundamental para a literatura contemporânea. É nesse sentido que a ideia de resistência e manutenção identitária serão dois mecanismos essenciais que são utilizados pela autora para a construção de seu romance.

A relação com a História, por sua vez, é abordada pela crítica a partir da ideia/conceito de metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991) que se justificaria a partir da narração, por meio da voz de uma mulher negra, que conta aspectos de sua vida no Brasil ao longo de quarenta anos, estabelecendo uma relação tensiva entre a sua versão dos fatos e a versão oficial. Um bom exemplo dessa participação enviesada em fatos oficiais se dá, quando, num período anterior ao processo de emancipação efetuado pelas elites, a protagonista ouve conversas acerca da independência política do Brasil: “Fiquei abaixada do lado de fora casa, sob a janela, de onde dava para ouvir tudo o que diziam sem ser vista [...]. Falavam de política, um assunto que eu já tinha ouvido comentarem na senzala grande, sobre o Brasil se tornar independente de Portugal” (GONÇALVES, 2017, p. 156).

A relação com a narrativa histórica se dá, desse modo, a partir do ponto de vista *ex-cêntrico*: ao ocupar uma posição marginal no âmbito da sociedade em que está inserida e não tendo, por conseguinte quaisquer compromissos com os relatos oficiais, Kehinde descortina os interesses da elite que sonhavam com uma independência para si, mas planejavam a permanência da empresa escravocrata: “Claro que não falavam dessa segunda parte [a libertação dos escravos], isso era assunto nosso, assunto de senzala, pois achávamos que se o Brasil se libertasse de Portugal, do qual era escravo, nós também poderíamos pedir nossa liberdade” (GONÇALVES, 2017, p. 156 – colchetes nossos). Essa consciência aguda da própria condição e dos interesses presentes na manutenção da escravatura valem reflexões como essa:

A mesma liberdade que eles queriam para o governar o próprio país, nós queríamos para as nossas vidas. A exploração era a mesma e até mais desumana, porque se tratava de vidas e não apenas do pagamento de impostos e da ocupação de cargos políticos. Fiquei muito animada quando comentaram que talvez pudessem dar liberdade aos pretos que fossem lutar, caso decidissem mandá-los (GONÇALVES, 2017, p. 157).

A caracterização da personagem como mulher, negra, escrava e consciente da injustiça de sua posição e a inserção em uma posição discursiva que, longe de reiterar o discurso histórico oficial, vale-se dele para mobilizar certos efeitos de sentido que, em última instância, denunciam o caráter reificador e desumano da escravidão. No entanto, é preciso não perder de vista as estratégias utilizadas por Ana Maria Gonçalves para chegar a esse resultado.

Um defeito de cor porta algumas características formais que nos parecem importantes para a interpretação da obra. O romance tem como foco narrativo um narrador-personagem que conta, a partir desse ponto de vista, os detalhes de sua vida. Em outros termos, o fato de a narrativa ser contada pela própria personagem principal acaba por conferir, por um lado, um efeito de intimidade e de sinceridade ao texto, mas, por outro lado, estamos, como leitores, subordinados às suas lembranças, crenças e desejos.

A estratégia narrativa utilizada pela autora é de construir o romance como um grande relato *a posteriori*, dado que, Kehinde, octogenária e cega, resolve contar sua vida para a afilhada, Geninha, que a acompanha ao Brasil. Esta, por sua vez, será responsável pelo registro escrito do relato da protagonista, tornando o relato escrito, no âmbito do romance, um produto mediado pelas escolhas escriturais de Geninha. Temos, desse modo, a ideia de narrativa biográfica sendo veiculada dentro de um texto ficcional.

Outro aspecto que chama a atenção, por não ser nada circunstancial, é o fato de que o relato não é dirigido a qualquer leitor, mas a um leitor específico: Omotundé (que também é identificado com Luís Gama), o filho de Kehinde vendido como escravo pelo próprio pai, Alberto, por conta de dívidas de jogo: “como você já deve ter percebido de quem estamos falando, a você foi dado o nome de Omotunde Adeleke Danbiran, sendo que Omotunde significa ‘a criança voltou’⁴, Adeleke quer dizer que a criança será ‘mais poderosa que seus inimigos’, e Danbiran, é uma homenagem à minha avó” (GONÇALVES, 2017, p. 403 – 404). O leitor, desse modo, ocupa o lugar de alguém que viola uma correspondência pessoal e que toma conhecimento dos fatos a partir dessa narrativa que joga com a noção de público e privado, bem como, com a ideia de história oficial e história particular entrecruzadas. Em suma: a narrativa trata do modo como as escolhas políticas, ideológicas, culturais e econômicas afeta ram a vida dessa mulher negra no Brasil Imperial.

Podemos somar, ainda, a mobilização, realizada por Gonçalves (2017, p. 09 – 17), da ideia de que os manuscritos da narrativa são encontrados em uma casa na Ilha de Itaparica, quase se perdendo como papéis velhos que seriam usados como brinquedo por uma criança. Desse modo, a autora estabelece uma ficção da ficção, inserindo-se, ela mesma, como uma espécie de personagem projetada que tem o papel de mera organizadora e revisora de um relato que se conta por si mesmo, que está pronto. É preciso ainda destacar o fato de que o modo de narrar escolhido pela narradora (e, claro, pela autora) é o *Sumário*, ou seja, toda a narrativa é construída pela perspectiva de Kehinde que não cede a voz a nenhuma personagem, contando, a partir da sua perspectiva, todos os acontecimentos dos quais é protagonista ou testemunha.

Desse modo, apesar da aparente linearidade e simplicidade do texto de Gonçalves, levando em consideração os aspectos estético-formais temos uma narrativa que joga abertamente com a estrutura em abismo que acaba por descortinar as complexas relações propostas pela autora, a saber: a) a autora se projeta no texto ao tratá-lo como um

⁴ Na tradição iorubana, Omotundé (grafia mais correta) é nome que se dá ao filho nascido após um aborto natural.

manuscrito perdido, aliás, uma estratégia muito comum na literatura, especialmente, na literatura romântica e na literatura contemporânea; b) o narrador-personagem retoma o vivido no fim de sua existência, contando as suas memórias; c) o narrador-personagem é, na verdade quem narra, mas não quem registra a narração, figurando, portanto, como personagem de si mesma, uma vez que, ao retomar sua vivência, o “eu” que narra difere temporalmente do “eu” que age no relato, d) além disso, se torna personagem da narração biográfica de Geninha que, por sua vez, é uma personagem de Gonçalves que é quem, na verdade, constrói todo esse universo em que ficção, realidade histórica e representação utópica da mulher negra se embaralham na feitura do texto.

Chama atenção, ainda, o fato de que a autora, contrariando alguns modelos de narração com mulheres protagonistas no fim do século XX e início do século XXI, não tenha se valido de uma fala fragmentária para a reconstrução das memórias de Kehinde: é preciso que a personagem seja lúcida e tenha pleno domínio da memória para construir os efeitos desejados: o de narrar a resistência de uma mulher negra ao cativo. Nesse sentido, podemos afirmar que tanto a construção estético-formal do romance (foco narrativo, mobilização discursiva, memorialismo) quanto os aspectos temático-conceituais (a presença da história, a ideia de representação da vida social e histórica e a representatividade da mulher negra) são tratados como ferramentas para a construção da ideia de uma personalidade que ocupa um lugar cindido em relação ao Brasil e ao Daomé. Vejamos a seguir de que maneira se dão as estratégias de construção identitária no romance.

A manutenção da identidade afrocentrada como estratégia de resistência

No primeiro volume de *Tempo e narrativa* (2011), Paul Ricoeur discorre sobre a noção de intriga e as semelhanças entre a narrativa ficcional e a narrativa histórica. Ricoeur, ainda que veja similaridades entre as duas formas de narração, não deixa de estabelecer diferenças essenciais entre ambas. Desse modo, enquanto a narrativa ficcional se constitui no campo da inventividade e da capacidade de fabulação do homem, a narrativa histórica tem na existência de arquivos e documentos que lhes comprovem as fontes a sua principal base. O que é preciso guardar em mente, contudo, é o papel da narrativa – seja ela histórica ou ficcional – como organizadora da vida do homem, como estratégia de constituição de sentido tanto da vivência individual quanto coletiva do homem. Em outras palavras: a narração de uma vida é *per se* uma reflexão sobre a vivência, além de uma forma de observar as inflexões que as ações e escolhas humanas têm sobre o mundo e, por conseguinte, sobre outras vidas, daí a noção de intriga como conceito partilhado por ambas as formas de narrativa.

Tomando as proposições de Ricoeur, é possível perceber, em se tratando de *Um defeito de cor*, que a sinceridade mobilizada na narrativa Kehinde/Luisa tem alguns objetivos bem claros, sendo eles: a tentativa de justificar a própria ausência a Omotunde/Luis Gama,

mas, sobretudo, o desejo da protagonista de justificar suas escolhas a partir da própria organização narrativa como um longo fio de vida. Nesse processo de narração, Kehinde, ao mesmo tempo que se conta e situa seu filho perdido no âmbito de sua trajetória, situa a sua vida numa longa reflexão sobre o viver. Ela, desse modo, passa sua vida a limpo por meio da exposição de lances importantes de sua trajetória, retirando daí lições preciosas.

É preciso não perder de vista, também, que o processo de relatar o vivido guarda fortes raízes na tradição de narração da ancestralidade como dado de legitimação e de pertencimento. E esse aspecto emerge logo no início do relato, quando a protagonista conta suas origens:

Eu nasci em Savalu, reino do Daomé, África, no ano de um mil oitocentos e dez. Portanto, tinha seis anos, quase sete, quando esta história começou. O que aconteceu antes disso não tem importância, pois a vida corria paralela ao destino. O meu nome é Kehinde porque sou uma *ibêji* e nasci por último. Minha irmã nasceu primeiro e por isso se chamava Taiwo⁵. Antes tinha nascido o meu irmão Kokumo, e o nome dele significava “não morrerás mais, os deuses te segurarão”. O Kokumo era um *abiku*, como minha mãe. O nome dela, Dúróoríike, era o mesmo que “fica e serás mimada”. A minha avó Dúrójaiyé tinha esse nome porque era também uma *abiku*, e o nome dela “fica para gozar a vida” (GONÇALVES, 2017, p. 19 – grifos da autora).

E a narradora continua:

A minha avó nasceu em Abomé, capital do reino de Daomé, ou Danhome, onde o rei governava da casa assentada sobre as montanhas de Dan. Ela dizia que esta é uma história muito antiga. [...]

A minha mãe tinha marido em Abomé, o pai do Kokumo, que se chamava Babatunde e era guerreiro, assim como o pai dele tinha sido, e antes do pai, o avô. O Kokumo teria o mesmo destino se não tivesse morrido antes. O Babatunde era um bom guerreiro e por isso foi nomeado ministro do rei do Daomé. Ele já era ministro do rei quando se casou com minha mãe, fazendo dela sua terceira esposa [...]

Um dia apareceu Oluwafemi, [...], que ajudou a construir a casa e foi homem para minha mãe. Mas depois que a casa ficou pronta, ele seguiu viagem rumo ao norte, talvez para Natitingou, antes de saber que ela estava novamente pejada, abençoada com *ibêjis*, eu e a Taiwo (GONÇALVES, 2017, p. 20 – 21).

Como podemos observar, a narrativa de Kehinde se inicia num longo relato em que a introdução de si mesma no âmbito de um universo maior – a ancestralidade – é fundamental. Além disso, a narrativa a insere num campo da tradição religiosa, a qual, aliás, a protagonista vai resgatar por meio de ressignificações no território brasileiro.

⁵ É interessante mencionar que, embora estejam em território *fon* (etnia africana radicada, sobretudo no atual Benin, antigo Daomé) tanto a personagem quanto seus familiares portam nomes de origem iorubana, daí, talvez, uma justificativa para a sua posterior captura. O nome de Taiwo (To ayé wo) significa “Vai e veja como mundo está” e de Kehinde (Ki èyin dé) “Você que chegou depois” são exemplos disso. É preciso ainda levar em consideração que os nomes iorubás não tem um sentido fechado, carregando o desejo de quem nomeia. Ex: Abiolá pode significar “A prosperidade nasceu” (Abi = nascer; olá = prosperidade), mas a partícula *olá* tem outros significados como riqueza, alegria, honra, etc.

Para isso, a narradora não só relata as particularidades familiares, mas também insere dados que fazem parte dessa tradição. É importante frisar que, desde o início do texto, tais detalhes não são tratados como parte de uma identidade exótica, e sim como elementos culturais naturalizados na fala da personagem, ou seja, como dados de sua cultura e, por isso, tratadas como parte da própria narrativa. Nesse sentido, palavras iorubanas como *ibêji* (gêmeos) ou *abiku*⁶, embora sejam explicadas em nota pela autora, não são objeto de explicações detalhadas.

É preciso notar que, embora o conceito de *abiku* – ligado à tradição iorubá e do *candomblé* – pareça ser mobilizado na narrativa como elemento de curiosidade, ele vai reemergir ao longo do texto como uma das ferramentas de resistência e manutenção da identidade africana da protagonista que se verá às voltas com o nascimento de dois filhos e um neto nestas condições. Desse modo, Gonçalves faz escolhas bastante precisas na construção do relato, inserindo-o numa longa tradição de autobiografias escritas por intelectuais africanos⁷.

À primeira vista, toda essa enumeração de nomes e seus significados parece ser desnecessária e até cansativa. No entanto, a proteção do nome⁸ próprio será o primeiro gesto de resistência de Kehinde em sua chegada ao Brasil. Apesar de ainda ser uma menina, a protagonista intui que salvar o seu nome é lutar pela manutenção de sua identidade ancestral, de sua individualidade e, sobretudo, não aderir ao nome e modos ocidentais impostos aos africanos recém-chegados:

Nós não víamos a hora de desembarcar também, mas, disseram que antes teríamos que esperar um padre que viria nos batizar, para que não pisássemos em terras do Brasil com a alma pagã. Eu não sabia o que era alma pagã, mas já tinha sido batizada em África, já tinha recebido um nome e não queria trocá-lo, como tinham feito com os homens. Em terras do Brasil, eles tanto deveriam usar nomes novos, de brancos, como louvar os deuses dos brancos, o que eu negava a aceitar, pois tinha ouvido os conselhos da minha avó. Ela tinha dito que através do meu nome que eu estaria sempre ligada à Taiwo (GONÇALVES, 2019, p. 63).

Kehinde, mais do que um mero modo de nomeação, é, para a protagonista, uma forma de manter firmes as relações com suas raízes ancestrais – a avó, a mãe, o irmão e, sobretudo,

⁶ *Abiku* é literalmente “nascido para morte”. Embora seja objeto de segredo na tradição religiosa iorubá e, também, na reconstrução dessa religiosidade no *Candomblé nagô* (queto ou Keto), é possível dizer que os *abikus* são espíritos de crianças que, no *orun* (a morada espiritual), fazem um pacto de retorno com seus amigos.

⁷ *Amkoullel, o menino fula* (2003), de Amadou Hampâté Bâ é um bom exemplo desse tipo de relato fundado na noção de individualidade sempre dependente da ancestralidade. As semelhanças entre o relato inicial de Kehinde, em *Um defeito de cor*, e o texto de Hampâté Bâ são evidentes.

⁸ A questão do nome em *Um defeito de cor* estabelece uma relação evidente com o romance *Raízes negras* [*Roots: The Saga of an American Family*] (1976), de Alex Haley. A narrativa de Haley trata da trajetória de uma família afro-americana a partir da história de seu membro mais antigo, Kunta Kinté, que, aprisionado na costa africana resiste à opressão do sistema escravagista americano, negando-se a aceitar o nome *Tobby* e, também, a se subalternizar diante dos brancos.

a irmã gêmea –, assim como, com sua religiosidade e, por conseguinte, com a sua terra natal. E, no esforço de lutar por este aspecto identitário, ela consegue um modo de driblar o primeiro gesto de opressão ao homem escravizado no Brasil – a perda de seu nome:

O escaler que carregava o padre já estava se aproximando do navio, enquanto os guardas distribuía alguns panos para nós, para que não descêssemos nuas à terra, como também fizeram com os homens na praia. Amarrei meu pano em volta do pescoço, como a minha avó fazia, e saí correndo pelo meio dos guardas. Antes que algum deles conseguisse me deter, pulei no mar. A água estava quente, mais quente que em Uidá, e eu não sabia nadar direito. Então me lembrei de Iemanjá e pedi que ela me protegesse, que me levasse até a terra. Um dos guardas deu tiro, mas logo ouvi gritarem com ele, provavelmente para não perderem uma peça, já que eu não tinha como fugir a não ser para a ilha, onde outros já me esperavam. Ir para a ilha e fugir do padre era exatamente o que eu queria, *desembarcar usando meu nome, o nome que a minha avó e a minha mãe tinham me dado e com o qual me apresentaram aos orixás e voduns* (GONÇALVES, 2017, p. 63 – grifos nossos).

É claro que, ao assumir a posição de quem não se dobra, ao menos não totalmente, ao sistema escravista brasileiro, Kehinde acaba por assumir, de dentro da sua resistência, uma atitude ambivalente de adesão que lhe permitia sobreviver. Nesse sentido a protagonista, sabendo que não poderia ir para um mercado sem um nome ocidental, acaba por assumir uma identidade que, em última análise, pode ser vista com um gesto de atrevido fingimento. Essa identidade é colocada em evidência quando ela é negociada pelo seu futuro senhor:

Quando eu disse que me chamava Kehinde, o nosso dono pareceu ficar bravo, e um dos empregados perguntou novamente, em iorubá, que nome tinham me dado no batismo. Eu repeti que meu nome era Kehinde e não consegui entender o que diziam entre eles, enquanto o empregado procurava algum registro na lista dos que tinham chegado no dia anterior. O que sabia iorubá disse para eu falar meu nome direito porque não havia nenhuma Kehinde, e eu não poderia ter sido batizada com este nome africano, devia ter um outro, um nome cristão. Foi só então que me lembrei da fuga do navio antes da chegada do padre, quando eu deveria ter sido batizada, mas não quis que soubessem dessa história. *A Tanisha tinha me contado o nome dado a ela, Luísa, e foi esse que adotei. Para os brancos fiquei sendo Luísa, Luísa Gama, mas sempre me considerei Kehinde* (GONÇALVES, 2017, p. 72 – grifos meus).

A ambivalência da protagonista com relação ao batismo cristão vai suscitar, durante sua permanência no Brasil, ainda dois outros momentos de adesão fingida à aculturação europeizante predominante no país, configurada na apresentação e introdução de seus filhos à tradição de ancestralidade, atribuindo-lhe, paralelamente aos respectivos nomes cristãos José e Luís, os nomes africanos de Banjokô Ajamu e Omutunde Adeleke. É importante notar que, já em terras africanas, quando tem os filhos gêmeos, Kehinde não mantém a tradição e dá a seus filhos os nomes ocidentais de João e Maria Clara.

A personagem principal, embora preocupada com a manutenção de sua identidade, reconhece a importância de conseguir para si elementos da cultura ocidental,

especialmente, para conseguir lidar com o cotidiano tanto na fazenda em que vive o restante de sua infância e parte de sua vida de jovem quanto na cidade para a qual se desloca como escrava de ganho. Nesse sentido, Kehinde aprende os meandros da vida da fazenda, primeiro tornando-se uma espécie de pajem feminina de Maria Clara, a filha do dono do engenho, e depois, quando esta parte para os estudos em Salvador, trabalha como escrava que trabalha na produção de açúcar.

A própria personagem reconhece a diferença de tratamento entre escravos de dentro – mais bem tratados por lidarem com os trabalhos domésticos – e os escravos de fora, com uma rotina de trabalho que variava de doze a catorze horas: “Talvez se eu ficasse trabalhando apenas na casa-grande e morando na senzala pequena, não teria sabido realmente nada sobre a escravidão e a minha vida não teria tomado o rumo que tomou. Mesmo para uma criança de dez anos, [...], era enorme a diferença entre os dois mundos, como se um não soubesse da existência do outro” (GONÇALVES, 2017, p. 111). É a partir dessa consciência da brutal diferença entre brancos e negros e, também, entre negros domésticos, tratados com menos violência, e negros da lavoura, submetidos aos piores maus tratos, que a jovem passa a desenvolver estratégias de sobrevivência e de aprendizado, a exemplo da alfabetização oferecida de modo clandestino por Fatumbi, um homem negro letrado e responsável pelas contas da fazenda.

No romance, teremos então uma representação do processo de cisão pelo qual os escravos geralmente passavam, uma vez que adquiriam uma nova identidade, marcada pela convivência entre os aspectos da identidade afrocentrada, mantidos em segredo e vivenciados de modo cifrado e clandestino, e uma identidade ocidentalizada que lhes era imposta, representada nos modos de sociabilidade brasileira, na vivência da religiosidade cristã, na imposição, para os escravos domésticos, de vestimentas em consonância com o que vestia a criadagem da época e até mesmo, a imposição do casamento e do batismo religioso como forma de domesticar as relações entre homens e mulheres que viviam na senzala.

Nesse sentido, podemos afirmar que, ao longo do processo de permanência no Brasil, há a constituição de um conjunto de práticas que representa a síntese entre a manutenção velada de traços culturais africanos e os costumes que vão sendo assimilados, muitas vezes de modo naturalizado, graças às exigências e vigilâncias de senhores, feitores e, até mesmo, religiosos. Em suma: temos a emergência da ideia de uma violenta *mestiçagem cultural*.

Em *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem – A literatura de Wole Soyinka*⁹ (1999), Eliane Lourenço Reis trata da questão da mestiçagem cultural como forma de constituição de

⁹ O trabalho de Eliane Reis focaliza o modo como Wole Soyinka tanto questiona os padrões europeizantes impostos aos povos africanos durante o Neocolonialismo e o Pós-Colonialismo quanto a noção de uma cultura africana pura advinda de uma pretensa idade de outro do continente. Nesse sentido, Soyinka reafirma a ideia de africanidade, sem se submeter à noção de pureza cultural africana, utilizando-se de elementos pertencentes à cultura ocidental para escrever suas peças. Para isso, o autor se vale de um referencial europeu – as tragédias gregas –, buscando na mitologia iorubá alguns elementos de tragicidade similares ao contexto grego. É no mito de Ogum, tratado como uma espécie de Prometeu africano (porque é o orixá responsável pela tecnologia e pelo saber em África), que Soyinka encontra a possibilidade de encontro com o trágico em termos dialógicos com o mito grego de Dionísio.

uma identidade que tem no entre-lugar o seu ponto de apoio. Em vez de assumir uma perspectiva de purismo cultural, indivíduos marcados pela ideia da mestiçagem cultural, ocupam conscientemente suas características híbridas, sua dupla pertença, bem como, reconhecem a cultura não como lugar do purismo, mas da convivência, da mistura.

É claro que, ao tratar a cultura a partir desse viés, buscando no intelectual nigeriano o referencial para sua pesquisa, Reis não trata a mestiçagem em termos de sobreposição da cultura africana, por exemplo, pela cultura europeia, mas pela noção de convivência, pela ideia de que há elementos, no âmbito desses dois esquemas culturais em conflito, que dialogam, que se assemelham e que, nesse sentido, convivem, senão de forma harmoniosa, ao menos sem se anularem respectivamente, o que a pesquisadora chama de *liminaridades transdiscursivas*, configuradas no posicionamento de fronteira cultural e na apropriação crítica de aspectos discursivos de uma cultura que não é a sua. Para a estudiosa, “como Arlequim, o sujeito cultural contemporâneo constrói-se através dos contatos, diálogos e conflitos que estabelece com a sua tradição e com as outras culturas” (REIS, 1999, p. 35). Isso ocorre também na Modernidade dos países da periferia do capitalismo.

É preciso notar que, no processo de aquisição de elementos culturais do universo branco, Kehinde, longe de se afastar dos seus referenciais culturais ou mesmo de reestruturá-los em termos de uma vivência brasileira, torna-se rapidamente consciente da necessidade de um diálogo intercultural.

Desse modo, a protagonista, alfabetizada e, em pouco tempo, lançada no cotidiano comercial de uma Salvador relativamente cosmopolita, entende que, apesar de as diferenças identitárias entre eve-fons, iorubás, bantos e muçumirins (os hauçás islamizados) merecerem respeito, era preciso constituir uma noção de comunidade que permitisse aos negros uma espécie de fala única com relação à liberdade e à conquista de uma relativa cidadania. Por essa razão, a protagonista, ainda que fiel às suas tradições culturais e religiosas, participa de inúmeros levantes encabeçados por outras etnias, especialmente, a Revolta dos Malês, cujos líderes eram escravos e libertos convertidos ao islamismo.

O movimento rebelde consegue uma relativa organização, mas esbarra exatamente nessa falta de consciência do povo negro de que somente a superação, ainda que temporária, das diferenças étnicas permitiria a possibilidade de libertação e construção de uma cidadania para os negros livres. E é exatamente esse sentimento de diferença que fará com que um nagô denuncie a revolta:

A denúncia de que uma rebelião estava para começar foi feita no início da noite de sábado por um nagô liberto, que também se chamava Domingos e que tinha ouvido comentários estranhos entre os pretos do cais do porto, onde durante todo dia chegaram vários saveiros com pretos do Recôncavo. Perguntados, e achando que podiam confiar, alguns desses pretos disseram que iam se juntar ao maioral Ahuna, que tinha programado um levante para o domingo de manhã. Ao chegar em casa, o tal Domingos comentou isso com a esposa, Guilhermina, e ela o incentivou a mandar um bilhete ao ex-dono dele, a quem eram muito leais (GONÇALVES, 2017, p. 523 – 524).

Após o fracasso da revolta, Kehinde, foragida de Salvador, vive algum tempo no Recôncavo, partindo mais tarde para São Luís, no Maranhão, onde toma contato com Agontimé, rainha escravizada do Daomé que, em terras brasileiras, cria o culto jêje

Tambor de Mina. É nesse processo de deslocamento que a protagonista, tolhida em sua liberdade, faz uma reflexão sobre ser negra num país que espera nos escravos e nos negros libertos, trabalhadores prontos a lhes servir e a aceitar a não existência de direitos:

É certo que estive envolvida com os muçumirins, mas este era um problema resolvido com a derrocada da revolta. O que me acompanhava era uma enorme sensação de derrota e cansaço, pois aquela fuga não era justa, nada era justo, principalmente os brancos irem até a África nos separar de nossas famílias para depois não nos quererem mais, desejando nos ver longe, *de volta a um lugar do qual nem nos lembrávamos direito*. Livre, nós não servíamos para mais nada, a não ser, no entender deles, atrapalhar os negócios ou tirar o sustento dos legítimos brasileiros (GONÇALVES, 2017, p. 569–570 – grifos nossos).

Como se pode notar, da fala revoltada de Kehinde emerge o sentimento de não pertença ao Brasil; sentimento esse configurado na ciência de que negros jamais ocupariam um lugar de cidadania na estrutura social do país. No caso de negros libertos, como é o seu, essa situação se agrava, uma vez que, livres, os negros não tinham utilidade para sociedade tampouco para o Estado brasileiro, marcado por uma organização oligárquica agrária que via na exploração do trabalho escravo a possibilidade de manutenção de seus privilégios.

Por um lado, a narradora-protagonista não se reconhece como brasileira, especialmente pela condição imposta pelo Estado aos negros livres, considerados potencialmente perigosos, por outro, ela também não se vê mais como o africana, apesar dos múltiplos esforços que faz para manter vivas as práticas de sociabilidade, de religiosidade e de cultura adquiridas na infância. O que ocorre de fato com a protagonista é um posicionamento no que chamamos de *liminaridade*, ou seja, Kehinde desenvolve uma identidade híbrida, um posicionamento fronteiriço entre as duas identidades, constituindo-se, então, como uma subjetividade marcada pela *dupla consciência*.

O conceito de dupla consciência surge como um dado de explicação da especificidade do pensamento negro com relação tanto à cultura da sociedade em que foi escravizado quanto sua comunidade/nação de origem. Para Paul Gilroy, ao analisar alguns aspectos dessa problemática a partir do pensamento de alguns intelectuais negros americanos em *Atlântico negro* (2001), é possível perceber a constituição de uma identidade marcada pela presença de elementos inerentes à cultura americana, somada, evidentemente, a elementos que atestam a permanência de traços identitário-culturais advindos de uma perspectiva afrocentrada.

Nesse sentido, Gilroy afirma que, muito antes que a Modernidade, caracterizada pelas, cada vez mais brutais, relações de trabalho e de sociabilidade no âmbito do capitalismo do final do século XIX, os homens e mulheres negros já estavam inseridos nessa lógica exploradora, constituindo, então, práticas de resistência. O conceito de Atlântico negro é mobilizado pelo estudioso como a materialização de uma contracultura da Modernidade, marcada pela ideia de dupla pertença. Ao discorrer sobre Martin Delany, intelectual negro do século XIX, ele destaca as relações entre a cultura negra que vai se desenvolvendo no seio das sociedades escravocratas e, de certo modo, derivadas delas:

A personalidade influente e importante de Martin Robison Delany [...] fornece uma oportunidade para examinar os efeitos distintos produzidos onde a política do posicionamento do Atlântico negro compõe o *limiar da culpa consciência* [...]. Marcada por suas origens europeias, a cultura política negra moderna sempre esteve mais interessada na relação de identidade com as raízes e o enraizamento do que em ver a identidade como um processo de movimento e mediação (GILROY, 212, p. 65).

É evidente que a noção de dupla consciência que se desenvolve nos negros radicados nos Estados Unidos e nos países anglófonos, difere consideravelmente dos processos de construção identitária do negro radicado forçadamente no Brasil. No entanto, é possível perceber que, ao longo da trajetória de Kehinde e de seus amigos (Esméria, Tico, Hilário, Adeola, Claudino) a tentativa de se incorporar ao cotidiano brasileiro, assumindo uma perspectiva de relativa cidadania, e mantendo aspectos afrocentrados considerados importantes para a experiência coletiva. O comunalismo e quilombismo¹⁰ emergem como um processo de resistência ao empobrecimento e ao abandono a que negros, sobretudo os já idosos, estavam destinados no país. Isso fica bem evidente na ocupação de uma nova moradia pelas personagens que, optam por permanecerem juntas, a despeito da falta de espaço e privacidade: “Éramos muitos para pouco dinheiro, mas achei que se ficássemos juntos seria mais fácil um ajudar o outro em caso de necessidade” (GONÇALVES, 2017, p. 455).

Ao longo da narrativa, Kehinde vai se conscientizando de que, apesar de toda a resistência e tentativa de permanecer junto aos seus, os negros libertos não têm direitos, além disso, a permanência em coletividades, sobretudo depois das rebeliões, tornam-se problemáticas. Nesse sentido, estabelece-se uma práxis cada vez mais individualista, esboçada na viagem da personagem para o Maranhão, na sua estada no Recôncavo para a iniciação religiosa. Ao saber da venda de Omotunde pelo próprio pai, a narradora-personagem assume a perspectiva da viajante que busca desesperadamente pelo filho perdido, instalando-se, a partir de pistas deixadas por Alberto, no Rio de Janeiro e indo em busca do filho em cidades como Santos, São Paulo e Campinas. Tudo em vão. É a partir do não encontro de Omotunde que ela, de volta a Salvador, resolve empreender uma viagem até a África como retornada, assumindo a partir daí a cultura brasileira como uma forma de sobrevivência na sua nova vida. Kehinde assume conscientemente a liminaridade.

A personagem liminar: Luísa Andrade da Silva

Como dissemos acima, a ideia de liminaridade, ou seja, a noção de personagem fronteira parece permear a construção de Kehinde/Luísa. Isso se dá graças aos inúmeros desafios da protagonista em solo brasileiro, especialmente, a venda de Omotunde por

¹⁰ A concepção de quilombismo é amplamente desenvolvida em dez documentos presentes no livro *O quilombismo – Documentos de uma militância Pan-Africanista* (2019) de Abdias Nascimento. A ideia de quilombismo, aliás, vem marcada pela ideia de comunidade, de solidariedade e de liderança difusa advinda dos quilombos. Podemos perceber a mobilização dessa ideia no romance de Ana Maria Gonçalves no gesto de Kehinde de permanecer junto aos amigos com quem constrói laços familiares.

Alberto e na impossibilidade de reaver a companhia do filho. É preciso notar, então, que as práticas de sociabilidade que Kehinde desenvolve em Salvador são profundamente modificadas em sua permanência no Rio de Janeiro: a protagonista volta a comerciar na rua, habita uma casa coletiva e precisa esconder sua identidade jêje-nagô, uma vez que, na Corte, a presença de um número grande de escravos bantos (cabindas, quimbundos, umbundos, congos, angolas) poderia trazer problemas para uma escrava de origem étnica diferente. Embora, na prática, intimamente, a personagem mantenha seus traços identitários, ao se inserir no cotidiano da Corte, acaba por assumir as facetas importantes para a sua sobrevivência e proteção.

O retorno para África pode ser visto a partir de uma perspectiva de consolidação da identidade brasileira de Kehinde que, ao chegar na Uidá da infância, acaba por viver um estranhamento com relação aos aspectos culturais, políticos e sociais a que estaria novamente submetida. É interessante notar que Gonçalves não está preocupada em fazer sua personagem ocupar um lugar de heroísmo e bondade extremas. Pelo contrário, ao longo da narrativa, percebemos uma personagem plenamente humana e densa, capaz de grandes gestos de bondade e solidariedade e, também, gestos de violência, a exemplo do assassinato do homem que tenta roubá-la, cujo corpo é escondido e enterrado pelos amigos.

Desse modo, embora pareça contraditório que uma personagem que lutava para manter sua identidade afrocentrada no Brasil mude de ponto de vista tão rapidamente, é bastante justificável essa mudança, quando chega à antiga terra e percebe que boa parte de sua visão da terra africana estava marcada pela projeção idealista, reconhecendo-se menos como parte daquela África desconhecida e mais como alguém que, desde infância, construiu outros modos de acessar a sua herança cultural.

Ao se tornar uma bem-sucedida construtora de casas com arquitetura e mobiliário semelhantes às casas brasileiras, Kehinde renuncia as práticas mais ostensivas de sua tradição e sociabilidade afrocentrada, assumindo-se como brasileira: “Mantive o Luísa, o qual já estava acostumada, e acrescentei dois apelidos: Andrade, que a sinhazinha tinha herdado da mãe dela, e Silva, muito usado no Brasil. Então fiquei sendo Luísa Andrade da Silva, a dona Luisa, como todos passaram a me chamar na África” (GONÇALVES, 2017, p. 789). É claro que, ao fazer isso, a protagonista, amadurecida e observadora, percebe as transformações graduais do território africano que vai sendo dominado por protetorados ingleses e franceses. Isso não exclui, contudo, uma permanência de valores, especialmente os religiosos.

Além do aspecto mais pragmático dessa escolha, ao tomar um nome e uma série de práticas consideradas estranhas para a população nativa, Kehinde e outros retornados também tratam a diferença com os que permaneceram como uma forma de distinção positiva com relação ao uso do idioma e às práticas de sociabilidade, cultura e religiosidade. As práticas dos nativos passam a ser filtradas partir da noção de alteridade e, por conseguinte, de selvageria:

Os brasileiros faziam questão de conversar somente em português, e acho que isso acabava contribuindo para a fama de arrogantes, que aumentava a cada dia [...]. Todos os retornados se achavam melhores e mais inteligentes que os africanos. Quando os africanos chamavam os brasileiros de escravos ou traidores, dizendo que tinham se vendido para os brancos e se tornado um deles, os brasileiros chamavam os africanos de selvagens, de brutos, de atrasados e pagãos. *Eu também pensava assim, estava do lado dos brasileiros* (GONÇALVES, 2017, p. 756 – grifos nossos).

O retorno para a África representa para a protagonista e seus amigos, ao contrário da esperada integração, uma espécie de cisão ainda maior do que aquela adquirida na ida para escravidão. Se, ao serem retirados de sua terra, os negros eram obrigados a se reestruturar em termos socioculturais, o retorno, por sua vez, não lhes permitia uma adesão aos antigos modos de vida. É nesse espaço intersticial que temos a emergência de uma nova forma africana de ser que porta elementos das antigas tradições, mas está aberta à inflexão dos valores ocidentais com os quais permanece em consonância. Esses valores vindos da relação com cultura ocidentalizada¹¹ são tratados como melhores, ainda que adquiridos a partir de múltiplas violências. Sobre essa identidade intersticial, discorre Elaine Reis em sua análise da obra de Soyinka: “Dessa posição [o espaço intersticial ou liminar] resulta uma identidade radical, feita de contradições constitutivas e práticas significativas heterogêneas, já que o sujeito se faz no caminho entre o centro e as margens e é dessa posição intermediária que ele fala” (REIS, 1999, p. 99).

A relativização da perspectiva afrocentrada realizada por Kehinde, agora Luísa Andrade, é o que lhe permite, ao voltar a África negociar com mercadores de escravos e vendedores de armas que, em incursões pelo interior do continente, continuavam o tráfico de pessoas. E temos essa informação pela voz da própria personagem: “eu ficava um pouco constrangida por me relacionar com mercadores de escravos, mas logo esquecia, *já que aquele não era um problema meu* (GONÇALVES, 2017, p. 771 – grifos nossos). Ao que parece, os processos de perda da protagonista, somados a seu novo posicionamento em face da realidade africana, acabam por inseri-la numa ordem de pragmatismo mercantil que gera uma cisão – e, em certa medida, contradição – com a mulher que havia lutado pela liberdade de escravos tanto na Sabinada quanto na Revolta dos Malês. A sobrevivência econômica no território daomeano e a possibilidade de sucesso geram afirmações como esta:

Como bem dizia Fatumbi, infelizmente a vida era assim mesmo e cada um que cuidasse de si, já que diretamente eu não estava fazendo mal a ninguém. Se eu não vendesse as armas, outras pessoas venderiam e as guerras iam

¹¹ É importante mencionar, em se tratando da perspectiva de adesão a valores e práticas do mundo ocidental, que o Brasil sempre esteve longe de ocupar o lugar de centro de produção desses mesmos valores e práticas. Afinal, em pleno século XIX, o país mantinha a sua condição de exportador de produtos agrícolas, sobretudo o café, dominado por uma oligarquia agrária que se utilizava da escravatura como forma de poder político. Todo e qualquer valor ou prática advinda da Europa, já plenamente inserida no modo capitalista de produção, era mera tentativa de fazer do país um espelho do que se considerava então o melhor da civilização. O que havia, desse modo, era uma performance de burguesia e não burguesia de fato. Cf. “As ideias fora do lugar”, ensaio de Roberto Schwarz.

continuar existindo, como sempre tinham existido. Eu só não tinha coragem de comprar e vender gente, porque já tinha sentido na pele como era passar por tal situação, embora muitos retornados fizessem isso sem remorso algum (GONÇALVES, 2017, p. 771).

Parece que, no âmbito do romance, o processo de diferenciação entre retornados e nativos constitui uma nova forma de alteridade que justifica tanto o comércio de armas quanto a prática do tráfico de pessoas, gerando uma contradição com o processo de resistência e de manutenção identitária e cultural quando escravizados no Brasil. O que emerge como dado notável mobilizado na escrita de Ana Maria Gonçalves é exatamente o desnudar dessas relações tensivas entre a noção de “eu” *versus* “outro” que permitiram a continuidade dessas práticas por africanos e afrodescendentes retornados ao continente africano. Além disso, é importante mencionar que o fato de a narrativa apresentar o formato de um longo relato em primeira pessoa põe em primeiro plano a força desse desnudamento. É preciso entender que, apesar do pragmatismo, a protagonista se impõe um limite ético: o de não comerciar vidas, assim como abandona o comércio de armas, quando a sua empresa de construção prospera.

O romance, é preciso reiterar, é construído a partir de duas notações importantes: a) a da narração da vida como uma forma de refletir acerca dessa trajetória, retirando dela lições, o que liga o texto à perspectiva abordada por Paul Ricoeur no seu texto sobre a temporalidade na narrativa; b) a narrativa como uma forma de justificativa e *mea-culpa* pelo abandono do filho, o que se dá exatamente por ela se configurar numa representação de uma vida que enfeixa, a partir da exposição de fatos, os vários acontecimentos, construindo, apesar das inúmeras contradições, uma espécie de significação unívoca de uma existência. Kehinde/Luísa se torna uma personagem enriquecedora porque é profundamente humana a ponto de reconhecer o que poderia ser lido como falha, assumindo sua parte no legado da separação entre ela e Omutude: “Também sou culpada de nos ter roubado mais estes anos, todos os que passaram desde que você foi encontrado” (GONÇALVES, 2017, p. 946). E afirma ainda:

[...] só não morri porque o encontro já estava marcado para daqui a pouco, assim que eu terminar esse meu pedido de desculpas. Porque é assim que vejo tudo isso, como um grande *mea-culpa*. Muito maior que o pedido ao João e à Maria Clara, ao genro, às noras e a todos os netos que foram se despedir de mim no porto de Lagos, onde eu e a Geninha tomamos o navio (GONÇALVES, 2017, p. 945).

É importante mencionar ainda que, além de cumprir o papel de afirmação de uma subjetividade que, retomando o vivido, retira dele lições importantes, *Um defeito de cor* também cumpre um papel importante ao textualizar ficcionalmente as relações trianguladas entre Brasil, Costa ocidental africana e Europa, demonstrando, inclusive, que o desenvolvimento do sistema capitalista dependeu fortemente do tráfico de escravos e da exploração de países que ocupavam (e ainda ocupam) a periferia do capitalismo,

em certa medida por vontade das elites neles instaladas, mas, sobretudo, pelo papel a eles atribuídos pelos países desenvolvidos. Na narrativa, isso fica bastante claro no modo como os ingleses, oficialmente defensores do fim do tráfico, forneciam armas para comerciantes africanos sabidamente em relação com traficantes de escravos. Podemos afirmar, desse modo, que o romance de Ana Maria Gonçalves pode ser lido com uma representação romanesca do chamado Atlântico negro e de suas contradições¹².

Um defeito de cor representa, então, um atestado claro de que, no processo de constituição identitária tanto de Kehinde quanto dos que a cercam, marcas do afrocentrismo – reivindicadas como traço de diferença na escravatura – convivem com elementos da cultura ocidentalizada que são introjetados, ainda que inconscientemente, emergindo nas personagens uma configuração clara da dupla consciência. Ao explanar acerca da dupla consciência, Gilroy afirma: “o efeito duplicador da dupla consciência também era referido como um processo de cisão, Wright situava suas origens em duas condições históricas interligadas, mais ainda independentes: ser produto da civilização ocidental e possuir uma identidade racial ‘profundamente condicionada’ e ‘organicamente gerada’ por essa civilização” (GILROY, 2012, p. 308). Em outras palavras: a consciência da própria alteridade é forjada no processo de aproximação com a cultura branca que inferioriza e torna exóticos todos os traços identitários que indiciam uma pertença africana ou africanizada.

Kehinde, em *Um defeito de cor*, torna-se negra no encontro com a branquitude brasileira e, a partir desse encontro, a despeito de sua resistência e dos esforços de manutenção de sua identidade, constitui-se como uma subjetividade de fronteira: é uma personagem que ocupa um espaço *ex-centro* tanto no Brasil quanto na sua terra de origem.

Considerações finais

Em *Um defeito de cor*, a constituição de Kehinde como uma personagem liminar cumpre um papel fundamental para a própria caracterização de uma narrativa que se relaciona com projeto escritural negro-brasileiro (CUTI, 2010). Esse projeto escritural tem por objetivo a constituição, dentro do conjunto da produção literária do país, de um espaço de representação positiva do homem negro, de sua luta e de suas especificidades identitárias. É preciso, contudo, não confundir a ideia de uma representação positiva com a de representação romantizada, idealizada da personagem negra. Se lemos o romance com atenção é exatamente esse tipo de representação que apreendemos: a de uma personalidade humana em sua potência.

¹² Importante mencionar que, além da narrativa de Gonçalves, *Nação crioula* (1997), romance epistolar de José Eduardo Agualusa, também pode ser lido a partir da noção de representação das relações trianguladas do Atlântico negro. *Um defeito de cor*, todavia, parece lidar com as tensões inerentes ao tráfico de pessoas de um modo consistente porque Gonçalves faz escolhas discursivas, temáticas e procedimentais que geram efeitos de sentido importantes, tais como a presença do narrador-personagem, o fato desse narrador ser uma mulher negra escravizada e, posteriormente, liberta que desnuda suas relações com o contexto.

No já mencionado artigo “A trajetória do negro na literatura brasileira”, Domício Proença Filho destaca o modo reificado que as personagens negras, sobretudo, as mulheres eram caracterizadas: quando, a exemplo de Bertoleza, não eram objeto de exploração por senhores ou mesmo amantes, caracterizavam-se pela luxúria e disponibilidade sexual. Em suma: ou eram túbias e passivas ou profundamente ativas e animais, não havendo gradações nessas caracterizações extremadas. No entanto, quando temos uma chave de leitura positiva, especialmente quando a escrita é realizada por um escritor ou escritora negra, a personagem negra é deslocada do lugar de objeto, para tornar-se sujeito da/na narração e da ação do romance. Nesse sentido, a narrativa de Gonçalves consegue constituir uma personagem que, dona de si, vive a sexualidade, o trabalho, a maternidade e a vida de forma intensa e humana.

Além disso, é preciso destacar ainda um outro aspecto de diferença que permeia o romance: a presença da oralidade como traço distintivo entre a cultura branca e a cultura negra. O texto joga com a importância da oralidade como modo de veicular o passado ao inseri-la na ordem dos que contam, mas não registram. Lembremos que, no âmbito do romance, Geninha fica responsável pela escrita das memórias da protagonista já cega. O texto reafirma e reivindica, desse modo, esse *locus* da diferença e esse posicionamento de não pertencimento que, no fim das contas, Kehinde parece o tempo todo exigir para si. É a partir dessa posição que podemos chamar de liminar, de fronteira ou mesmo de híbrida que a personagem vai se configurar como uma voz *ex-cêntrica*.

A *ex-centricidade* da personagem é o que lhe permite olhar para os acontecimentos os quais participa ou testemunha e tirar deles lições que parecem improváveis. É ainda desse lugar marginal que a personagem pode mobilizar aspectos de sua religiosidade sem tratá-los a partir de uma notação mística, mágica ou exótica. É, também, a partir desse lugar *ex-cêntrico* que Kehinde pode nos dar uma versão a contrapelo da história, salvando vencidos, justificando vencedores e assumindo ela mesma a posição precária e oscilante de mulher que perdeu e venceu, como perdem e vencem todos nós os que somos humanos.

GOMES, A. *Um defeito de cor*, by Ana Maria Gonçalves: History, Double Consciousness and Resistance. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 2, p. 102-121, 2019. ISSN 2177-3807.

Referências

AGUALUSA, J. E. *Nação crioula*. Rio de Janeiro: Língua geral, 2011.

ANDRADE, M. R. T. A visão periférica da História em *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves. Texto de comunicação. Disponível em: [www.ufjf.br > files > 2010/01 > Marcos-Roberto-Teixeira-de-Andrade](http://www.ufjf.br/files/2010/01/Marcos-Roberto-Teixeira-de-Andrade). Acesso em: 21 out. 2019.

- BÂ, A. H. *Amkoullel, o menino fula*. Rio de Janeiro: Casa da África, 2003.
- BENJAMIM, W. “Sobre o conceito da História”. In: _____. *O anjo da história*. Trad.: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 07–20.
- CUTI. *Literatura negro brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- EVARISTO, C. Literatura negro-brasileira: uma poética da nossa afro-brasilidade. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17–31, 2009. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365/4510>. Acesso em 23 set. 2019.
- GARRAMUÑO, F. *Estranhos frutos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GONÇALVES, A. M. *Um defeito de cor*. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- GILROY, P. *O Atlântico negro: Modernidade e dupla consciência*. 2. ed. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2012.
- HALEY, A. *Raízes negras*. São Paulo: Círculo do livro, 1976.
- HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LADDAGA, R. *Estética de laboratorio: Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.
- NASCIMENTO, A. *O quilombismo: Documentos de uma militância Pan-Africanista*. 3. ed. rev. São Paulo/Rio de Janeiro: Perspectiva/Ideafro, 2019.
- PROENÇA FILHO, D. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 161–193, 2004.
- REIS, E. L. L. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: A literatura de Wole Soyinka*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa – volume 1: A intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2011.
- SANTOS, D. N. História e memória no romance *Um defeito de cor*. *Revista Izquierdas*, Santiago do Chile, n. 31, s/p, 2016. Disponível em: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/3601/360149583007/html/index.html>. Acesso em: 20 dez. 2019.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHWARZ, R. As ideias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 1992. p. 11–31.

Recebido em: 18 out. 2019

Aceito em: 15 nov. 2019

dossiê

LITERATURA E GÊNERO I

Literatura & Gênero I

Claudia Nigro*

A literatura não só relaciona sons a símbolos, nem desvenda apenas os sentidos das palavras: ela descobre, retirando o véu do dado e mantido, o mundo. Esse desvendar acontece alterando concepções, apresentando sujeitos invisibilizados ou facilmente deletáveis da sociedade.

Num maravilhado universo visto sob óticas diversas, a literatura permite que todos os corpos exponham seus saberes, suas formas, seus gozos.

Os estudos de gênero encontram na literatura espaço para se desenvolverem e fornecerem à sociedade oportunidades para repensar rótulos, ampliar conhecimentos, quebrando crenças limitantes pré-estabelecidas. Ressignificam o potencial infinito do humano sob o capitalismo patriarcal, contribuindo para uma perspectiva de união, estabelecendo redes de conhecimento e afeto. Afinal, em muitos sentidos, a literatura nos afeta.

Esse *Dossiê Literatura & gênero I*, conta com cinco artigos e um artigo traduzido. Passemos à apresentação dos mesmos:

O primeiro texto é a tradução do artigo “Imaginários sexuais da liberdade: performatividade, corpos e fronteiras”, de Letícia Sabsay, professora no Department of Gender Studies da London School of Economics and Political Science (LSE). Nesse artigo, a autora aborda as maneiras pelas quais a dimensão corporal da ação política poderia contribuir para uma radicalização da democracia, examinando a política de cidadania sexual com foco na dimensão corporal das lutas por liberdade e justiça gendrada e sexualizada. No atual e adverso momento político, Sabsay advoga – realizando-a –, a necessidade de uma análise crítica de como os corpos se tornam alvos de novas lutas e, também, armas de resistência.

No artigo “Feminismo King Kong: Paul B. Preciado e Virginie Despentes fazem amor”, Aléxia Bretas, professora do Bacharelado em Filosofia da Universidade Federal do ABC (UFABC), aborda *Testo Junkie*, de Paul B. Preciado, e *Teoria King Kong*, de Virginie Despentes, obras experimentais produzidas no entrecruzamento de dois gêneros filosóficos apócrifos: a autobiografia e o ensaio corporal. Segundo a autora, aquilo que aproxima duas realidades, em princípio, incompatíveis resulta num fulgurante lampejo sexo-lítero-filosófico que nasce da interpenetração de dois exemplares de autoteoria

* Departamento de Letras Modernas – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/SJRP – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: cmc.nigro@unesp.br

concebidos nos limiares do feminismo. Nessas obras, King Kong, concebido como um avatar de uma sexualidade polimorfa, situa-se na fronteira entre macho e fêmea, homem e animal, adulto e criança, civilizado e primitivo e, por isso, encarna a possibilidade do híbrido diante da obrigatoriedade do binário.

“Das experiências de Beno e Kid: representações de gênero em *Lunário*, de Al Berto” é o artigo de André Luiz Russignoli Martines, mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), que estuda as representações de gênero ou transgênero presentes na ficção do poeta, editor, pintor e animador cultural português Al Berto com base em Judith Butler e Joan Scott. Em *Lunário*, há, segundo o autor, um estilo literário marcado profundamente por um tom lírico. Esse estilo presta-se à inserção das personagens Beno e Kid, que questionam as perspectivas identitárias normativas e contestam os limites de gênero ao narrarem suas vivências pessoais.

No artigo “A construção da identidade em *Sortes de Villamor*, de Nilma Lacerda”, Cecília Barchi Domingues e Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira, respectivamente, mestrandas no Programa de Pós-Graduação em Letras e professora no Departamento de Linguística da Universidade Estadual Paulista (Unesp), câmpus de Assis, analisam a obra *Sortes de Villamor* com base na Estética da Recepção, privilegiando a abordagem do tema da construção da identidade nas relações obra-leitor implícito. Segundo as autoras, na obra de Nilma Lacerda a temática é associada à afirmação ideológica dos personagens protagonistas, tornando-se atraente para o jovem leitor em fase de definição de sua própria identidade.

Em “Identidade feminina na literatura judaica ortodoxa brasileira”, Daniela Susana Segre Guertzenstein, doutora em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da mesma universidade, realiza uma análise crítica de conceitos sexistas presentes na literatura bíblica hebraica e na literatura judaica ortodoxa publicada em língua portuguesa. Nesse sentido, identifica, nos textos estudados, a presença de um “feminismo às avessas” que se marca pela defesa da submissão e pela convivência com a perpetuação de práticas decretadas por meio de uma literatura chauvinista caracterizada por contínuos confrontos sexistas. Tal produção literária, segundo a autora, reduz seus leitores a seguidores acríticos de lideranças institucionais.

Por fim, em “Jovita: a donzela guerreira da guerra do Paraguai”, Norma Wimmer, do Departamento de Letras Modernas da Universidade Estadual Paulista (Unesp), câmpus de São José do Rio Preto, aborda a vida e a presença de Antonia Jovita Alves Feitora, incluída no livro dos heróis, no Panteão da Pátria e da Liberdade Tancredo Neves, em Brasília (DF). Segundo a autora, vários escritores relatam a história dessa donzela guerreira, alguns associando-a à heroína francesa Joana D’arc. Jovita teria sabido da invasão das fronteiras de Mato Grosso do Sul e, em razão disso, teria se alistado como voluntária para vingar as mulheres atacadas pelo inimigo. Para cumprir seus objetivos, travestiu-se de homem. Desmascarada, embarcou para o Rio de Janeiro com a patente de segundo

sargento, sendo, nas paradas do navio, aclamada pela imprensa. Walnice Nogueira Galvão e Eric Hobsbawn são as referências teórico-críticas mobilizadas pela autora para abordar a história da Voluntária da Pátria Jovita Alves Feitosa.

Para encerrar a Apresentação do *Dossiê Literatura e Gênero I*, agradeço a todos os que contribuíram para que ele se tornasse possível, aproveitando a oportunidade para anunciar o *Dossiê Literatura e Gênero II* para o próximo número da *Revista Olho d'água*.

Imaginários sexuais da liberdade: performatividade, corpos e fronteiras*

LETICIA SABSAY**

TRADUÇÃO: CLAUDIA NIGRO***

RESUMO: Num momento em que o significado de democracia é questionado, em face da hegemonia neoliberal, neste artigo examino a política de cidadania sexual, focalizando minha atenção na dimensão corporal das lutas por liberdade e justiça gendrada e sexualizada. Embora as fronteiras, a racialização dos corpos e a regulação sexual tenham adquirido novos sentidos à luz desse momento político adverso, precisamos de uma análise de como os corpos se tornam alvos de novas batalhas, mas também uma arma de resistência. Combinando questões relacionadas à representação e ao corpo, considero aqui as maneiras pelas quais a dimensão corporal da ação política poderia contribuir para uma radicalização da democracia.

PALAVRAS-CHAVE: Cidadania; Corpos; Liberdade; Políticas sexuais; Práticas Democráticas Radicais.

ABSTRACT: At a time when the meaning of democracy is called into question as a result of neoliberal hegemony, in this article, I examine the politics of sexual citizenship, focusing my attention on the bodily dimension of the struggles for freedom and generic and sexual justice. Since borders, the racialization of bodies and sexual regulation have acquired new meanings in light of this adverse political moment, we need an analysis of how bodies have become the target of new battles, but also a weapon of resistance. By combining issues related to representation and the body, I suggest ways in which the bodily dimension of political action could contribute to the radicalization of democracy.

KEYWORDS: Bodies; Citizenship; Freedom; Radical Democratic Practices; Sexual Politics.

* Texto originalmente publicado em espanhol. Cf.: SABSAY, L. Imaginarios sexuales de la libertad: performatividad, cuerpos y fronteras, *Debate Feminista*, Ciudad de Mexico, año 28, v. 55, p. 01–26, abril-sept./2018.

** Department of Gender Studies – London School of Economics and Political Science – LSE – Pankhurst House. Office 11.01 D London, WC2A 2AZ – United Kingdom. E-mail: sabsay@lse.ac.uk

*** Departamento de Letras Modernas – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/SJRP – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: cmc.nigro@unesp.br

Introdução

As reflexões que desenvolvo neste artigo baseiam-se no seguinte questionamento: como imaginários distintos de liberdade sexual e de justiça enlaçam-se e também marcam uma tensão nodal entre a sexualidade e o Estado? Como pensar essa relação de ambivalência no horizonte latino-americano sem perder de vista o cenário transnacional em que esses imaginários circulam e se alimentam?

Deslocada, entre as notícias daqui e dali, na Inglaterra, na Espanha, na Argentina, penso haver uma tendência que, de alguma forma, marca esse estágio da política no nível transnacional, cujos aspectos gostaria de delinear para estabelecer o arcabouço das reflexões que proponho. Vemos hoje uma grande distância – diria um abismo – entre a teoria dos marcos normativos, garantindo os princípios democráticos de reconhecimento, inclusão e antidiscriminação, e as práticas que, apoiadas ou sancionadas pelo Estado, contradizem sistematicamente esses princípios. Historicamente, quem estudou as teorias marxistas do Estado sabe da distância entre a igualdade formal desejada (pelo menos entendida como aquela instância institucional em que as leis de uma comunidade são resolvidas e legitimadas) e a desigualdade real.

No entanto, o que vemos hoje é outra coisa. A distância abismal entre a palavra e as ações do Estado coincide com uma profunda crise e a subsequente deslegitimação das instituições da democracia representativa, que resultou em manifestações diferentes de um amplo sentimento antissistema.

A variante democrática dessa crise de representatividade das instituições é vista nas mobilizações sociais e nos movimentos de protestos acusatórios das injustiças e, até, da violência promovida por certas lógicas de governo – além de também ser sentida na ineficiência das instituições do Estado em atender as demandas populares. A variante perversa desse descrédito das instituições democráticas é o cinismo pelo qual certos governos apelam à defesa da democracia para programar políticas de perseguição e de silenciamento de vozes dissidentes, para suprimir o protesto social ou implementar medidas decididamente antidemocráticas em questões econômicas e culturais assim como no tocante aos direitos civis e à cidadania.

Este sentimento antissistema expresso parcialmente em um movimento do exercício da política em direção às ruas e que, de alguma forma, denuncia o déficit democrático das instituições – ao mesmo tempo em que apresenta a vontade popular por meio de canais de participação que não o voto – não é necessariamente progressista. O mesmo sentimento antissistema – que alguns governos nutrem por agir impunemente ou por levar a cabo políticas decididamente antipopulares – reflete-se no sucesso eleitoral de Donald Trump, no crescimento dos nacionalismos de direita, na corte neofascista da Europa e também na Inglaterra do BREXIT. Lá também vemos mobilizações populares xenofóbicas ou movimentos vigilantistas defendendo a ideia de justiça com as próprias mãos. Certamente, esse panorama não se refere apenas a um ciclo conservador, embora estejamos em um momento de claro avanço do direito na América e na Europa. Penso

tratar-se de mais uma nova fase decididamente perversa da política, na qual a ideia de pós-democracia parece ser a chave.

Essa crise das instituições democráticas também se articula mais profundamente com uma crise de representação, que tem uma ênfase particular na dimensão corporal e afetiva da política. Diante do descrédito do discurso nesses tempos de “pós-verdade”, o corpo e suas paixões parecem ser chamados a ocupar um lugar mais central no campo da luta política. Esse é o segundo elemento que gostaria de destacar em relação às tendências contemporâneas que contextualizam minha problematização da relação entre a sexualidade e o Estado no horizonte latino-americano. Essa chave, a questão com a qual este texto se inicia, em torno do vínculo entre sexualidade e política é, então, estendida à investigação sobre a relação entre sexualidade, corpo e representação. De que maneira podemos dizer que os corpos “falam” ou “produzem sentidos”, tanto culturais quanto políticos, e, portanto, poderiam nos dizer algo sobre o imaginário da liberdade, da justiça ou mesmo da democracia? Em um nível teórico, essa questão aponta para a estrutura quiasmática do corpo, entre a matéria e o significado, mas também se refere a certos problemas contemporâneos, quando se pensa em política (SABSAY, 2016a).

Em que sentido e de que modo esse contexto, aparentemente pós-democrático e de descrédito dos sistemas de representação, afeta a relação ambivalente entre imaginários de justiça sexual e o Estado bem como a intrincada conexão que surge entre os corpos e os discursos políticos?

Para abordar essas questões, concentrar-me-ei, em primeiro lugar, na cidadania sexual e nas formas como ela afeta o corpo: o que acontece ao corpo (sempre sexualizado e gendrado de várias maneiras) quando é rearticulado dentro da linguagem da cidadania e, em particular, do direito? Embora a linguagem do direito possa ser entendida como uma forma de representação do corpo, a questão que surge é: quais movimentos estratégicos habilitam a cidadania sexual e a representação legal do corpo? Que funções essas figuras cumprem em nível de governabilidade – tanto estadual quanto internacional – quando, por exemplo, a sexualidade é abarcada pelo paradigma dos direitos humanos? Uma das críticas feitas sistematicamente à judicialização das demandas por liberdade e justiça sexual tem sido justamente seu caráter liberal, vinculado aos direitos individuais e ao modelo da democracia representativa. Nesse contexto, parece pertinente levantar o problema sobre os custos da democratização liberal do gênero e da sexualidade. No entanto, no presente momento, testemunho de um ataque renovado às políticas liberais gendradas e sexualizadas, deparamo-nos com outro problema, a saber: como defender o que foi alcançado e, ao mesmo tempo, produzir uma crítica com alcance limitado no contexto deste giro conservador?

Em segundo lugar, considerarei a relação entre o sujeito sexual de direitos – o cidadão sexual das leis de inclusão e reconhecimento – e seu corpo. O que acontece com as políticas sexuais quando nos concentramos no corpo e na vulnerabilidade a que esse corpo está exposto? Que outros modos de resistência se abrem quando os ideais de liberdade e justiça gendrada e sexualizada são articulados com outros vocabulários? Como o trabalho

artístico pode contribuir – seja em confluência com o ativismo ou concebido como uma forma de ativismo – ao pensar outras formas de fazer política? Existe nesse caso um modo de falar sobre os corpos que a linguagem da lei não consegue capturar?

Finalmente, em vista das crises de legitimidade das instituições da democracia representativa acima referidas, levantarei a seguinte questão: como pensar uma radicalização (ou, talvez, dado o cenário contemporâneo, uma recuperação) da democracia a partir desses corpos? Essa pergunta abre a possibilidade de considerar outras visões de representação e sexualidade, talvez menos ligadas ao modelo dos direitos individuais de cidadania e dos direitos humanos e mais ligadas à interdependência e à relacionalidade. Enquanto esta última observação pode soar um pouco especulativa, creio se tratar de uma reflexão oportuna. Diante do ataque ao liberalismo das políticas progressistas gendradas e sexualizadas, orquestrado pela direita, faríamos um pequeno favor aos ideais de justiça gendrada e sexualizada mais radicais se nos contentássemos em defender o mesmo liberalismo que, por razões distintas, é claro, também criticamos. Por isso, proponho revisitar uma forma de diálogo possível entre a proposta ético-política de Judith Butler – baseada em idéias de relacionalidade radical – e a conceituação da democracia radical desenvolvida por Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (SABSAY, 2016b).

Cidadania sexual e sexualidade como direito humano

O contexto da expansão da cidadania sexual, isto é, a reinterpretação das sexualidades por meio da linguagem da cidadania e de direitos, varia amplamente de acordo com contextos e genealogias particulares. No entanto, o reconhecimento da diversidade gendrada dos sexos e a incorporação de leis guiadas por princípios de antidiscriminação e de inclusão universais começam a ocorrer nos países de língua espanhola a partir de meados da década de 1990 e, mais acentuadamente, na primeira década do século XXI. Nos últimos tempos, temos assistido ao avanço de demandas consistentemente articuladas e, em muitos casos, ao desenvolvimento de alguns marcos legais em busca dos direitos de grupos LGBTI, a fim de evitar a discriminação por causa de orientação sexual ou identificação de gênero que desviam de uma legislação anti-homo-lesbo-bi-trans-fóbica; uma maior sensibilidade à necessidade de reconhecer a diversidade gendrada e sexualizada no campo da saúde, na representação da mídia e no campo da educação; reconhecimento do direito igual ao casamento para todas as pessoas; leis de identidade de gênero; e um passeio menos claro por questões legislativas, mas extremamente relevantes no campo das demandas, dos direitos sexuais e reprodutivos, e como esses se relacionam com o direito à sexualidade em orientações sexuais e identidades de gênero não normativas.

Do ponto de vista da igualdade de direitos e dos ideais antidiscriminatórios, todas essas instâncias de luta são indiscutivelmente legítimas. Estão relacionadas ao acesso de pessoas cuja sexualidade ou gênero não correspondem aos parâmetros heteronormativos, aos direitos concebidos como universais. Trata-se da inclusão na cidadania, na qual a

de muitxs dissidentes sexuais ou “outrxs” implica tratamento em pé de igualdade. Esse reconhecimento é, em parte, devido ao que se tem entendido como a judicialização de reivindicações LGBTI, isto é, à concentração de recursos na modificação de marcos legais existentes, baseados principalmente no direito à identidade e ao respeito à diferença (podemos destacar aqui as leis de casamento para todxs, de identidade de gênero e de não discriminação e crimes de ódio).

Paralelamente a essas demandas de reconhecimento e inclusão, outra parte da luta pela liberdade e pela justiça sexual será fundamentada em crítica e denúncia da heteronormatividade como instituição política e a violência, as injustiças e as desigualdades por ela implicadas. Aqui, vemos militâncias feministas queer e transfeministas focadas em micropolíticas, ativismos de rua ou formas transversais de ativismo, incluindo lutas antirracistas e movimentos contra a precariedade, anarquistas ou anticapitalistas em alguns casos, nos quais não apenas se estabelecem alianças entre diferentes grupos, mas também se busca repensar a questão do gênero e da sexualidade à luz de um amplo contexto de crítica à injustiça social. Consequentemente, mais do que uma luta pela identidade e por certas prerrogativas legais, concedidas a determinados grupos, trata-se de pensar a sexualidade de maneira articulada com outros eixos de desigualdade e exclusão.

Aqui, outras formas potenciais de articulação de demandas são colocadas na mesa, mostrando também diferentes formas de compreender o feminismo. Estamos pensando, por exemplo, em questões relacionadas aos direitos reprodutivos, ao acesso a biotecnologias e às críticas a certas formas de medicalização, com diversas instâncias associadas ao direito à autodeterminação do corpo, sem a necessidade de uma distinção nítida entre questões exclusivamente feministas, LGBTI e trans. Caso distinto são os paradigmas que entendem a descriminalização do trabalho sexual como outra instância na luta pela proteção de trabalhadorxs informais e precárixs em setores econômicos particularmente gendrados, como é o trabalho doméstico.

Esse é um planejamento um tanto esquemático – é claro –, e duvido que uma divisão definitiva tenha muito valor heurístico, ou seja politicamente produtiva assim elaborada. No entanto, quero salientar a distância existente entre as posições assimilacionistas, de corte mais liberal, que veem o Estado como garantidor de uma série de direitos, e uma visão que ligue a questão do gênero e da sexualidade com uma crítica ampla das formas de exclusão e marginalização, em muitos casos também associada a uma crítica da globalização neoliberal. A ênfase, então, é colocada no fato de que a liberdade individual com relação ao gênero e à sexualidade não deve ser considerada independentemente do desejo de equidade social. Essa distância, embora relativa, de acordo com os contextos, é significativa porque tem implicações importantes para pensar a relação entre sexualidade e governamentalidade, contemplada na ideia de cidadania sexual, tanto no nível estatal quanto internacional.

Em nível de Estado, um dos eixos do debate paira em torno de quem é ou de quais são as premissas que moldam implicitamente o sujeito sexual de direitos. Em relação a isso, há pelo menos dois problemas: por um lado, a natureza abstrata do cidadão do modelo liberal

da democracia representativa. Quando a igualdade é imaginada com base nessa abstração formal, já sabemos que reproduz a desigualdade, uma vez que tal abstração é baseada em pressuposições muito particulares sobre o sujeito da razão da modernidade ocidental.

Uma lógica semelhante tem sido repetidamente questionada nos debates sobre a natureza abstrata do ser humano, dos direitos humanos, insistindo no fato de que certo número de sujeitos racializados ou com uma identificação ou expressão de gênero desviante da norma binária, e declarada dispensável, parece não fazer parte de tal categoria. Por outro lado, a questão da universalização dos modelos de identidade sexual é estabelecida: quais são os requisitos, as formas de estilização do corpo, as práticas, as visões, as experiências, os recursos sociais e materiais e os capitais culturais indicadores de quem está dentro e de quem está fora, desprotegido das estruturas que permitem a existência do modelo LGBTI?

Essas questões ressaltam que a articulação de demandas por liberdade e justiça sexual, em termos de direitos individuais sob o paradigma liberal de reconhecimento, pode vir a funcionar como uma faca de dois gumes, uma vez que podem ser uma nova forma de regulação e de respeitabilidade sexual (agora mais diversificada, mas finalmente respeitável). E aqui temos várias questões para pensar a relação entre diversidade sexual e moralidade sexual: como elas são articuladas? Criada nesses termos, a inclusão tende a produzir exclusão: a divisão entre os bons e os maus (sexuais). Pessoas dignas de inclusão e reconhecimento – o casal homo–exemplar apresentado como um caso paradigmático – e os esquecidos em batalha: profissionais do sexo, pessoas identificadas como dissidentes gays, trans e sexuais que não se encaixam nesse modelo; persistência de homo-lesbo-bi-transfobia atravessada por classe, raça e discriminação cultural. Nessa chave, entende-se que a ideia de cidadania sexual impõe uma fronteira: o cidadão é sempre definido em relação ao outro, um estranho que não é, e, nesse sentido, os cidadãos não parecem conseguir se livrar de sua dimensão excludente. Onde estão os pobres dissidentes sexuais, migrantes, marginalizados e precários no esquema liberal dos direitos individuais? Em suma, a lógica do reconhecimento que promove a cidadania sexual é, por um lado, progressiva – queremos esses direitos, não podemos não os querer –, mas, ao mesmo tempo, vemos que também transmitem hierarquias sociais e formas renovadas de privilégio. É essa a denúncia dos movimentos sociais e ativistas que superam essas demandas particulares de reconhecimento legal.

É importante ressaltar essa tensão, pois o contexto contemporâneo no qual se debate a judicialização das demandas LGBTI é adverso em uma multiplicidade de planos. Essa tensão coexiste com ataques certamente conservadores aos direitos reprodutivos (aborto) e à igualdade de gênero – a batalha contra a chamada “ideologia de gênero” é um exemplo claro disso: campanhas contra o trabalho sexual, submetidas a tudo sob o paradigma do acordo; em nível econômico e geopolítico paralela à extensão dos processos de securitização e militarização e, dependendo do contexto, da intensificação dos programas de austeridade neoliberal e dos cortes justificados pela suposta necessidade de ajustes estruturais a partir da crise financeira de 2008. Todos esses processos nos quais, a

propósito, o corpo está no centro da cena complicam uma agenda judicial exclusivamente liberal. É nesse contexto que devemos colocar algumas das diferenças geradas entre certas políticas de inclusão LGBTI e movimentos mais radicais que denunciam a cumplicidade dessas políticas com as lógicas neoliberais e com o que Lisa Duggan (2002) entende como homonormatividade. Ou seja, a inclusão de alguns “otrxs” sexuais na cidadania sem questionar fundamentalmente a ordem heteronormativa organizadora das relações sociais, reduzindo as demandas a alguns direitos particulares e deixando uma crítica ao modelo neoliberal de exploração e distribuição de recursos para a cidadania de lado.

O outro eixo de debate em relação ao Estado concentra-se no papel regulador e naquilo que Nikita Dhawan (2015) descreve como mais posições estado-fílicas e posturas mais estado-fóbicas. Como sabemos, a relação entre sexualidade e Estado tem sido consubstancial à formação do Estado moderno e, na América Latina, central ao modelo patriarcal heterossexista higienista e ao progresso da formação dos Estados pós-coloniais no século XIX, cuja respeitabilidade sexual era sinônimo de progresso e de uma nação saudável (SALESSI, 1995). A noção de Estado como objeto de debate e múltiplas definições deve ser lembrada. Nesse caso, estamos pensando em uma visão foucaultiana, para a qual o Estado, antes de ser analisado como uma entidade estritamente institucional-legal, monolítica e intrinsecamente coerente, é visto como um conglomerado não necessariamente sistemático de práticas, dispositivos e discursos. Do ponto de vista da função reguladora do Estado à la Foucault, está claro que o dispositivo da sexualidade mudou radicalmente. Quanto às preocupações a que esse dispositivo se refere, porém, parece haver vestígios de continuidade e não apenas descontinuidade entre formas hétero e homonormativas, ambas voltadas à regulação de formas legítimas de família e, portanto, de gênero e, em última instância, de como organizar a reprodução e determinar quem é legítimo para produzir e criar filhos, as novas gerações que representam o futuro da nação. Entretanto, além disso, outro ponto a ser destacado é a íntima relação entre o dispositivo da sexualidade e a tradição do liberalismo político. Como já argumentei, o sujeito sexual do dispositivo de sexualidade de Foucault também é objeto do liberalismo (FOUCAULT, 2007; SABSAY, 2016a), e de onde a sexualidade, como um dispositivo, torna-se uma instância de criação de liberdades regulamentadas que trazem à luz o sujeito sexual de direitos que conhecemos hoje. É claro que as normas sexuais mudaram radicalmente nos últimos dois séculos, mas a estrutura ontoepistemológica desse sujeito sexual, e nosso sujeito sexual de direitos, é basicamente a mesma.

Em nível internacional, um dos debates mais proeminentes em torno da agenda dos direitos dos coletivos LGBTIs ocorreu em relação ao papel que passou a ocupar a retórica do reconhecimento da diversidade gendrada e sexualizada como um marcador de “progresso democrático” e “progresso social”. Essa nova associação facilitou sua instrumentalização para o avanço das narrativas civilizacionais, nas quais o Norte ocidental aparece como a medida do ponto a ser alcançado, e a democratização sexual torna-se a ocasião de associações perigosas com a modernização e o desenvolvimento. Nesse contexto, é importante defender nossos processos de democratização gendrada e

sexualizada, ao mesmo tempo em que questionamos os tons modernizadores associados a eles, repetindo esquemas discriminatórios baseados na oposição – tão cara à América Latina – entre civilização e atraso, tanto no Sul quanto em sua relação com outras posições geopolíticas. Esses debates envolvem questões – como o novo impulso às posições descoloniais, ao questionamento do universalismo da epistemologia sexual – que manejam certas organizações internacionais, notadamente as Nações Unidas, e os problemas relacionados à tradução cultural. Quanto à América Latina, deve-se enfatizar que a relação da esquerda com a dissensão sexual – e, em particular, a dos governos populistas de esquerda da última década com políticas sexuais – não tem sido fácil ou isenta de contradições. É verdade que, assim como as infelizes afirmações sexistas feitas por Hugo Chávez ou Evo Morales à imprensa europeia foram a desculpa perfeita para ressaltar a natureza antidemocrática desses governos, em muitos casos parece também que o compromisso com a diversidade sexual faz parte de uma estratégia de posicionamento internacional, e não de um compromisso genuíno. Aí, a divergência entre os marcos legais normativos e as práticas estatais é revelada em toda a sua funcionalidade, um sinal de modernização que, na prática, não se traduz em políticas consistentes.

O mais perverso dessas situações acontece quando a própria “prova de progresso” estratégico (em termos legais) serve para cobrir ou compensar a impunidade e a indiferença (real) diante das mais extremas manifestações de violência e injustiça contra a integridade física e sexual de mulheres e outros coletivos. A crescente problematização de feminicídios e transfeminicídios que convulsionaram a região traz uma indicação clara dessas contradições. Nesse cenário, enquanto movimentos sociais denunciam aos seus governos a vulnerabilidade a que esses grupos estão sujeitos, no âmbito de um patriarcado heterossexista, cujas bases não foram minadas, o discurso da vulnerabilidade da família normativa (e, em definitivo, daquele patriarcado que os grupos denunciam) assume um novo significado, diante do que identificaram como “ameaça da ideologia de gênero”.

Corpos e política: vulnerabilidade, resistência e democracia radical

Esse contexto coloca-nos diante de algumas coordenadas em que é visível o reconhecimento não suficiente. A lógica do reconhecimento, promotora da cidadania sexual, implica uma epistemologia sexual que retrace práticas em identidades; reduz a liberdade de autonomia como capacidade de escolha, ao mesmo tempo em que restringe eleições legítimas, e inaugura uma relação possessiva em relação ao corpo, concebido como uma propriedade. E, embora o reconhecimento legal seja necessário, se pensarmos também ser restritivo em seus efeitos, quais seriam algumas das chaves para se pensar em políticas alternativas?

Em princípio, se atendermos à intersecção entre as políticas sexuais progressistas e o neoliberalismo que, em termos econômicos, implicam processos maciços e precários; em termos culturais, convivem com visões supremacistas; e, na política, é uma marca

de progresso e desenvolvimento –, a conclusão é que as políticas sexuais, visto estarem engajadas nesses processos, não devem ser autoreferenciais ou simplesmente se limitarem a estender a lista de direitos gendrados e sexualizados.

Hoje existem outras demandas, feitas de outras maneiras. A questão do corpo e da vulnerabilidade assume, então, uma nova dimensão. A vulnerabilidade tem sido teorizada de forma sistemática ultimamente. Judith Butler tem trabalhado na possibilidade de pensar a vulnerabilidade como um mecanismo de resistência (e não como o oposto da resistência). O caráter corporal do sujeito é central para a reflexão sobre os modos pelos quais a vulnerabilidade tem sido politicamente mobilizada, bem como para seu valor teórico-crítico como conceito. O corpo, por sua vez, também tem sido objeto de uma reflexão renovada nos últimos anos, dada a atenção prestada ao componente de afetos e emoções em nossa vida política.

Deve-se ressaltar também que esse interesse relativamente novo pela vulnerabilidade, pelos corpos e pelos afetos para pensar a política ocorre em um contexto que envolve processos de precarização e vulnerabilidade de certas populações – uma tendência acelerada pela militarização e securitização como sintoma do déficit democrático e do desencantamento com a política tradicional dos partidos, a que me referi no início, e o subsequente surgimento de novas formas de resistência e criminalização do protesto social.

Nesse contexto, desejo levantar a questão da possibilidade de pensar a vulnerabilidade e a dimensão do corpo afetivo da política após uma radicalização da democracia. Quanto à minha abordagem à vulnerabilidade, sigo a proposta de Butler, que consiste em entendê-la como interdependência e capacidade de afetar e ser afetada. Essa visão opõe-se à moralização da política, típica de certas lógicas humanitárias e paternalistas, que transformam a injustiça em um tópico – narcísico – de afeto moral e exploração da vulnerabilidade (BUTLER, GAMBETTI, SABSAY, 2016).

Trata-se de uma visão que se distancia criticamente dos usos que atribuem a vulnerabilidade a determinados grupos para governá-los precisamente por meio da vulnerabilidade, por exemplo, quando desconhecem a agência de certos coletivos reduzidos a “a vítima a ser protegida”. Um exemplo claro dessa tendência é visto no caso das trabalhadoras do sexo, incluídas na figura da vítima vulnerável das redes de tráfico. A mesma tendência é agora observada em relação aos migrantes e refugiadxs sujeitxs a realidades violentas e injustas – também retraídxs no discurso da mídia não como agentes enfrentando formas de sobrevivência afirmativas, mas como meras vítimas das redes que exploram as suas necessidades e os seus obstáculos para atravessar fronteiras, representados por redes de traficantes. Nesses e em outros casos semelhantes, a figura da vítima é menos instrumentalizada para protegê-la do que para perseguir e controlar essas populações.

Em contraste com esse uso político da vulnerabilidade, ela também surgiu como base e fundamento do ativismo e dos protestos sociais. Precisamente contra as políticas econômicas que levam à intensa precariedade e vulnerabilidade das condições de existência, e resistindo à violência impune contra certas populações, temos, nos últimos anos, de acordo com Butler, testemunhado manifestações de vontade popular numa

multiplicidade de campos, onde o que está em jogo é precisamente a vulnerabilidade (BUTLER, 2017). Podemos facilmente identificar essa tendência se pensarmos em ações tão distantes como as de ativistas em Calais ou as marchas em toda a América Latina e, além dos feminicídios e transfeminicídios sistemáticos, o movimento transnacional “Nem uma a menos” ou as mobilizações em massa contra as políticas de austeridade ocorridas por volta de 2011, do Movimento Occupy aos “Indignados” da Europa, exigindo mais democracia de uma forma ou de outra.

Em *Corpos aliados e luta política* (2017, publicado originalmente em 2015) e outros trabalhos recentes sobre vulnerabilidade, agência e política, Butler refletiu sobre a especificidade política dessas mobilizações populares e o que elas comunicam em nível político. A meu ver, as principais teses desse trabalho são as seguintes: 1) essas formas de assembleia pública, nas quais os corpos atuam de maneira plural e concertada, são, por essa mesma ação, uma representação da vontade popular; 2) essas mesmas ações em que os corpos – quando estão presentes e ocupam o espaço público – estão organizados e permanecem em resistência coletiva, são elas próprias uma demanda contra a precariedade e a vulnerabilidade de que são vítimas; e 3) essa mesma ação corporativa e plural “fala”, isto é, comunica algo politicamente, independentemente de quaisquer exigências verbais que os sujeitos convocados possam fazer. Significativamente, com essas teses, Butler reformula os limites do espaço da política e questiona aquelas visões que apenas valorizam a articulação de demandas concretas ao Estado como autênticas, baseadas em roteiros prescritos e bem estabelecidos dentro da democracia representativa.

Nessa constituição performativa do espaço da política, Butler incorpora formas de ação coletiva do corpo, incluindo ativismos de rua, por exemplo, que, sob outros cânones, seriam consideradas pré-políticas ou não como verdadeiramente relevantes para a política estatal. Aqui, formas de resistência entram em jogo, por exemplo, no campo das representações culturais e das práticas artísticas, mas também de momentos populistas, isto é, de momentos-chave de constituição da vontade popular.

Nesse ponto, certas afinidades poderiam ser encontradas entre essa posição e a noção de populismo de Ernesto Laclau (2005). Para esse autor, a dinâmica populista é constitutiva de toda lógica política e está associada a momentos em que os canais institucionais deixam de responder às demandas sociais representadas por diferentes setores da sociedade. Quando em uma democracia liberal representativa a engrenagem institucional é insuficientemente revelada como interlocutora de uma multiplicidade de demandas, essas tenderão a aglutinar-se à medida que são excluídas desse sistema, articulando-se em torno de um horizonte comum. Esse é, potencialmente, o momento performativo de constituição do povo ou de formação de identidades populares; um momento em que, pelo próprio ato de sua própria constituição, a cidade se configura reivindicando soberania, fundando, como aponta Chantal Mouffe (2016b), a democracia. Voltarei a esse aspecto na seção seguinte, mas, por enquanto, basta sublinhar que esses momentos de configuração performativa da vontade popular são essenciais para a democracia, como Mouffe nos lembra, e consubstanciais para a instituição do social, onde – como Laclau nos ensina – seu ser político é revelado.

Com essas teses, Butler, em paralelo com Laclau e Mouffe, também oferece uma saída para a oposição entre teorias imediatas do político e teorias que entendem a política a partir de um modelo limitado e racional de representação. Por um lado, encontramos abordagens teóricas focadas fundamentalmente – se não exclusivamente – em afetos, sensibilidades e subjetividades corporais, associadas a formas de presentismo ou espontaneidade política, como na abordagem de Toni Negri e Michael Hardt (2002, p. 2004), entre outros; por outro lado, estamos pensando em teorias, liberais, marxistas ou pós-marxistas, para as quais se encontra a chave para o político ou para uma racionalidade externa (a política como expressão de conflitos que excedem a própria política, por exemplo, economia ou cultura) ou em uma ideia restrita de representação devedora de modelos linguístico-estruturais. Essas duas visões da política estão diretamente relacionadas às questões colocadas no início: a tensão entre o corporal – entendido como o locus do afeto e a presença imediata – e o terreno da representação – num sentido amplo – como espaço de mediação, entendido, de acordo com abordagens imediatas, como secundário ao primeiro.

Em vista dessa tensão, a intervenção de Butler pode ser interpretada como um outro ponto de partida para o debate já muito longo e não resolvido no feminismo (incluindo feminismos queer e trans) sobre a relação entre corpo e discurso e sua tentativa de dismantlar essa oposição afiada. Sua teorização sobre a performatividade foi, de fato, nesse sentido. Como pensar as diferentes maneiras pelas quais os corpos “falam”? Em que sentido podemos nos referir a corpos ou ações corporais como significativos? Uma das formas possíveis de responder a essas questões pode ser encontrada nas duas dimensões da performatividade: de um lado, a discursiva, focada nos significantes, perguntando o que fazem as palavras, quais ações são realizadas mediante a discursividade. Por outro lado, há a dimensão teatral da performance que pergunta: o que os corpos dizem ao fazer?

Mas dividir as duas dimensões de performatividade dessa maneira é um tanto complicado, uma vez que pressupõe o fazer do corpo não mais mediado pela ordem dos significantes, e o dizer das palavras já não mediado corporalmente. Já aprendemos com Shoshana Felman (2002), no entanto, que o ato de fala implica, desde o início, o corpo (o ato verbal também é um ato vocal-corporal e, portanto, excede o controle do ego linguístico). Com Butler (2002) aprendemos ser o fazer do corpo sempre atravessado por um número infinito de discursos. Em vez de insistir nessa distinção, mesmo que mantida apenas para fins heurísticos, o desafio parece ser, então, como abordar essa estrutura básica, a meu ver, permeável do corpo em matéria e significação (SABSAY, 2016a).

No contexto de nossa discussão, as questões seriam: no que uma revisão da estrutura quiásmica da corporalidade pode contribuir para a análise da atual crise da democracia representativa? Como responder à persistente tensão entre corpo e discurso materializado na problematização do caráter corporal e afetivo da dinâmica política? E, como resultado, de que modo essa estrutura quiásmica pode operar em busca ou contra uma visão radical da democracia?

Diferentes abordagens teóricas tentaram pensar sobre a crise da democracia e o surgimento de movimentos “antisistema”, nos quais os afetos e as paixões políticas

ganharam especial relevância. Pensar essas questões é uma tarefa urgente hoje, tendo em vista o ressurgimento da extrema direita, ao ritmo de movimentos nacionalistas exaltados na Europa (dos quais o BREXIT faz parte). Mas não apenas em relação a essas questões. Central para o novo impulso que acompanhou essa mudança do mapa político para a direita é o ressurgimento de movimentos de homo-lesbo-bi-trans-fóbicos e campanhas contra a “ideologia de gênero” – de acordo com o Papa Francisco, um mal perpetrado contra aquelas crianças – com base na captura de corações doces entre as paixões do ódio, aversão e medo. Nesse contexto, penso ser extremamente importante que nossa reflexão sobre esses corpos vulneráveis, afetivos, materiais e relacionais não se abrevie em uma visão de afeto e corporeidade que não leve em conta o papel da hegemonia e das articulações políticas – especialmente se considerarmos a hegemonia de certos discursos e conhecimentos sobre gênero e sexualidade definidores e impositores de limites às políticas sexuais.

A maneira como conceituamos essa corporalidade, central à relação entre subjetividade e política, determinará, de certa forma, nosso modo de identificar e compreender o potencial das práticas democráticas radicais. Meu interesse, nesse sentido, é realocar o corpo na teoria da hegemonia e, a partir daí, repensar o que pode ser entendido como uma prática democrática radical. Essa abordagem visa responder a um certo ceticismo contemporâneo em relação à representação, que ultimamente tem estado no centro da teorização sobre os corpos e a vida corporal; e, em particular, a uma versão desse ceticismo que argumenta que a verdadeira resistência ao governo biopolítico típico do neoliberalismo só pode ocorrer em nível dos corpos e da subjetividade, descartando qualquer exercício de mediação, representação ou articulação ali (STAVRAKAKIS, 2014). É o caso de certas apropriações de Michel Foucault, na linha de Toni Negri, por exemplo, para as quais o sucesso do neoliberalismo se deve principalmente à captura afetiva, e não à persuasão ideológica, de modo que a única resistência efetiva deve ser jogada nesse nível.

Deve-se reconhecer que há algo certamente preocupante na maneira pela qual a razão neoliberal conseguiu atravessar níveis profundos de nossa subjetividade. Todxs sabemos que o sistema é injusto, todxs estamos cientes disso, o que não nos impede de sermos vitalmente estruturados por ele. É claro que a dimensão biopolítica do neoliberalismo está conectada com os processos sociais atuais e impõe o limite do pensável à democracia representativa. No entanto, é precisamente em resposta a esse limite que novos movimentos e formas de organização surgiram no protesto social, propondo espaços alternativos à política parlamentar e a outros aparatos estatais.

Essas modalidades de participação popular podem ser lidas como resultado do que Chantal Mouffe (2007) caracteriza como pós-político, a falta de opções significativamente alternativas ao neoliberalismo. Esse é claramente o caso da Europa e do “consenso de centro” dos partidos institucionais. Segundo Mouffe, um dos efeitos da pós-política é o Estado da pós-democracia, associado ao abismo, que, no contexto da hegemonia neoliberal, separa o Estado liberal da soberania popular (MOUFFE, 2016a). Os movimentos que, de várias formas, vêm exigindo “mais democracia”, “democracia agora” ou “democracia real” acusam essa crise e disputam precisamente o limite imposto à democracia sob o

neoliberalismo. Lidos nesse código, os mesmos processos demonstram a impossibilidade de fazer uma distinção nítida entre instâncias discursivas e afetivas, a fim de determinar o sentido do surgimento de novas subjetividades políticas.

Fronteiras políticas e significação corporal

Diante dessas considerações, coloca-se uma questão: como abordar a dimensão corporal e afetiva do significado político além dos modelos representacionais do discurso e na linguagem verbal?

As teses propostas por Butler sobre a pluralidade dos corpos que atuam em conjunto e a mobilização da vulnerabilidade nas práticas de resistência parecem um ponto de entrada interessante para começar a responder a essa questão. O julgamento é baseado em dois aspectos da vulnerabilidade associada à relacionalidade: primeiro, a ideia de que todos nós dependemos radicalmente uns dos outros bem como da infraestrutura e das relações materiais e sociais por meio das quais nos tornamos quem somos (estruturas e relacionamentos que podem nos sustentar ou nos reprovar); segundo, a noção de vulnerabilidade proposta por Butler – a capacidade de afetar e ser afetada por outros – pressupõe uma abertura fundamental no sujeito, independentemente de ser ou não desejado.

Como sugeri anteriormente, interpreto essa abertura como permeabilidade. Com base em Mikhail Bakhtin, argumentei, em outras ocasiões, que essa abertura funciona como uma instância na qual os corpos podem ser lidos como limites, não sendo, portanto, fácil discernir as fronteiras entre si e o outro. Nesse caso, o corpo, de alguma forma, torna-se um espaço liminar (SABSAY, 2016a). Minha proposta de pensar a figura do sujeito corporal por meio do cronotopo bakhtiniano do limiar aponta para o que certas gramáticas – como a lei ou a democracia liberal – não conseguem evocar. Essa relacionalidade radical – que reinterpreto como permeabilidade e que, em Butler, está associada à interdependência – encontra-se em clara oposição a noções soberanas de autonomia ou mesmo de agência, e certamente desafia a noção de sujeito do liberalismo próprio do dispositivo da sexualidade de Foucault, a que me referi anteriormente. De fato, a sexualidade foucaultiana implica um movimento autorreflexivo pelo qual o sujeito torna-se autônomo e cuja tarefa será a realização de sua liberdade pessoal. A outra face do dispositivo da sexualidade é um sujeito soberano, para quem a sexualidade torna-se uma propriedade pretendida e transparente a conquistar.

Em oposição a esse sujeito soberano, sua permeabilidade corporal também aponta para formas corporais de significação. Nesse sentido, não apenas reflete o quiasma que somos entre o eu e o outro, mas também a relação quiasmática articulada no corpo entre matéria e significado. De fato, afirmar que existe uma área de experiência ou, até mesmo, o conhecimento corporificado ou corporal aponta para uma crítica do sujeito soberano. Isso, porém, não significa que essa experiência não seja mediada por significação (mesmo ocorrendo em um nível pré-reflexivo ou inconsciente). Tudo depende de como

concebemos o processo social de produção de significados. Obviamente, isso ressoa com a abordagem butleriana dos processos de significação corporal, exemplificada na dinâmica performativa das normas sociais.

As normas (diante das quais aprendemos o gênero ou as normas do desejo) não são simplesmente regras gerais – que poderiam ser abstraídas como máximas linguisticamente articuladas –, nem são instiladas em nós como uma lista de regras objetivas a serem seguidas. São, antes, estruturadas e comunicadas em forma de práticas corporais promotoras de processos de identificação, por meio dos quais nos tornamos quem somos. Essas práticas corporais envolvem formas “pré-reflexivas” de olhar, tocar, ver, ouvir... Daí a importância do afeto para entender como a performatividade opera em nível corpóreo. Esse fazer de corpos em relação implica que o significado excede o discurso estritamente verbal: o corpo comunica mensagens em linguagens que dificilmente podem ser traduzidas, de forma plena, em palavras – mas isso não significa que não haja outras formas de significado ali.

Agora, como pensar essa relação entre afeto, corpo e importância no campo da luta política? De que modo articular essa relação na luta hegemônica e nas práticas democráticas radicais, dois conceitos seminalmente teorizados por Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (2004)? Seguindo a teorização clássica da hegemonia e a democracia radical desses autores, a chave para entender as práticas democráticas radicais reside no caráter constitutivamente contingente e antagônico da sociedade.

De forma esquemática, para Laclau e Mouffe a representação da sociedade como um todo é o efeito de uma articulação hegemônica contingente e depende do estabelecimento de uma fronteira (semelhante à estabelecida pelos cidadãos), por meio da qual se produz uma exclusão, figurando como seu exterior constitutivo. Para Laclau e Mouffe – que pensaram o horizonte latino-americano –, a sociedade é irreconciliável, ou seja, há sempre antagonismo, não podendo haver harmonia ou inclusão total. Portanto, a batalha pela hegemonia não tem fim; o radical da democracia não reside na finalização nem na reconciliação: a sociedade está sempre aberta a rearranjos/ressignificações contingentes.

Por exemplo, hegemonicamente, a representação de uma sociedade como democrática pode ser sinônimo de transparência e funcionamento efetivo das instituições e de não ingerência do Estado no mercado, mas também, em outra constelação social, pode ser sinônimo de inclusão social, de reconhecimento da plurinacionalidade e de políticas anti-imperialistas. Trata-se de uma sutura contingente, cuja chave está no poder de certos significantes (desta vez, linguísticos), a fim de ser objeto de investitura por meio de sua associação com uma série de significados políticos. Essa associação entre significantes e significados é impossível de ser determinada a priori; depende pura e exclusivamente da luta política, isto é, da luta pela hegemonia. O cenário de uma série de conteúdos políticos (significados) em um significante x (democracia, por exemplo) é dado pela sua articulação em uma cadeia de equivalências, enquanto são representantes particulares desse significante. No entanto, não há nada naquele significante que mereça intrínseca ou conceitualmente essa associação.

Laclau insiste no poder do “nome” para produzir essas articulações. Em termos lacanianos, trata-se da primazia do significante sobre o significado (LACLAU, 2005), cuja fixação de sentido, sempre precária e temporária, é dada em termos políticos pela lógica da hegemonia. Portanto, de acordo com esse esquema, a luta contra-hegemônica consiste na ressignificação de significantes-chave que unem uma determinada sociedade. É uma batalha pelo significado desses significantes (que não podem ser estabelecidos a priori), nos quais diferentes demandas particulares (por exemplo, a defesa da saúde pública e o acesso à educação, as demandas por educação sexual na diversidade, a descriminalização do trabalho sexual, os direitos dos povos nativos) se alinham, produzem uma nova articulação e formam uma cadeia de equivalências entre si, como instâncias distintas de uma demanda geral, a saber, a recuperação da democracia. Mediante a articulação de uma cadeia de equivalências, esse significante vazio – a democracia – foi preenchido com significados específicos. Em um contexto diverso, o significante “democracia” poderia remeter a outra cadeia: não há nada intrínseco nesse nome que a associe a uma cadeia ou outra.

Agora, dada a importância fundamental do “nome” para entender a lógica da hegemonia, de acordo com essa abordagem, em princípio, uma luta política, para ser eficaz, deveria, em última análise, ser articulada em termos linguísticos. Embora eu me alie a essa ontologia política que enfatiza a contingência da instituição da sociedade e o seu caráter político constitutivo, gostaria de arriscar a possibilidade de expandir a noção de articulação política para, nela, incluir práticas que, dificilmente, poderiam ser incluídas em um “nome”. Podem as formas corporizadas de resistência ser lidas como parte de uma luta política, para que não prejudiquemos a importância da articulação contra-hegemônica da qual elas são um veículo?

Em sua reflexão sobre a assembléia pública, Butler sublinha que a pluralidade de corpos nas ruas poderia, por meio de ação conjunta, exigir e exercer seu direito ao espaço público, ou realizar uma demanda contra a sua precariedade. Poderíamos, então, ler esses corpos, agindo em conjunto, não só como uma instância de coalizões e alianças, mas também como a oportunidade de articulações contingentes capazes de ressignificar ideias de justiça ou democracia, por exemplo? De que maneira, em outro nível, a reformulação coletiva das formas de manifestação de gênero e desejo no espaço público – que foram e continuam a ser objeto de luta política – poderia ser interpretada como uma prática contra-hegemônica, na qual certas visões sobre gênero e sexualidade são disputadas? Certamente, as ações dos corpos (e não apenas o que dizem) poderiam produzir a articulação política de um processo.

O problema levantado nesse caso, entretanto, é o de como determinar o articulado além do discurso verbal. A determinação desse conteúdo nos permitiria pensar sobre a construção da vontade popular que a democracia diz representar, ou seja, a caracterização daquelas pessoas reivindicadoras da cidadania. Tanto para Butler como para Laclau e Mouffe, o povo (a figura da soberania popular caracterizada como a base da democracia) é uma formação performativa, não um conceito sociológico. O povo constrói-se, e as fronteiras políticas definidas por essas mesmas pessoas constroem-se também, na luta política. Aqui,

põe-se em jogo a tarefa da contra-hegemonia e a articulação de significantes capazes de dar vida a um “nós” sustentável para redefinir os termos que moldam o espaço político.

Recordemos que, com base nas experiências transversais dos movimentos populares na América Latina, Laclau define o populismo como uma manifestação-chave de toda lógica política: não é um regime político particular, nem tem uma orientação política predeterminada, podendo ser de direita ou de esquerda. A chave da lógica populista é a divisão do espaço político em dois campos: o povo, simbolizando os excluídos da representação, e o poder, que se opõe a ele – sejam os de baixo contra os de cima, as massas despossuídas contra a elite dominante, etc..

No Estado espanhol, com o aparecimento do Podemos, a nova esquerda transversal que surgiu após as mobilizações de 2011 manifestou-se inicialmente como “o povo contra a casta”. Logo depois, protestou como povo comum contra os representantes da Troika e das medidas de austeridade. O problema é, de acordo com esse modelo, o processo de luta pelos significantes, que nos permitiria entender a orientação de um movimento, parece operar apenas em termos linguísticos, de acordo com a determinação de seu conteúdo. No entanto, voltando à dimensão corporal, meu ponto é que a orientação dos sujeitos políticos também poderia ser pensada a partir das formas corporificadas do movimento dos significantes.

A imagem do Podemos é útil para ilustrar esse ponto: quando seus representantes, depois de obterem a primeira vitória eleitoral nacional, entraram no Parlamento pela primeira vez, seus gestos encarnados suscitaram as reações mais adversas de todos os outros partidos. Com longos cabelos, sem ternos ou gravatas, movendo-se de maneira muito menos circunspecta do que o habitual, falando em outro tom, sendo demasiadamente emotivo, em suma, corporizando a política de modo diferente, os representantes do Podemos articularam um discurso sobre a nova política, em oposição às elites dos partidos tradicionais. Na comemoração de sua chegada ao Parlamento, o líder da bancada do Podemos beijou inclusive a boca de um de seus aliados em uma das primeiras sessões parlamentares, produzindo um breve momento queer na política espanhola: uma espécie de beijo no Parlamento que, sem palavras, catalisou uma série de demandas e outra visão da sociedade. Por meio desse tipo de performance, e também em seus discursos, o Podemos propõe ativamente outra relação afetiva e corporal com a política. Com esses gestos, usa estrategicamente o componente afetivo e lhe dá valor político. Assim, em seus discursos, relaciona a esperança na mudança com a ideia de um futuro em que as pessoas possam sorrir e descreve a justiça social como amor pelo outro.

De fato, há uma longa tradição na qual os gestos corporais têm funcionado como um meio privilegiado de encenar uma demanda. Da reivindicação das Mães da Praça de Maio pelos corpos desaparecidos durante a última ditadura – corpos presentes na transposição feita nas rondas das mãos – aos espetáculos das dies-in no Act Up, durante a década de 1980, em plena crise da AIDS, aos beijos queer, podemos pensar em uma multiplicidade de formas de manifestação popular nas quais, por meio de recursos culturais, os corpos significam e reivindicam de outras formas.

Nesse mesmo raciocínio, podemos ler as marchas massivas contra feminicídios e transfeminicídios, acontecendo desde 2016. As marchas e greves de mulheres, organizadas contra a violência sexista ou de gênero – incluindo a violência estrutural e econômica, lideradas na Argentina pelo movimento “Nem uma a menos”, estendendo-se a várias cidades da América Latina e do Mediterrâneo –, também colocou os corpos nas ruas e exigiu justiça contra sua vulnerabilidade. Ao usar seus corpos como suporte do desempenho de um processo, além dos banners, também falavam do corpo nu, pintado, ao lado de objetos, fotos das vítimas, e assim por diante.

Nessa direção, podemos também ler o trabalho de muitos grupos que combinam arte e resistência em suas propostas de intervenção do espaço público. É o caso, por exemplo, da Fuerza Artística de Choque Comunicativo (FACC). A FACC nasceu da iniciativa de um grupo de artistas argentinos no contexto da última mudança de governo que, na opinião deles, responde à “urgência de enfrentar qualquer máquina de violência que busque disciplinar nossos destinos sociais... fazendo da rua e dos edifícios públicos nosso palco e foco de operações... Indivíduos que querem um corpo coletivo” (FACC, 2016). Esse grupo faz uso de seu conhecimento teatral no espaço público. Sua primeira ação consistiu em uma pilha de corpos nus, que simbolizavam, no Congresso e em outros espaços públicos, a violência do Estado argentino, entre outras coisas. Também realizaram, disfarçados de promotores de vendas, ações pelo direito à interrupção da gravidez e contrárias às tarifas de energia. São poucas cenas, mas espero que ilustrem minhas sugestões, a saber: é possível ampliar a noção de significação, central para a teoria da hegemonia e democracia radical de Laclau e Mouffe, para refletir sobre o que poderíamos considerar como uma demanda política.

Considerações finais

Atualmente, a dicotomia entre os marcos regulatórios e as práticas do Estado está assumindo um novo signo, caracterizado pela consolidação das tendências pós-democráticas. Nesse contexto, argumentei a favor da ideia de que um compromisso com a radicalização da democracia hoje não pode se limitar a estender a lista de direitos individuais, especificamente relacionados à sexualidade, mas precisa estabelecer alianças com visões mais amplas de justiça social– especialmente quando somos testemunhas de uma virada conservadora preocupante, em que alguns itens dessa lista estão sendo usados para a implementação de políticas antipopulares. Enfatizei, ao mesmo tempo, que o ressurgimento da extrema direita e de outras posições conservadoras ameaçam as pequenas conquistas. O novo impulso das campanhas contra a “ideologia de gênero” em alguns países da América Latina é prova disso. Portanto, a crítica ao escopo limitado dos marcos regulatórios liberais deve ser muito cuidadosa para não atirar pedra em seu próprio telhado. A crítica aos limites que o liberalismo político impõe à democracia não pode, nesse sentido, ser cúmplice das práticas certamente antiliberais, que hoje parecem adquirir cada vez mais legitimidade contra os direitos individuais e civis.

Como apontou Chantal Mouffe (2016a), uma das críticas feitas a essa tendência tem sido baseada em sublinhar a preeminência do componente afetivo e seu caráter populista, insistindo em um apelo à contenção e à racionalidade. No entanto, Mouffe adverte que esse apelo baseia-se numa ideia errada do político que não leva em conta nem o conflito – inerente à democracia – nem o elemento passional das identificações políticas. Meu argumento é que uma política democrática radical poderia incluir outra relação afetiva com a política. Com base nas observações de Judith Butler, sobre o novo sentido de vulnerabilidade corporal, e com base em uma reconsideração da dimensão corporal na luta contra-hegemônica, uma política sexual de esquerda poderia ser reimaginada. A reconstrução das fronteiras do povo em busca de uma cidadania, em que outro imaginário da liberdade sexual e da justiça tenha lugar, é uma possibilidade – em especial porque não podemos simplesmente abandonar esse espaço de luta ou deixar esse momento populista ser capitalizado pelas paixões da direita ou da atual reação conservadora. Não tenho respostas para os desafios políticos atuais, complexos e preocupantes como nos são apresentados hoje, mas humildemente acredito que ocupar esse espaço a partir de uma posição menos soberana, onde as paixões do corpo possam imaginar-se de outra maneira, provavelmente nos ajude a seguir em frente.

SABSAY, L. Sexual Imaginaries of Freedom: Performativity, Bodies and Boundaries. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 2, p. 126-145, 2019. ISSN 2177-3807.

Referências

BUTLER, J. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo.”* Buenos Aires: Paidós, 2002.

_____. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea.* Buenos Aires: Paidós, 2017.

BUTLER, J.; GAMBETTI, Z.; SABSAY, L. (Org.). *Vulnerability in Resistance.* Durham: Duke University Press, 2016.

DHAWAN, N. *Homonationalism and State-Phobia: The Postcolonial Predicament of Queering Modernities.* In: VITERI, M. A.; LAVINAS, M. (Org.). *Queering Paradigms V: Queering Narratives of Modernities.* Berna: Peter Lang, 2015. p. 51-68.

DUGGAN, L. *The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism.* In: CASTRONOVO, R.; NELSON, D. (Org.). *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics.* Durham: Duke University Press, 2002. p. 175-194.

FELMAN, S. *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Stanford: Stanford University Press, 2002.

FOUCAULT, M. *Nacimiento de la biopolítica. Curso del Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

FUERZA ARTÍSTICA DE CHOQUE COMUNICATIVO (FACC, 2016). *Fuerza Artística de Choque Comunicativo*. Disponível em: <https://www.lavaca.org/mu97/fuerza-artistica-de-choque-comunicativo/>. Acesso em: 1 set. 2017.

LACLAU, E. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

LACLAU, E.; MOUFFE, C. *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2004.

MITCHELL, W. J. T.; HARCOURT, B.; TAUSSIG, M. *Occupy: Three Inquiries in Disobedience*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.

MOUFFE, C. *En torno a lo político*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2007.

_____. *El reto populista [versión electrónica]*. *La circular*, n. 5, 2016a. Disponível em: <https://www.lacircular.info/index.html%3Fp=945.html>. Acesso em: 1 set. 2017.

_____. *La paradoja democrática*. Barcelona: Gedisa, 2016b.

NEGRI, T.; HARDT, M. *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2002.

_____. *Multitud: guerra y democracia en la era del Imperio*. Madrid: Debate, 2004.

SABSAY, L. *Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Buenos Aires: Paidós, 2011.

_____. *The Political Imaginary of Sexual Freedom: Subjectivity and Power in the New Sexual Democratic Turn*. Londres: Palgrave, 2016a.

_____. *Imaginaris sexuales de la libertad: performatividad, cuerpos y fronteras*. *Debate Feminista*, Ciudad de Mexico, año 28, v. 55, p. 01–26, abril-sept./2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22201/cieg.01889478p.2018.55.01>. Acesso em: 18 jul. 2019.

_____. *Permeable Bodies: Vulnerability, Affective Powers, Hegemony*. In: BUTLER, J.;

GAMBETTI, Z.; SABSAY, L. (Org.). *Vulnerability in Resistance*. Durham: Duke University Press, 2016b. p. 278–301.

SALESSI, J. *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires: 1871–1914)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1995.

STAVRAKAKIS, Y. Chantal Mouffe's Agonistic Project: Passions and Participation. *Parallax*, Leeds, v. 20, n. 2, p. 14–30, 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/261699122_Chantal_Mouffe's_Agonistic_Project_Passions_and_Participation. Acesso em: 20 jul. 2019.

Recebido em: 21 out. 2019

Aceito em: 17 nov. 2019

Feminismo King Kong: Paul B. Preciado e Virginie Despentes fazem amor

ALÉXIA BRETAS*

RESUMO: Avatar de uma sexualidade polimorfa e superpoderosa, King Kong encontra-se além da fêmea e do macho, postando-se na encruzilhada entre o homem e o animal, o adulto e a criança, o primitivo e o civilizado. É a possibilidade do híbrido diante da obrigatoriedade do binário, como explica Despentes, autora de *Teoria King Kong*. O mesmo *leitmotif*, por sinal, ressoa em *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica* – ensaio corporal de Paul B. Preciado, catalisado por dois eventos quase simultâneos: a morte do escritor Guillaume Dustan e o encontro com Virginie Despentes. Aquilo que começa como a aproximação de duas realidades incompatíveis em um plano que não as convém resulta em um fulgurante lampejo sexo-lítero-filosófico produzido pela interpenetração de duas potentes versões de autoteoria concebidas nos limiares do feminismo.

PALAVRAS-CHAVE: Paul Beatriz Preciado; Virginie Despentes; Pornografia; *Queer*; Transfeminismo.

ABSTRACT: Avatar of a polymorphous and super-powerful sexuality, King Kong lies beyond female and male, standing at the crossroads between man and animal, adult and child, good and bad, primitive and civilized. It is a possibility of the hybrid before the mandatory of the binary, as Virginie Despentes, author of *King Kong Theory*, explains. The same *leitmotif* resonates in *Testo Junkie: Sex, Drugs and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era* – Paul B. Preciado's body essay, catalyzed by two almost simultaneous events: the death of the writer Guillaume Dustan and the encounter with Virginie Despentes. What begins as the approximation of two incompatible realities on a plane that does not suit them results in a brilliant sex-literary-philosophical flash produced by the interpenetration of two instigating versions of auto-theory conceived at the threshold of Feminism.

KEYWORDS: Paul Beatriz Preciado; Virginie Despentes; Pornography; *Queer*; Transfeminism.

* Professora do Bacharelado em Filosofia da Universidade Federal do ABC – UFABC – 09210-580 – Santo André – SP – Brasil. E-mail: alexia.bretas@ufabc.edu.br.

Introdução

Conhecido por sua instigante e prolífica vida artística iniciada junto ao Dadá, Max Ernst é o autor de uma das mais lapidárias definições do método que, segundo Adorno, corresponde ao princípio construtivo de toda a não pouco heterogênea produção surrealista, seja ela visual ou escrita: a técnica da colagem.

Uma realidade pronta e acabada, cuja destinação original parece ter sido fixada de uma vez por todas (um guarda-chuva), encontrando-se subitamente em presença de outra realidade muito distante e não menos absurda (uma máquina de costura), num lugar em que ambas devem sentir-se deslocadas (uma mesa de dissecação), escapará, por esse fato mesmo, à sua destinação original e à sua identidade. Ela passará de seu falso absoluto, pelo desvio de um relativo, a um absoluto novo, verdadeiro e poético: o guarda-chuva e a máquina de costura farão amor. O mecanismo do processo parece-me desvendado por esse exemplo singelo. A transmutação completa, seguida de um ato puro como o de fazer amor, se produzirá forçosamente todas as vezes que os fatos dados tornarem as condições favoráveis: conjunto de duas realidades aparentemente incompatíveis num plano que presumivelmente não lhes convém (ERNST *apud* BRETON, 2001, p. 330–331).

É, portanto, sob os auspícios da montagem surrealista que dou início a esta breve intervenção, a qual, espero, faça jus aos choques e efeitos inquietantes quase sempre provocados por uma abordagem um tanto heterodoxa do ponto de vista acadêmico. Pois, alegoricamente, é assim que a mim se afigura o “encontro fortuito” de duas “realidades aparentemente incompatíveis” – como, por exemplo, o de um guarda-chuva e uma máquina de costura¹ – entre Beatriz Preciado – que, na época, ainda se identificava por esse gênero e por esse prenome – e Virginie Despentes. A primeira, espanhola de nascimento, filósofa de formação, ex-aluna de Jacques Derrida e, por anos, vinculada à Universidade Paris 8, onde ministrou diversos cursos de história da performance e oficinas de desconstrução de gênero, nos quais buscava alinhar sua experiência intelectual e política como “lésbica radical” junto às feministas norte-americanas e os então incipientes estudos *queer* na França dos anos 2000. A segunda, natural de Nancy, escritora e cineasta agraciada em 2015 com diversos prêmios literários – como os Prix Anaïs Nin, o Prix Landerneau e o Prix de la Coupole – pelo primeiro volume da trilogia *Vernon Subutex* – *best-seller cult* aclamado como um “magistral e fulgurante” livro de combate concebido como uma “formidável cartografia da sociedade francesa contemporânea”. Deste “acaso objetivo” e não menos absurdo – para citar mais uma expressão tão cara ao vocabulário surrealista

¹ A definição de Ernst se dá com base nesta célebre passagem de Lautréamont – escritor maldito reconhecido como um dos grandes precursores do surrealismo: “É belo como a retratibilidade das garras das aves de rapina; ou ainda, como a incerteza dos movimentos musculares nas feridas das partes moles da região cervical posterior; ou melhor, como essa ratoeira perpétua, que sempre é armada de novo pelo animal capturado, que pode pegar sozinha os roedores, infinitamente, e funcionar até mesmo escondida sob a palha; e, principalmente, como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva!” (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 252).

– surge uma paixão fulgurante e um amor duradouro: (Paul) Beatriz Preciado e Virginie Despentes foram casadas por dez anos, vivendo juntas em Barcelona até 2014 – ano ao fim do qual Beatriz decide tornar-se legalmente Paul Beatriz, um varão não normativo, como ele próprio se denomina.

Pois bem, feitas as devidas apresentações, procedo à narrativa não simplesmente do insólito *rendez-vous* pós-romântico entre uma ativista trans e uma feminista pornô-punk, senão ao *work in progress* acionado pelo sublime contágio entre duas obras experimentais – *Testo Junkie* e *Teoria King Kong* – engendradas no intercurso entre dois gêneros filosóficos insolúvelmente apócrifos: a autobiografia e o ensaio corporal. Não por acaso, a fecundidade de tal constelação escritural, performática e sexual fora recentemente reconhecida pela própria Paris 8. Por intermédio do Laboratório de Estudos de Gênero e de Sexualidade (LEGS), a Universidade sediou, entre os dias 14 e 15 de dezembro de 2016, o colóquio *Mutantes/Vampiros: em torno das obras de Virginie Despentes e Paul Beatriz Preciado*. Segundo os organizadores, trata-se de duas autoras que, não obstante a entusiástica recepção de seus escritos, ainda permaneciam como *outsiders* da academia francófona. Assim é que, por meio de uma série de intervenções universitárias, conferências, debates, performances e peças teatrais, este evento interdisciplinar buscava exatamente preencher tal lacuna, ao promover um “balanço científico” de suas respectivas contribuições para a literatura e para os movimentos feministas, sem, contudo, negligenciar o caráter irreduzivelmente transversal de sua intensa experiência autoral, criativa e ativista. Neste sentido, enquanto a obra literária, cinematográfica e documental de Despentes transita entre o romance, a *graphic novel*, o ensaio, as canções, o panfleto e o manifesto, os trabalhos de Preciado se apropriam igualmente destas duas últimas formas, além de enveredar pela ficção filosófica, pela crônica, pela performance e, mais recentemente, também pela crítica de arte e curadoria. A despeito das irreduzíveis singularidades, em comum entre as duas está a firme rejeição pelas noções de norma, sexualidade, gênero, identidade e feminismo adotadas e reproduzidas pelo *mainstream*, tanto acadêmico quanto artístico.

Virginie Despentes

Seja como for, situado neste peculiar lugar de fala – o das mulheres “excluídas” –, *Teoria King Kong* mostra a que veio, com uma potente enunciação performativa a vibrar como uma sonora declaração de princípios de sua autora, a qual assume não ter a mínima intenção de reclamar ou se desculpar pelo desassossego que promete causar sua iminente leitura.

Escrevo a partir da feiura e para as feias, as caminhoneiras, as frígidas, as mal comidas, as incomíveis, as histéricas, as taradas, todas as excluídas do grande mercado da boa moça. E começo assim para que tudo fique bem claro: não me desculpo por nada, não vim aqui para reclamar. Não trocaria de lugar com ninguém, porque ser Virginie Despentes me parece um assunto muito mais interessante do que qualquer outro (DESPENTES, 2016, p. 7).

Deixando patente seu desdém por um certo Ideal de mulher “sedutora, mas não puta, bem casada, mas não nula”, Virginie Despentes redige sua teoria de si a contrapelo do discurso da boa moça. Assumindo a perspectiva contra-hegemônica das múltiplas figuras do feminino marcadas pelos estigmas do negativo, ela compara: “Como mulher sou mais King Kong do que sou Kate Moss” (DESPENTES, 2016, p. 8). A julgar pelo que a própria autora sugere, King Kong assoma, aqui, como o maior epítome de uma sexualidade não-binária, “polimorfa e superpoderosa”, gestada nos umbrais entre a civilização e a barbárie, o bem e o mal, o macho e a fêmea.

King Kong [...] funciona como a metáfora de uma sexualidade que precede a distinção de gêneros tal como politicamente imposta no final do século XIX. King Kong encontra-se além da fêmea e além do macho. Esse ser está na encruzilhada entre o homem e o animal, o adulto e a criança, o bom e o mau, o primitivo e o civilizado, o branco e o preto. Híbrido, diante da obrigatoriedade do binário (DESPENTES, 2016, p. 94).

Contra os regimes de normalização subjacentes aos binarismos compulsórios não apenas de gênero, seu relato originário ganha corpo, não por coincidência, via a rememoração do “evento fundador” que, ao mesmo tempo, a desfigura e a constitui, tanto como escritora quanto como mulher: o estupro. Quanto a isso, afirma que:

O estupro, para mim, tem essa particularidade: ele nos deixa obsessivas. Retorno a ele o tempo todo. Vinte anos depois, toda vez que penso ter acabado com essa história, retorno a ele. Para dizer coisas diferentes, contraditórias. Romances, contos, canções, filmes. Sempre imagino que um dia poderei pôr um fim nisso. Liquidar o acontecimento, esvaziá-lo, esgotá-lo. Impossível. Ele é fundador – disso que sou, como escritora, como mulher que não se identifica exatamente como tal. É ao mesmo tempo aquilo que me desfigura e aquilo que me constitui (DESPENTES, 2016, p. 45).

Ao mesmo tempo traumática e persistente, a experiência do estupro foi, por sinal, o pretexto, seis anos antes da publicação de *Teoria King Kong*, para a deflagração de uma outra polêmica, desta vez, inflamada pelo lançamento, em 2000, do filme *Baise-moi* – literalmente, “Me foda” ou “Me estupra”. A película adaptava para a linguagem cinematográfica a experiência lancinante publicada originalmente no livro de mesmo nome, o qual, em 1993, marcaria sua estreia como escritora pela Florent Massot. Entre os fatores que explicam a celeuma em torno do filme, contam-se, primeiro, sua classificação como impróprio para menores e, em seguida, seu enquadramento na categoria “X” – aplicada apenas a películas de “pornô *hard*”. Os motivos principais para este rebaixamento “preventivo” foram, alegadamente, a recorrência de cenas de sexo não simuladas, bem como o incentivo à violência e ao terror. De fato, o filme é protagonizado por atrizes e atores pornôs, e se encerra com uma apoteótica *vendetta* “ultrafeminista” na qual os estupradores são furiosamente fuzilados por suas vítimas. Na prática, tanto as críticas moralizantes, quanto a interdição pela censura tiveram um efeito devastador em sua recepção, já que

apenas uma sala em toda a cidade de Paris, a MK2 Odéon, e somente uma meia dúzia em todo o país, estariam dispostas a exhibir este tipo de produção insubmissa. Diante do escândalo, sem dúvida, alimentado pela postura retrógrada assumida pelo Conselho de Estado sob pressão de grupos conservadores religiosos e políticos, criou-se uma intensa mobilização de artistas, cineastas e ativistas em apoio a Virginie Despentes e pela liberdade de expressão, entre os quais estava o próprio Jean-Luc Godard. Assinada por Pascal Mérigeau, uma matéria publicada em 28 de junho de 2000 pelo jornal de centro-esquerda *Le Nouvel Observateur* pode ser apontada como o pivô desta acalorada controvérsia, de certo modo, contribuindo para disseminar o posicionamento fundamentalista daqueles dispostos a “promover os valores judaico-cristãos e obstaculizar o incesto, o estupro e o homossexualismo”. Além de acusar *Baise-moi* de ignorar o caráter meramente “sugestivo” do cinema como “arte da alusão”, propondo, em vez disso, uma “reconstituição servil da realidade do sexo”, a crítica do *Le Nouvel Observateur* insistia em desqualificar a película, mesmo quando comparada a outros títulos polêmicos como *Os idiotas*, de Lars von Trier, *O romance*, de Catharine Breillat e *Cães de aluguel*, de Quentin Tarantino, por exemplo.

No entanto, longe de ser apenas uma propaganda pornográfica embalada por “estupros, carnificina e música techno”, *Baise-moi* é algo inteiramente outro que um mero “filme a serviço da barbárie” – como alegavam, em coro, seus detratores. Tanto o livro quanto a película cinematográfica significaram para a sua autora a chance de lidar proativamente com o trauma inevitável do estupro, contribuindo para não se deixar abater e, por fim, sucumbir à subalterna posição de vítima – agredida, humilhada e quase sempre silenciada, seja pelos sentimentos de impotência e culpa, seja pelo temor de futuras repercussões. Despentes, ao contrário, assume em público uma postura nada passiva, sendo empoderada, paradoxalmente, pela própria vulnerabilidade imanente. Como ela relembra, nos idos dos anos 1990, escritos da “pós-feminista” Camille Paglia como *Vamps and Tramps* vieram ao encontro das ideias e afetos desta então jovem aspirante a escritora, oferecendo importantes argumentos para que a experiência de abuso e violação sofrida não tivesse por fim o impacto de uma fatídica tragédia pessoal – degradante, aniquiladora e insuperável –, senão acenasse como o ponto de virada para uma autêntica transubstanciação de sua *persona sexual* tanto como artista, quanto como mulher não normativa.

Na verdade, este processo, sem dúvida, catártico de “cura”, renascimento e reinscrição performativa do corpo não permaneceu circunscrito ao registro simbólico exclusivamente. Depois do ocorrido, Despentes, fênix do sexo, adere à prostituição e, após algum tempo, também ao trabalho remunerado como atriz em diversos filmes pornô de baixo orçamento:

A prostituição foi uma etapa crucial, no meu caso, da reconstrução depois do estupro. Um esforço de indenização, nota por nota, daquilo que me havia sido tirado com brutalidade.

Aquilo que eu podia vender, a cada cliente, havia até então mantido intacto. Se o vendia dez vezes seguidas, é que aquilo não se estragava com o uso. Esse sexo pertencia só a mim, não perdia seu valor à medida que era utilizado e podia ser rentável. Novamente, me encontrava numa situação de ultrafeminilidade, mas dessa vez eu tirava um benefício líquido (DESPENTES, 2016, p. 60).

Ressaltando o papel essencialmente disruptivo daquilo a que se refere como “ritual de sacrifício do pornô”, Despentes pretende não simplesmente chocar ou desestabilizar os velhos bastiões da moral e dos bons costumes, senão fazer de sua experiência corporal um eloquente testemunho de resistência e luta contra os expedientes sócio-normativos da sexualidade, os quais, em nome da preservação dos valores tradicionais, acabam por legitimar uma ordem social “fundada na exploração de todos”.

Entendemos então que a única maneira de explodir o ritual de sacrifício do pornô será levar as filhas de boa família para ele. Aquilo que explode, quando se explodem as censuras impostas pelos dirigentes, é a ordem moral fundada na exploração de todos. A família, a virilidade guerreira, o pudor, todos esses valores tradicionais são concebidos para designar um papel a cada um. Os homens, em cadáveres gratuitos para o Estado, as mulheres, em escravas dos homens. No final, todos muito bem servidos, nossas sexualidades confiscadas, policiadas, normatizadas. Há sempre uma classe social interessada em que as coisas permaneçam como estão, e que a verdade sobre suas motivações mais profundas não seja dita (DESPENTES, 2016, p. 91).

Sua *démarche* encontra intensa ressonância junto à experiência artística e política de feministas sexo-positivas como Annie Sprinkle, Norma Jean Almodóvar e Carol Queen, dentre tantas outras. Articulando-se como movimento a partir da querela com as feministas antipornografia, notadamente a partir dos anos 1980, este grupo bastante heterogêneo de mulheres reúne desde trabalhadoras sexuais a escritoras, sociólogas, cineastas, *performers* e ativistas empenhadas em desassociar a pornografia do discurso da objetificação compulsória do corpo feminino – tornado hegemônico, em especial, pela voz das militantes de orientação marxista e/ou socialista.

Neste sentido, o documentário *Mutantes: feminismo pornô-punk*, dirigido por Virginie Despentes entre 2005 e 2009, é especialmente elucidativo de seu notório amadurecimento como cineasta e feminista pró-sexo. Composto de uma série de shows, conversas e entrevistas com alguns dos nomes e corpos mais proeminentes da cena pós-pornográfica pulsante em São Francisco – cidade que Paul Beatriz Preciado viria chamar de “o clitóris da América” (PRECIADO, 2017) –, o filme fora exibido pela rede Pink TV em 2009 e lançado em DVD pela Blaq Out em 2010, com a importante contribuição de Marie-Hélène (Sam) Bourcier e da própria Beatriz Preciado – quem, por sinal, aparece nominalmente nos créditos como “curadora de gênero”. Em trânsito por cidades norte-americanas, francesas e espanholas, o documentário dialoga com algumas das vozes mais eloquentes entre manifestações estético-políticas as mais diversas como, por exemplo, o pornô *Butch/Fem* (Jackie Strand), o *punk* lésbico (Lynee Breedlove), o BDSM (Maria Beatty, Betony Vernon, Madison Young), as performances *drag king* e *trans* (Del Lagrace Volcano), além de apresentar o trabalho criativo de vários coletivos *queer* como os Dirty Diaries, o Post OP e o La Quimera Rosa.

Em suma, *punk* pela origem, mutante por vocação, a reconstituição da trajetória artística e biográfica de Despentes – iniciada com *Baise-moi*, encorpada em *Teoria King*

Kong e lapidada em *Feminismo pornô-punk* – só faz reforçar a distância programática mantida tanto do feminismo *mainstream* quanto das mais diversas militâncias avessas ao reconhecimento de sua própria heterogeneidade interna. Confirmando sua verve insubmissa, a autora conclui seu libelo contra todas as formas de normatização e gestão social da sexualidade, em particular, das mulheres, com um eloquente apelo em prol de uma verdadeira revolução em processo:

O feminismo é uma revolução, não um reagrupamento de conselhos de marketing, não apenas uma vaga promoção da felação ou dos clubes de swing, não se trata apenas de melhorar os salários. O feminismo é uma aventura coletiva para as mulheres, para os homens e para os outros. Uma revolução em marcha. Uma visão de mundo. Uma escolha. Não se trata de opor as pequenas vantagens das mulheres às pequenas conquistas dos homens, mas de dinamitar tudo isso.

Dito isso, boa sorte meninas, e boa viagem... (DESPENTES, 2016, p. 121).

Paul Beatriz Preciado

Se o feminismo é uma revolução em marcha, (Paul) Beatriz Preciado assume seu lugar entre as insurgentes, dando início, em 2005, ao exercício performativo de desconstrução de si, cujos protocolos seriam publicados, em 2008, como *Testo Junkie* – literalmente, “viciada em testosterona”. Durante 236 dias, ela se aplica, diariamente, 50 mg de testosterona em gel, com o propósito maior não exatamente de efetuar a passagem de uma ficção política a outra, senão de transgredir os limites do sexo que lhe foram impostos socialmente. Neste sentido, após renunciar à identidade feminina, Paul Beatriz assumirá publicamente sua nova *persona* em fins de 2014, vindo a consumir juridicamente a mudança de gênero em 16 de novembro de 2016. Para situar a alteração de nome de seu autor, lê-se em nota de esclarecimento à quarta edição norte-americana de *Testo Junkie* – obra finalista do prêmio Anagrama (2010):

“Em uma data que não posso me lembrar ao certo, entre 18 e 22 de dezembro de 2014, tomei a decisão (indecidível) de mudar meu nome para Paul – como os escravos, depois de comprar sua liberdade escolhiam novos nomes, como os nomes das vilas palestinas mudarão quando forem pronunciados mais uma vez por aqueles em exílio” (PRECIADO, 2013, p. 10).

Ressaltando o aspecto essencialmente libertador e autopoietico de tal gesto fundador, Preciado enfatiza que não se trata de uma transição derradeira de uma construção normativa a outra, senão de uma performance subversiva mobilizada como “prática de deslocamento e resistência” (PRECIADO, 2013, p. 10) irredutivelmente coletiva. Solicitando aos leitores o direito de usar esta “máscara”, o autor chama atenção à tríplice dimensão do nome, simultaneamente, como “rastros”, “apagamento” e “promessa”. E adverte: “entendam que Paul absorve e assume tudo que um dia foi BP” (PRECIADO, 2013, p. 10).

Esclarecida a questão da autoria, *Testo Junkie* tem início com uma descrição precisa de sua própria genealogia:

Este livro não é uma autoficção. Trata-se de um protocolo de intoxicação voluntária à base de testosterona sintética que concerne ao corpo e aos afetos de BP. É um ensaio corporal. Uma ficção, é claro. Em todo caso, e se for necessário levar as coisas ao extremo, uma ficção autopolítica ou uma autoteoria. Durante o tempo que dura este ensaio sucedem duas mutações externas no contexto próximo do corpo experimental, cujo impacto não tinha sido calculado, nem poderia ter sido computado como parte deste estudo, porém, constituem os dois limites em torno dos quais se adere a escritura: primeiro, a morte de GD, condensado humano de uma época que se desvanece, ídolo e último representante francês de uma forma de insurreição sexual através da escritura; e, quase simultaneamente, o tropismo do corpo de BP até o corpo de VD, ocasião irrenunciável de perfeição e de ruína (PRECIADO, 2013, p. 11).

O luto pela morte do amigo Guillaume Dustan é, sem dúvida, fundamental para se compreender o caráter de “renascimento” indissociável deste exercício de transmutação corporal, no qual a literatura e o erotismo se fecundam e se confundem em uma forma inebriante de ativismo sexual de alta voltagem filosófica e política. “*Je vis dans un monde où plein de choses que je pensais impossibles sont possibles*”² (DUSTAN *apud* PRECIADO, 2013, p. 7), diz a epígrafe extraída do romance mais conhecido de GD, *Dans ma chambre* (1996), a funcionar como uma espécie de vaticínio daquilo a que (Paul) Beatriz se refere, mais adiante, como a própria encarnação das metamorfoses de uma época (PRECIADO, 2013, p. 22).

Transgredindo e reenquadrando a questão kantiana sobre as condições de possibilidade de um pensamento corporificado e em trânsito permanente entre o impossível e o improvável, ela retoma as contingências físicas e libidinais que tornaram factível seu encontro – no limite, “surreal” – com Virginie Despentes – “ser perfeito”, no qual, segundo BP, o feminismo e a pornografia se interpenetram, atingindo o âmago do sublime.

Nós nos encontramos em um momento fractal, no limite de uma tragédia tecnogrega: ela estava começando a sair com meninas, e eu a aplicar testosterona. Ela está se tornando lésbica; e eu estou me tornando qualquer coisa que não uma garota. Ela ama peitos, eu amo pintos. Mas ela é o que estou procurando. E eu sou o que ela está procurando. Ela tem o pau do qual preciso, e eu tenho os peitos que ela quer. Cada um desses vetores da vida poderiam ter se movido em uma direção diferente, mas convergiram em nossa direção e se encontraram aqui, exatamente, sob sua pele e a minha (PRECIADO, 2013, p. 86-87).

Assim como as montagens surrealistas de Max Ernst eram configuradas a partir da aproximação de duas realidades aparentemente incompatíveis em um plano que supostamente lhes era estranho, os choques provocados pelo corpo de VD no corpo de BP

² No original: “Vivo em um mundo onde muitas coisas que pensei impossíveis são possíveis” (DUSTAN *apud* PRECIADO, 2013, p. 7).

acendem as centelhas de um transfeminismo à flor da pele, retroalimentado pela “força orgásmica” – *potentia gaudendi* –, gerada pela excitação total de um corpo.

Quando nós transamos, sinto como se minha história política inteira, todos os meus anos de feminismo, estivessem se movendo em direção ao centro do seu corpo e fluindo com ele, como se sua pele oferecesse seu único nicho real. Quando eu gozo, Wittig e Davis, Woolf e Solanas, La Pasionaria, Kate Bornstein e Annie Sprinkle borbulham comigo. Ela está coberta com meu feminismo como se fosse uma ejaculação diáfana, um mar de cintilância política (PRECIADO, 2013, p. 97).

Combustível altamente inflamável, Virginie catalisa um turbilhão de enamora mento, obsessão e volúpia que Preciado compara, de modo não apenas figurativo, às espirais de sensações causadas pelas próprias drogas. “Dependente de Despentes” (PRECIADO, 2013, p. 251): com esse trocadilho, reconhece estar duplamente viciada em testosterona e em sexo, sendo em ambos os casos VD seu ponto de partida e de chegada.

Ela está escrevendo o seu livro, *Teoria King Kong*, diante de mim. As costas muito retas. O cabelo loiro emaranhado de roqueira, um anel em cada dedo. Na mão direita, um crânio e ossos cruzados; na mão esquerda, um diamante falso. De vez em quando ela enrola um falso baseado e o fuma enquanto escreve, sem olhar para o teclado e com a velocidade de uma impressora eletrônica. Eu leio seus capítulos recém-acabados, recebo-os como bebês ainda adormecidos que acordam pela primeira vez diante dos meus olhos. Fico excitada. Reconheço a voz que me excita, a voz que me come: uma voz de adolescente *punk* que aprendeu a falar com um programa de produção de gênero de homem cis, uma mente aristocrática de loba futurista que habita um corpo de puta, a inteligência de uma vencedora do prêmio Nobel encarnada em um corpo de vira-lata. Um milagre biopolítico: a evidência de que novas recombinações genético-políticas e literárias são possíveis. (PRECIADO, 2013, p. 320-321).

Tal “milagre”, no entanto, traz resultados desestabilizantes, sobretudo, em relação à identidade de Beatriz como ativista feminista e “sapatão trans” (*gouine trans*): “Que tipo de feminista eu sou hoje: uma feminista viciada em testosterona, ou um corpo transgênero viciado em feminismo?” (PRECIADO, 2013, p. 21-22). Longe de chegar a uma resposta definitiva, experimenta a dissolução de fronteiras entre o “feminino” e o “masculino”, o “animal” e o “humano”, celebrando as glórias dessa indeterminação existencial como uma reprogramação endócrina com desdobramentos inesperados e fins políticos.

Ela me induz a produzir uma forma de feminilidade que nunca havia me permitido. Não uma feminilidade essencial, nem uma natureza que estivesse escondida em mim por trás do *drag king*, mas um tipo de “feminilidade masculina”, uma “feminilidade *drag king*”. Sou sua cachorra *king*, sua puta trans, um menininho que mostra sua periquita por trás de seu enorme pau. Eu me torno sua escrava, sendo raivosamente aberta, como uma ninfomaníaca que abre todas as braguilhas procurando sexos para levar à boca, para enfiar em cada um dos meus orifícios. Sem ela, se não a tivesse conhecido, teria me conformado com meu insaciável instinto de penetração.

Só ela, a rainha das putas, estava autorizada a transformar este corpo em um buraco permanentemente aberto à sua disposição. *Gloriam penetrationis* (PRECIADO, 2013, p. 318).

Assim, recusando-se a aderir a um certo projeto de masculinização prescrito pelos discursos médicos e propagado pela indústria farmacopornográfica, o filósofo busca situar seu auto-experimento corporal à luz não da disforia de gênero, senão da categoria deleuziana do “devir molecular”.

Mas de todos os efeitos mentais e físicos causados pela autointoxicação baseada em testosterona em gel, a sensação de transgredir os limites do gênero que me foram socialmente impostos foi, sem dúvida, o mais intenso. O novo metabolismo da testosterona no meu corpo não seria efetivo em termos de masculinização sem a existência prévia de uma agenda política que interpreta essas mudanças como uma parte integral de um desejo – controlado pela ordem farmacopornográfica – de mudança de sexo. Sem este desejo, sem o projeto de estar em trânsito de uma ficção sexual a outra, tomar testosterona não seria algo além de um devir molecular (PRECIADO, 2013, p. 143).

São Valentim é um lixo

Em crônica publicada pelo Libération em 5 de agosto de 2014, intitulada “A estatística, mais forte que o amor”, Preciado reflete sobre o término de sua relação com Virginie Despentes, valendo-se de um quadro comparativo, *à la* Descartes, apoiado nas certezas inabaláveis dos cálculos matemáticos. A partir de uma análise dos números que traçam uma espécie de raio-X das relações amorosas na França, chega à conclusão que “a estabilidade é um fator de controle político. Portanto, uma sociedade na qual todos os casais se separem seria uma sociedade revolucionária, talvez, a sociedade da revolução total” (PRECIADO, 2014). Mostrando-se, a um só tempo, surpreendida e aliviada de encontrar-se, para todos os efeitos, “dentro da norma”, confessa sentir-se bem diante da confiável imobilidade das cifras.

Depois de uma releitura detalhada dos meus diários e de uma conta escrupulosa feita graças ao tempo livre e à energia obsessiva que deixam as rupturas, calculo que eu a amei em 93% dos dias que passei com ela. Que fui feliz 67% do tempo, infeliz 11%. Não posso me pronunciar, por falta de memória ou recenseamento preciso, sobre 22% do tempo restante. Fizemos amor 60% dos dias, com 90% de satisfação nos três primeiros anos, 76% nos dois seguintes e apenas 17% durante os últimos. Dormimos juntas 87% das noites, nos abraçamos antes de dormir 97,3% dos dias. Fomos para a cama juntas 99% dos dias. A qualidade relativa (98%) das palavras trocadas durante nossa relação foi quase invariável ao longo do tempo – à exceção dos dias que precederam a separação (PRECIADO, 2014).

Ao “prever” o destino mesmo de um casal nada paradigmático composto por um “trans *in between* não operado” e uma mulher fora dos padrões, as estatísticas revelam-se, por fim, mais estáveis que o amor e a própria política *queer*. Diante do fato, (Paul) Beatriz conclui melancolicamente sua narrativa, destacando a incompatibilidade entre a energia requerida para a revolução e o esgotamento resultante do colapso amoroso.

Nosso casal, hipóbole da perversão segundo a psicologia heterocentrada, está perfeitamente dentro da norma. Nunca os instrumentos da biopolítica hegemônica me reconfortaram tanto. Constató assim que a capacidade de agenciamento crítico e de rebelião é inversamente proporcional à intensidade do sofrimento amoroso. Como Spinoza anunciara em 1677, antes da invenção da estatística, um único e mesmo afeto não pode ser empregado em direções divergentes. Estou na época da ruptura e das agitações que tocam diretamente o plexo solar, fazendo fugir os heróis. Tem início no meu coração a batalha entre o apaziguamento da estatística e o furor da revolução (PRECIADO, 2014).

Mas se a crônica redigida ainda sob o estado “comatoso” do fim de seu casamento termina por constatar certo arrefecimento do *pathos* de insubmissão política diante da fatalidade dos números, alguns meses depois, Preciado – inteiramente refeito em suas ganas revolucionárias – reelabora suas reflexões, desta vez, ressaltando que a forma–amor–entre–um–casal deve ser superada em nome de novos modos de viver o desejo e a potência de gozo entre duas (ou mais?) máquinas vivas. Ao definir o amor não como um sentimento, senão como uma “tecnologia de governo dos corpos” encarregada de gerir a reprodução social, desafia São Valentim – o protetor dos enamorados –, concluindo seu texto com loas antiplatônicas ao amor anormal.

Isto é o que nós faremos: destroçar a ficção normativa do amor e correr. Cada um a sua maneira, a partir da precariedade, tentamos agora inventar outras tecnologias de produção de subjetividade. E agora que já não creio mais no amor, pela primeira vez, estou preparado para amar: de forma finita, imanente, anormalmente. Ou dito de outro modo, sinto que começo a me preparar para a morte. Feliz São Valentim (PRECIADO, 2015).

BRETAS, A. King Kong Feminism: Paul B. Preciado and Virginie Despentes Make Love. *Olho d’água*, São José do Rio Preto, v. 11, n. 2, p. 146-157, 2019. ISSN 2177–3807.

Referências

BRETON, A. *Manifestos do surrealismo*. Trad.: Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

DESPENTES, V. *Teoria King Kong*. Trad.: Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2016.

_____. *Vernon Subutex*. vols. 1 e 2. Paris: Grasset, 2015.

LAUTRÉAMONT. *Cantos de Maldoror*. Tradução: Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2005.

PRECIADO, P. B. *Testo Junkie: Sex, Drugs and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*. Tradução: Bruce Benderson. New York: The Feminist Press at the City University of New York, 2013.

_____. *San Francisco, le clitoris de l'Amérique*. Disponível em: <http://www.liberation.fr/debats/2017/03/24/san-francisco-le-clitoris-de-l-amerique_1558138>. Acesso em: 25 mai. 2017.

_____. *La statistique, plus forte que l'amour*. Disponível em: <http://www.liberation.fr/chroniques/2014/08/01/la-statistique-plus-forte-que-l-amour_1074212>. Acesso em: 25 mai. 2017.

_____. *Saint-Valentin est une ordure*. Disponível em: <http://www.liberation.fr/debats/2015/02/13/saint-valentin-est-une-ordure_1202097>. Acesso: 25 mai. 2017.

Recebido em: 29 ago. 2019

Aceito em: 27 set. 2019

Das experiências de Benó e Kid: representações de gênero em *Lunário*, de Al Berto

ANDRÉ LUIZ RUSSIGNOLI MARTINES*

RESUMO: Este artigo versa sobre as representações de gênero, ou transgênero, encontradas na ficção de Al Berto, especificamente na novela *Lunário*, de 1988. À luz das reflexões de Joan Scott (1995) e Judith Butler (2003), relaciona-se a experiência contracultural dos anos 1960 e 1970 às representações que o autor enseja. Nesse sentido, observa-se a desconstrução da fixidez da categoria “gênero” bem como o binarismo que a subjaz, por meio das relações estabelecidas entre o contexto histórico-social em que Al Berto se insere e seu estilo literário marcado por um profundo tom lírico. Nota-se, portanto, a inserção de subjetividades transgressoras, tais como as personagens Benó e Kid, que não se fundamentam em perspectivas normativas ou identitárias, mas reelaboram valores sociais hegemônicos, a partir da necessidade de narrar suas vivências, baseadas em uma ontologia de contestação às normas de gênero.

PALAVRAS-CHAVE: Al Berto; Gênero; Performatividade; Transgeneridade.

ABSTRACT: This paper approaches representations of gender, or transgender, found in Al Berto’s fiction, specifically in *Lunário*, from 1988. Through the reflections by Joan Scott (1995) and Judith Butler (2003), the countercultural experience of the 1960’s and 1970’s is related to the representations made by the author. In this sense, deconstruction of fixity of “gender” category is observed, as well as binarism that underlies it, through the relations established between the historical-social context in which Al Berto is inserted and his literary style marked by a deep lyrical tone. Therefore, one can see the insertion of transgressive subjectivities such as the ones found in the characters Benó and Kid, which are not related to normative or identity perspectives. They re-elaborate hegemonic cultural values, due to the need to narrate their experiences, supported by an ontology of contestation of gender norms.

KEYWORDS: Al Berto; Gender; Performativity; Transgender.

* Mestre em Estudos de Literatura – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura – PPGLit – Universidade Federal de São Carlos – UFSCar – 13565-905 – São Carlos – SP – Brasil. E-mail: andre.andreirmpofessor@gmail.com.

Introdução

A obra do poeta, escritor, editor e animador cultural português Al Berto (1948-1997) possibilita, no âmbito da crítica literária, a reflexão sobre algumas questões de gênero - ou transgênero - que podem ser problematizadas em muitas de suas produções ficcionais, por meio das representações que o autor enseja. No entanto, toma-se como principal objeto de análise, neste artigo, a novela *Lunário*, publicada originalmente em 1988, a fim de refletir sobre o modo como o gênero é pensado e representado no discurso literário albertiano.

Desde sua primeira obra em língua portuguesa, *À procura do vento num jardim d'Agosto* (1977), até o último trabalho poético publicado em vida, *Horto de incêndio* (1997), é possível encontrar na escrita de Al Berto personagens e discursos marcados pelos signos da transgressão e da diferença, frente a uma sociedade erigida, historicamente, sob as muitas normatividades que incidem sobre os sujeitos e seus corpos. Transgressor e sem culpa, Al Berto soube contestar, a sua maneira, por meio da literatura, o estatuto moral de sua época.

O escritor de Sines é produto de uma sociedade portuguesa que ansiou pelas transformações que a Revolução dos Cravos, de 1974, trouxera para o cenário lusitano. Foi somente com o fim da ditadura salazarista (1933-1974) que ele pôde regressar a Portugal e causar, assim, uma pequena grande revolução no meio artístico português, não só pelo comportamento abertamente transgressor, mas também por reivindicar espaço na literatura produzida nesse período de reabertura política e inspiração democrática.

Embora *Lunário* seja uma obra datada do final dos anos 1980, pode ser considerada como pertencente à primeira fase do escritor, a saber, aquela desde *À procura do vento num jardim d'Agosto* até o livro de poemas *Salsugem*, de 1984 (PITTA, 2003). A essa fase é possível incluir *Lunário*, devido ao aspecto transgressor da novela, com personagens que afirmam desejos e práticas sexuais dissidentes, bem como expõem, legitimamente, as próprias expressões de gênero. Em relação a isso, Al Berto comenta, em entrevista datada de 1989, que *Lunário* “só foi possível escrevê-lo muitos anos depois de tudo ter acontecido, porque há coisas que nunca interiorizamos senão muitos anos depois”, pontuando, ainda, que se trata da “minha memória dos anos que vão entre 1967 e 1976” (VIEGAS, 1989). Do ponto de vista de uma leitura autobiográfica, compreende-se o porquê de *Lunário* ser catalogado na fase inicial do escritor, uma vez que as transgressões contraculturais, típicas das décadas de 1960 e 1970, podem ser analisadas e destacadas em sua produção literária desse período.

Trata-se de considerar o contexto histórico e cultural em que Al Berto vivenciou sua juventude e as experiências corporais advindas com ela. Como homem nascido no final dos anos 1940, pôde sentir as transformações pelas quais o mundo passava nas décadas imediatas à Guerra. A essa perspectiva múltipla de transformações, heterogênea e profundamente desconstrutora, convencionou-se chamar de Contracultura. Isto é, o aparecimento de novas formas culturais que se oporiam drasticamente à cultura hegemônica resguardada, durante séculos, por meio de instituições e formas autoritárias. Vale mencionar que, entre 1967 e 1974, Al Berto exilou-se na Bélgica, onde estudou artes,

e pôde assim vivenciar diversas experiências transgressoras, diferentemente daquelas vivenciadas pelas condições do contexto ditatorial português à época.

Foi somente a partir dos anos 1960, em função do reordenamento geopolítico no pós-Guerra, que as sociedades ocidentais, grosso modo, passaram por profundas transformações em diversos âmbitos, questionando paradigmas que até então regiam convictamente o modelo de civilização tradicionalmente legado. Não se trata, no escopo deste artigo, de traçar uma história da Contracultura (em Portugal), mas, sim, de pensar seus efeitos na literatura produzida naquele contexto, do qual Al Berto é um nome transgressor que se destaca.

Esse movimento de desconstrução também pode ser observado no âmbito da literatura. Mário César Lugarinho (2002), ao analisar a produção literária portuguesa dessa conjuntura, pontua que, “ao lado da experimentação poética, típica das vanguardas dos anos 1960, nós encontramos temas que insistem na dessacralização, marginalidade e experiências transgressivas” (LUGARINHO, 2002, p. 287, tradução nossa). Essas três categorias, por sua vez, se entrelaçam nas representações de gênero da ficção albertiana, de modo que o gênero nunca se conforma aos limites impostos pela ordem social e cultural heteronormativa.

As personagens Beno e Kid, às quais o título deste artigo se refere, são exemplos inequívocos da representação de sujeitos que fogem do modelo normativo de exercício tanto da sexualidade quanto da própria expressão de gênero.

Gênero como categoria histórica e cultural

Conforme observa a historiadora feminista Joan Scott (1995), o gênero é uma invenção que faz parte do imaginário humano e que se refere ao modo como as relações entre os indivíduos são organizadas por meio das diferenças percebidas entre os sexos. De tal maneira, “gênero” seria uma categoria útil para uma análise histórica das sociedades, pois é uma forma social que aponta para as construções culturais contingentes em determinadas épocas, espaços e modos de organização da sociedade (SCOTT, 1995, p. 75). O gênero, portanto, apresenta uma configuração política específica e variável, baseada nas relações de poder que os indivíduos estabelecem entre si por meio de diferenças historicamente instauradas e perpetuadas.

Sendo assim, não haveria uma essência que determinaria o modo como o gênero influiria na vida das pessoas, pois ele é sempre instável e estará sempre sujeito às variações que o processo histórico impõe. Scott (1995) ressalta, ainda, que o uso do termo “gênero” implicou “uma ampla gama tanto de posições teóricas quanto de simples referências descritivas às relações entre os sexos” (*id. ibid.*, p. 73).

No contexto político do regime salazarista, é possível considerar que houve certa interdição às questões de gênero, de modo que, naquele momento, os binarismos que fundamentam o conceito de gênero (homem e mulher) eram tidos como verdades inquestionáveis; um programa de Estado efetivamente e, no limite, uma estratégia biopolítica de manutenção da ordem patriarcal, universalmente *construída* em diversas sociedades ao longo do tempo.

No contexto contracultural, uma das contribuições mais importantes foi a do movimento feminista, que passou a questionar, e visibilizar cada vez mais, a posição do gênero feminino na sociedade, desde meados do século XIX. Mais tarde, isso seria amplamente teorizado e discutido por Simone de Beauvoir, em 1949, como sendo *o segundo sexo*. Entretanto, a onda feminista dos anos 1960 em diante mostrou-se mais ampla, dotada de mais visibilidade e força política em relação aos contextos anteriores, fazendo frente aos diversos setores da sociedade ainda muito arraigados em perspectivas tradicionalistas ou mesmo essencialistas sobre essas questões de gênero. A luta do movimento negro organizado, desde a primeira metade do século XX, bem como a do movimento homossexual, a partir dos anos 1970, são exemplos que denotam a força contestatória de diversos grupos em favor de uma ruptura da ordem hegemônica, naquela conjuntura de desestabilização tanto política quanto epistemológica.

Se o gênero varia historicamente, enquanto conceito e prática, então, é porque possui um caráter artificial. Em diálogo com a perspectiva de Scott (1995), pautada na variância da interpretação do conceito de gênero, a filósofa feminista Judith Butler (2003) também compreende essa categoria a partir de seu caráter plástico, isto é, moldável aos diversos contextos histórico-culturais em que se materializa. Para Butler, o gênero nunca é uma entidade estável e originária; é, antes, uma categoria “tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma *repetição estilizada de atos*” (BUTLER, 2003, p. 200, grifos originais).

Desse modo, não haveria uma identidade de gênero centrada e coerente nos indivíduos, que fosse expressa por força da natureza, até porque tal “natureza” já é passível de ser desconstruída criticamente, deixando ver os meandros da cultura e tudo o que se pretende escamotear sob o rótulo de “natural”. Butler compreende que as normas de gênero, altamente regulatórias nas diversas instituições sociais, são as responsáveis por darem ao gênero um aspecto coerente, naturalizado e estável. Essas normas, por sua vez, estão assentadas no modelo da *heterossexualidade compulsória* e do *falocentrismo*, cujos efeitos de poder se fazem sentir no que convencionou chamar-se “identidade de gênero”.

Como uma alternativa para o conceito de identidade, enquanto categoria metafísica ou cartesiana, a filósofa, então, propõe a noção de *performatividade* (BUTLER, 2003, p. 199), isto é, trata-se de considerar o gênero como uma incessante construção dramática e contingente do sentido, materializada no próprio corpo, na qual a repetição de diversos discursos cria a ilusão de um “eu” interno que, supostamente, assegura a verdade do gênero.

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural do ser. A genealogia política das ontologias do gênero, em sendo bem-sucedida, desconstruiria a aparência substantiva do gênero, desmembrando-a em seus atos constitutivos, e explicaria e localizaria esses atos no interior das estruturas compulsórias criadas pelas várias forças que policiam a aparência social do gênero (*id. ibid.*, p. 59).

Interessante que a percepção de Al Berto sobre as questões de gênero se alinha às considerações aventadas em Scott e Butler *op. cit.*, pois, para o escritor, a subjetividade independe de uma norma de gênero preestabelecida, isto é, a despeito delas todas, as personagens representadas ousam enfrentar o mundo e resistir de modo a não se enquadrarem nos limites impostos pela heteronormatividade. A escritora portuguesa Golgona Anghel, em sua biografia sobre Al Berto, comenta acerca da desconfiança que ele possuía em relação a isso: “Na realidade, interessa-te pouco a dicotomia masculino/feminino. Preferes a androginia. O sexo não é relevante, assim a tua posição masculina não escamoteia o feminino” (ANGHEL, 2006, p. 97). Essa postura de negação do binarismo de gênero reverbera na obra albertiana desde as primeiras produções e encontrará, em *Lunário*, uma possibilidade a mais de se materializar no discurso ficcional.

Ao se referir ao gênero, Joan Scott (1995, p. 72) chama à atenção o fato de que o termo “sexo” muitas vezes é utilizado em seu lugar, o que evidencia a posição enunciativa que, no âmbito das relações discursivas, implica na rememoração de um certo discurso determinista e biologizante sobre a problemática de gênero, assentado, por sua vez, na diferença sexual. Porém, embora ainda se utilize da palavra “sexo” como um possível sinônimo de gênero - escolha linguística esta que denota o modo de circulação dos saberes de sua época -, Al Berto nega o binarismo de gênero, especificamente pelo uso frequente do termo *andrógino*. Tal categoria aparece não somente em suas entrevistas ou falas públicas, mas abunda na produção ficcional do escritor, inclusive nas personagens Beno e Kid, das quais nos ocuparemos doravante.

Das experiências andróginas de Beno e Kid

Em primeiro lugar, vale considerar a afirmação de Mário César Lugarinho de que a escrita de Al Berto “deixa claro que não emerge em busca de um rótulo estético, mas se constitui a fim de experimentar as possibilidades do ato de *dizer eu*” (LUGARINHO, 2013, p. 153, grifos originais). Isso ocorre, por exemplo, quando o narrador concede voz às personagens abjetas para falarem sobre si, para que se coloquem no campo de contestação das normatividades. Ou mesmo quando a voz do narrador heterodiegético imiscui-se à voz das personagens, fazendo o discurso delas vir à tona por meio da perspectiva de mundo do próprio narrador.

Para além de rótulos estéticos, a produção albertiana também não se mostra como uma poética de minorias, ou mesmo não se traduz como a voz de uma “minorias homossexual reprimida”. Tal perspectiva, com tal terminologia, não faz jus à potência dos escritos de Al Berto. Tanto é assim que o termo “homossexual”, ou o que dele for correlato, não aparece na narrativa *Lunário*. Ao invés disso opta-se por termos como *bichas* e *putos da rua* (ALBERTO, 2012, p. 31). Esses termos transgressores são positivados quando enunciados por aqueles que, historicamente, foram alijados da vida em sociedade, passando a constituir suas próprias vidas sob outras práticas e valores. Vale pontuar: o termo “homossexual”,

oriundo da ciência médica positivista do século XIX, ainda poderia trazer uma memória discursiva altamente patologizante e falocêntrica se não problematizado; logo, seu uso aleatório não seria coerente na ficção albertiana, pois tal termo não permite a afirmação legítima da subjetividade de maneira mais liberta do projeto instituído, historicamente, pelo patriarcalismo (INÁCIO, 2002).

Beno, protagonista da novela *Lunário*, e seu amigo Kid são figuras que Butler denominaria “abjetas” (BUTLER, 2003, p. 191), marginalizadas pela sociedade. São, nas palavras do próprio poeta, “peregrinos de líquidas estradas” (AL BERTO, 2009, p. 61), entidades que abundam em seu universo literário e que estão sempre a deambular por diferentes espaços, em meio aos valores e às experiências transgressoras que constroem as suas próprias subjetividades.

Ao representar Beno como um sujeito que experimenta a *androginia* - conceito pelo qual Al Berto desconstrói o dualismo masculino/feminino - é investida na personagem uma carga semântica que positiva o seu lugar no mundo, que afirma sua expressão de gênero e que ressignifica categorias importantes e caras à cultura dos barões assinalados, tal como a “nacionalidade”. Observe, no trecho a seguir, o contraste territorial entre nação e corpo:

O corpo, esse país mais ou menos habitável, em nada lhe lembrava aquele outro país geograficamente definido nos mapas, e que toda a gente insistia em dizer-lhe que era o seu país. O corpo evocava-lhe sempre outro sítio luminoso, distante, onde podia agir e respirar, pensar e mover-se *livremente* (AL BERTO, 2012, p. 18 – grifo nosso).

Ora, não mais interessa uma nacionalidade idealizada, construída sob valores hegemônicos de virilidade ou domínio, conquanto o que se evidencia é a própria subjetividade, expressa pela corporeidade transgressora como alternativa a uma nacionalidade homogênea e dominadora. É somente em seu próprio corpo que a personagem reconhece a si com legitimidade, à revelia da posição social/nacional que ocupa, com a possibilidade de poder, enfim, ser livre e, desse modo, deambular na construção de sentidos para sua própria vida. Cabe aqui a consideração de que o contexto de reabertura política, após 1974, possibilitou tanto repensar a história de Portugal desde suas origens quanto esboçar um novo projeto de país mais democraticamente, o que outrora fora completamente interdito pelos regimes ditatoriais precedentes.

O (trans) gênero, por sua vez, a despeito de nacionalismos, é uma categoria que unicamente pode materializar-se no âmbito da corporeidade. Não existe gênero como essência, anterior à existência dos corpos, como substância que se corporifica; do mesmo modo, o próprio corpo também não é dado pré-discursivamente, ao gosto dos naturalismos e essencialismos. Se o corpo é uma fronteira variável, uma permeabilidade politicamente regulada (BUTLER, 2003, p. 198), então também é uma interpretação conceitual, uma ideia que varia no tempo, tanto quanto o são as categorias de gênero e de sexualidade. Nesse sentido, o narrador descreve a experiência da *transgeneridade*/androginia de Beno distante de um olhar ou de um discurso exótico, patologizante, moralizante ou mesmo subalternizante em relação a ele.

Uma vez pusera-se a imaginar um país que tivesse a dimensão da sua própria voz, mas desistira, por não saber como se media a voz. No entanto, sabia que no país imaginado a sombra do seu corpo poderia vacilar dentro da solidão, ano após ano, sem que ninguém ousasse insultá-la. Custasse o que custasse, haveria de dar forma a esse país. Transformar o corpo, metamorfosear-se, afastar-se cada vez mais do mundo e dos homens...

Deixara, assim, crescer o cabelo, experimentara novos gestos diante dos espelhos, e através das noites de insônia fora-se tornando irreconhecível, estranho. A pouco e pouco conhecera o cansaço da metamorfose que provoca vertigens e revela um olhar mais azul, quase ausente, líquido e marinho. E comovera-se ao sentir a alegria magoada de quem descobre um outro ser, andrógino e belo, no fundo de si (AL BERTO, 2012, p. 18-19).

Os termos *andrógino e belo* são colocados num mesmo paradigma, o qual visa a positivar as experiências vivenciadas por Beno, transformando a sua própria expressão de gênero em algo em que de fato ele se reconheça, transgredindo, assim, as normas de masculinidade culturalmente impostas (por isso, trata-se de um modo de pôr em prática a transgeneridade).

Esse ser descoberto *no fundo de si* nada mais é que o efeito gerado pelas práticas regulatórias do gênero, as quais instituem, ao longo de toda uma vida, as regras de como agir em relação à própria expressão de gênero. Tal processo é altamente naturalizado pelas instituições e também pelos micropoderes cotidianos, impedindo os sujeitos de constatar o que há, de fato, *no fundo de si*, isto é, impede os sujeitos de reelaborarem suas subjetividades como querem ou como podem.

Beno possui, melancolicamente, a consciência sobre seu lugar à margem da sociedade, fato que, no entanto, não o impede de afirmar-se com positividade. Após dar início à sua construção performativa andrógina, Beno ensina a ele próprio como deve lidar com esse novo sujeito o qual, doravante, passaria a ser:

Dera-lhe um nome, alimentara-o cuidadosamente, e terminara por arrancá-lo de si num arrepio de terror e de orgulho. Olhara-o, olhando-se pela última vez, até que, num movimento imperceptível de ternura, acabara por sobrepor o seu rosto àquele que, atemorizado, fizera crescer dentro do espelho. Depois, ensinou-o a falar e emprestou-lhe também o seu silêncio. Explicou-lhe como se anda rente às paredes nocturnas da cidade, invisível. E como se rouba prazer aos corpos, obrigando-os a gemer e a gritar para poder afastar a branca melancolia da noite nos quartos de pensão. Fez com que ele descobrisse a ilusão de quem aluga um corpo para uma noite menos infeliz. Disse-lhe que nada receasse, nem o gorgolejar sujo das canalizações, nem o pingar obsessivo das torneiras avariadas, porque isso era o relógio que mata o tempo daquilo que desejamos e nunca tivemos (AL BERTO, 2012, p. 19-20).

A experiência de construção da androginia também está presente na personagem Kid, um amigo com quem Beno sempre manteve muita proximidade - uma alteridade que, ao fim e ao cabo, compõe parte da própria identidade de Beno. Também marcada pela solidão - típica dos que habitam as margens - a personagem Kid deixa claro que se utilizou da androginia mais como uma estratégia de sobrevivência do que por qualquer

outro motivo - sobrevivência no sentido de encontrar-se e se reconhecer nessa expressão de gênero e somente por meio dela conseguir manter-se vivo.

Porém, diferentemente de Beno, que soube haurir forças para resistir às normatividades, à solidão e ao medo, Kid sucumbe frente ao mundo e, certa manhã, é encontrado em uma praça, morto em razão de uma overdose. O trecho a seguir descreve o momento em que Beno, enquanto dormitava, sonha com um possível encontro entre ele e Kid:

... Lembras-te de como nos divertíamos? Agora... agora estou preso, prenderam-me, a mim, que sempre pertenci à rua e à noite! Conseguirás imaginar-me fechado e imobilizado para sempre? Talvez seja melhor assim. Não incomodarei mais ninguém, aqui onde estou. Os meus gestos indecisos apagaram-se da proximidade dos vivos, e as minhas roupas ambíguas perderam o sentido. A minha rebeldia, se existiu, apodrece agora debaixo da maquilhagem que a morte esborratou...
... Apodreço sob a máscara que tão pacientemente inventei e usei para fazer frente ao mundo. E a máscara, sem que eu desse por isso, colou-se-me à cara, ensanguentou-se, já não conseguia arrancá-la. Passou a ser o meu verdadeiro rosto, e o meu rosto, tanto tempo escondido debaixo dela, passou a ser a máscara... não aguentava mais, Beno...
... Nenhum espelho me reconheceria, e o meu corpo – tantas vezes possuído, maltratado, e também sofregamente amado – está agora em repouso, não precisa mais da sua imagem andrógina para sobreviver, nem precisa de espelhos, tudo é escuro aqui, e ninguém lhe tocará mais...
... Beno, Beno, ouves-me? eu andava tão cansado, mas não te zangues, não te zangues comigo, Beno... eu sei que tu foste dos poucos a desejar-me e a ter-me. Mas é tarde, aqui onde estou, e a treva não se assemelha em nada àquele vestido negro de lantejoulas. Estou morto, compreendes? morto! E onde me encontro não há vestidos de lantejoulas, nem brilho, nem peso, e a um morto não fica bem o falso luxo das lantejoulas, não sei...
(id. ibid., p. 102-103, grifos no original).

Curiosamente, a reflexão de Kid dialoga de maneira implícita com o pensamento questionador de Judith Butler (2003) acerca da concepção de gênero, no sentido de que Kid compreende, finalmente, que a máscara construída para si coincide com o próprio rosto que outrora possuía. O “natural” e o “socialmente construído” estariam, portanto, num mesmo estatuto, inegável no instante *post-mortem*, a saber, o estatuto que reconhece a corporeidade e o gênero como construções da história e da cultura, de modo a se tornar praticamente impossível distinguir o “natural” do “socialmente construído”. Ou seja, Kid denota o caráter artificial da construção identitária por meio da noção de “máscara”, um signo também frequente na ficção de Al Berto (INÁCIO, 2013). Ou, conforme é assinalado por Butler, compreende-se que “é somente a partir de uma posição conscientemente desnaturalizada que podemos ver como a aparência de naturalidade é ela própria constituída” (BUTLER, 2003, p. 160).

Um elemento que chama a atenção da crítica, na obra de Al Berto, é a *melancolia*, que, inegavelmente, se materializa na linguagem albertiana, como se pode notar nos discursos das personagens e do narrador. No entanto, do ponto de vista dos processos históricos e sociais de subjetivação, compreende-se que a melancolia, nesse caso, é menos o resultado de uma decadência moral por parte do sujeito transgressor – como o era na literatura das últimas décadas do século XIX, por exemplo – do que efeito das normatividades que

incidem sobre o corpo, o gênero e a sexualidade, impostas culturalmente a partir do modelo da heterossexualidade compulsória e do falocentrismo.

Quando Benó toma conhecimento do falecimento de Kid, a presença da heteronormatividade nas instituições sociais também pode ser observada, especificamente por meio do discurso do policial:

Num bolso do casaco, os chuis tinham encontrado uma agenda com números de telefone. E, número a número, ligaram até alguém atender. Zohía fora a primeira pessoa a ser contactada. Atendera, confusa, respondendo que não conhecia ninguém com aquela descrição. Mas da esquadra insistiram, e o polícia começou a dar detalhes. Dissera que o morto não era bem um rapaz, mas que também não parecia ser uma rapariga. Estava assim vestido de forma esquisita, com umas peças de vestuário masculinas e outras femininas. Estava maquiado com exagero, tinha os olhos e os lábios pintados de negro. Depois, pediu a Zohía [amiga de Kid e Benó] que não desligasse, que voltava já. E quando voltou a falar dissera que, afinal, *era um rapaz, e nada mal fornecido*, acrescentara com um risinho. Tinham-lhe desabotoado a braguilha, e era, de facto, um rapaz, mas parecia-se bastante com uma rapariga, assim pintado, insistira (AL BERTO, 2012, p. 100 – grifos nossos).

A violência com a qual age o patriarcalismo, ancorado na heteronormatividade e no falocentrismo, pode ser facilmente constatada uma vez que o policial chega a violar a intimidade do corpo de Kid, mesmo morto, a fim de averiguar sua anatomia sexual e, enfim, concluir tratar-se de um “rapaz” ou de uma “rapariga”. Uma postura autoritária, dualista, que evidencia a ultrapassada relação positivista entre o sexo biológico com o qual o indivíduo nasce e a identidade de gênero que ele constrói por meio de suas expressões próprias de gênero. Em razão disso, o policial buscava no corpo de Kid maneiras de torná-lo “inteligível” (BUTLER, 2003, p. 38) e de fazer perpetuar o discurso da continuidade normativa entre sexo biológico e gênero.

Portanto, desvincular as categorias “sexo/gênero” uma da outra, desautomatizando tal relação de poder, a fim de dar vazão à subjetividade das personagens, é uma tônica na produção ficcional albertiana. Nesse ínterim, a visão da instituição policial, com seu discurso normativo, expõe os jogos de linguagem que Al Berto constrói ao representar forças em embate, tanto no plano individual e subjetivo quanto no plano social e político.

Considerações finais

Tendo em vista a transformação temporal pela qual passa a noção de “gênero”, Joan Scott se interroga: “[...] como o gênero dá sentido à organização e à percepção do conhecimento histórico?” (SCOTT, 1995, p. 74); deste modo, é possível considerá-lo como parte de um processo estrutural de transformação, política e epistemológica, da sociedade e da cultura. Sendo assim, as representações transgêneras que Al Berto promove em sua

ficção desvelam o modo como o gênero pode ser concebido, reiterado ou subvertido em um determinado contexto histórico. Al Berto operou essa subversão ao elaborar um universo que representasse parte do que foram aqueles anos de Contracultura, nos quais a transgressão era o elemento central do processo. Assim, frisa-se, no interior da produção albertiana, a representação do gênero como um elemento mesmo de desconstrução e resistência frente às normatividades.

Por sua vez, Judith Butler (2003, p. 48) incita o leitor a refletir sobre como a linguagem não se encerra nas palavras, posto que a potência dos sistemas de significação consegue atuar na materialidade dos corpos, elaborando, de tal modo, o gênero como uma ilusão de estabilidade e coerência. A performatividade, sempre presente, opõe-se às noções clássicas de “essência”, “origem” ou “destino”. Portanto, frisa-se, no estilo de linguagem de Al Berto, a possibilidade de desconstruir o mundo tal como ele foi instaurado e deixar ver as múltiplas subjetividades transgressoras da ordem vigente, os sujeitos indesejados e abjetos.

Beno e Kid, por fim, são personagens que representam aqueles sujeitos expatriados em razão de discursos autoritários, heteronormativos e falocêntricos; foram “silenciados no seu ser por uma política e por uma realidade social que não admitia o diferente” (INÁCIO, 2013, p. 138). Para Al Berto, essa transgressora e preciosa *diferença* se expressa não somente pela categoria de (trans) gênero, mas também pelas sexualidades periféricas que permeiam a ficção albertiana, de modo que, conforme afirma o escritor, “A minha obsessão principal é não ser como os outros. A dos outros é não serem como eu” (AL BERTO *apud* ANGHEL, 2006, p. 87).

MARTINES, A. L. R. On the Experiences of Beno and Kid: Gender Representations in *Lunário* by Al Berto. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 2, p. 158-168, 2019. ISSN 2177-3807.

Referências

AL BERTO. *Lunário*. 4. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

_____. *O medo* – trabalho poético 1974-1997. 4. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

ANGHEL, G. *Eis-me acordado muito tempo depois de mim* – Uma biografia de Al Berto. Lisboa: Quasi Edições, 2006.

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

INÁCIO, E. da C. *A herança invisível: ecos da “literatura viva” na poesia de Al Berto*. Manaus: UEA Edições, 2013.

_____. Homossexualidade, homoerotismo e homosociabilidade: em torno de três conceitos e um exemplo. In: SANTOS, R.; GARCIA, W. (Org.). *A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil*. São Paulo: Xamã, 2002. p. 59–70.

LUGARINHO, M. C. Al Berto, In Memoriam. The Luso Queer Principle. In: QUINLAN, S. C; ARENAS, F. (Ed.). *Lusosex: Gender and Sexuality in the Portuguese-Speaking World*. London: University of Minnesota Press, 2002. p. 276–299.

_____. *Uma nau que me carrega: rotas da literariedade em língua portuguesa*. Manaus: UEA Edições, 2013.

PITTA, E. *Fractura: a condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea*. Coimbra: Ângelus Novus, 2003.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71–99, 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>. Acesso em: 18 mar. 2017.

VIEGAS, F. J. Al Berto: a entrevista à *Ler* em 1989 [*Ler*. n. 5. Lisboa, 1989]. Disponível em: http://ofuncionariocansado.blogspot.com.br/2009_08_01_archive.html. Acesso em: 01 fev. 2017.

Recebido em: 23 ago. 2019

Aceito em: 29 set. 2019

A construção da identidade em *Sortes de Villamor*, de Nilma Lacerda

CECILIA BARCHI DOMINGUES*

ELIANE APARECIDA GALVÃO RIBEIRO FERREIRA**

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo, a partir dos pressupostos teóricos da Estética da Recepção (JAUSS, 1994; ISER, 1996 e 1999), apresentar uma análise da obra *Sortes de Villamor* (2010), de Nilma Lacerda, na qual se consideram a temática da construção da identidade e as disposições do leitor implícito. Justifica-se a escolha da obra, pois, com sua inclusão nos acervos do Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE), acredita-se que a maioria das escolas públicas a disponibilizam em suas Salas de Leitura e/ou bibliotecas. Constrói-se, neste texto, a hipótese de que sua temática associada à afirmação ideológica de seus protagonistas é atraente para o jovem leitor, também em fase de definição de sua identidade.

PALAVRAS-CHAVE: Estética da Recepção; Literatura juvenil; Nilma Lacerda; Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE).

ABSTRACT: The paper aims to present an analysis of *Sortes de Villamor* (2010) by Nilma Lacerda through the theoretical assumptions of Reception Theory (JAUSS, 1994; ISER, 1996 e 1999), considering the theme of identity construction and the provisions of the implicit reader. This is justified once the book is part of the Programa Nacional Biblioteca na Escola (National Program of School Library - PNBE). It is believed that most public schools have it in their Salas de Leitura (Reading Rooms) and / or libraries. The hypothesis constructed in this text is that the theme of *Sortes de Villamor*, associated with the ideological affirmation of its protagonists, is attractive for the young readers who are also in the phase of defining their identity.

KEYWORDS: Aesthetic of Reception; National Program of School Library (PNBE); Nilma Lacerda; YA literature.

* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp/Assis – 19806-900 – Assis – SP – Brasil. E-mail: ceciliabarchidomingues@gmail.com

** Departamento de Linguística – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp/Assis – 19806-900 – Assis – SP – Brasil. E-mail: elianegalvao13@gmail.com

Introdução

Um dos objetivos norteadores da Base Nacional Comum Curricular (BNCC, 2017) de Língua Portuguesa é garantir que os alunos tenham acesso à cultura e adquiram saberes que lhes permitam ampliar sua visão de mundo e questionar o meio em que vivem para promover seu próprio desenvolvimento. Entretanto, muito se questiona sobre a efetividade desses objetivos, visto que, em nosso país, há poucos leitores. Na quarta edição da *Retratos da Leitura no Brasil*, o Instituto Pró Livro divulgou que não chegamos a um livro lido espontaneamente por um período de três meses:

O desafio é conseguir despertar para a leitura uma geração quase entorpecida pela comunicação em meio digital. Ler é uma prática que exige ficar só, que pede concentração, não oferece estímulo multimídia, mas, principalmente, pede o domínio da competência leitora e do letramento. Ler não é tarefa fácil para quem ainda não foi “conquistado” e é impraticável para quem não compreende aquilo que lê (INSTITUTO PRÓ LIVRO, 2016, s/p.).

A literatura, na maioria das vezes, está associada, pelo jovem, a livros velhos e empoeirados; muitos acreditam que a leitura é necessária apenas para auxiliar na alfabetização. O sujeito precisa do lúdico, do fantástico, da literatura para atuar de forma efetiva e crítica na sociedade.

Entende-se, neste texto, que a função da mediação de leituras é a formação do leitor crítico. Esse sujeito é aquele que domina a leitura e a linguagem escrita, desenvolvendo pensamento crítico em relação ao mundo. Assim, os conhecimentos adquiridos no transcorrer da leitura passam a fazer parte de sua personalidade e, conseqüentemente, de seu modo de agir no meio social (COELHO apud GREGORIN, 2011, p. 66–68). É preocupante que o aluno não entenda os benefícios do hábito de leitura, mas é lamentável notar que, na BNCC (2017), o Ensino Fundamental não está contemplado com o estudo da literatura como um de seus objetivos em Língua Portuguesa.

Atualmente, muitas escolas associam a literatura às listas de livros para vestibulares e não para a formação do aluno. Dessa forma, as obras clássicas só ganham visibilidade no Ensino Médio. Devemos questionar a própria estrutura da BNCC (2017), quanto à omissão no Ensino Fundamental, uma vez que são jovens em processo de formação da personalidade.

Resgatar a importância da cultura é uma das necessidades para garantir a eficiência em uma formação leitora. Ler representa tomada de posicionamento crítico, apropriação de conhecimento do que está a sua volta e de bagagem para argumentar e não ficar reproduzindo discurso sem argumentos que se sustentem.

A obra *Sortes de Villamor*, de Nilma Lacerda (2010), foi eleita, porque acreditamos que o enredo, embora retrate o Rio de Janeiro do século XIX, revela-se atual e, pela leitura, exerce função social, tendo em vista que problematiza questões contemporâneas como: o papel da mulher na luta contra a opressão social, política, econômica e religiosa; a liberdade de expressão entre os jovens, bem como o livre arbítrio. Apesar dessas qualidades, vale refletir se a trama, pelo seu discurso, possui potencialidades ou não para promover o papel

humanizador da literatura (CANDIDO, 1995). Refletimos ainda se, pelo contato com a história, o jovem pode romper com seus conceitos prévios sobre destino pré-determinado e relações desiguais em sociedade.

Nilma Lacerda nasceu em 1965, no Rio de Janeiro, onde atualmente vive. Começa a escrever literatura na oficina literária que o escritor Cyro dos Anjos ministrou nos cursos de pós-graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Sua tese de doutorado, orientada por Silviano Santiago, e, ainda inédita, compreendeu um romance e o diário de sua construção. As publicações literárias têm início em 1985, com o romance *Manual de tapeçaria*, que, na visão de Antônio Houaiss, é “uma grande obra de arte” (*apud* NILMA LACERDA, 2017), e, para Ênio Silveira, identifica a revelação de uma “grande escritora” (*apud* NILMA LACERDA, 2017).

Análise da obra

A obra *Sortes de Villamor* (2010), de Nilma Lacerda, está dividida em seis capítulos, ou livros (como chama a autora). O narrador personagem é Caim de Node, filho de escravos, criado por Ismê Catureba. Inicialmente, consideramos Caim como personagem principal, mas, conforme a narrativa desdobra-se, observamos que o menino conta a história de duas mulheres que marcaram sua vida: a francesa Blanche de Villemaur e Ismê Catureba:

A presença de Ismê com sua sabedoria, sua bondade e seu vigor se impunha entre nós. [...] a história de Branca se contou misturada a outras histórias, à minha própria história. [...] O fato é que a francesa me fez deparar com a vida de uma forma que eu não pensava (LACERDA, 2010, p. 129-135).

O romance é narrado em primeira pessoa, pois o narrador participa do enredo. Não possui estrutura de diário, mas funciona bem como um. No final, o narrador confessa que seu texto resulta de anotações sobre a vida de quem morou na casa de Ismê, assinou como autor e entregou para que Blanca publicasse:

Nesses dias mais em que fico aqui, releio meus papéis, faço revisão necessária. Acabei de ler o livro que ganhei, aprendi em arte o que me faltava para fazer da história de Branca um romance como o que li. [...] Peguei o manuscrito, totalmente revisto, dobrei uma folha de papel para a capa. Escrevi o título “Sortes de Villamor”, escrevi meu nome de autor: Caim de Node. [...] [Estas páginas] são um pouco da nossa vida e de todos nós, que vivemos nessa casa. Um dia, quem sabe?, talvez possa publicá-las (LACERDA, 2010, p. 135).

Blanche de Villemaur, vulgo Branca, filha de marqueses, junto de seus pais, fugia da Revolução Francesa quando o navio em que estavam naufragou próximo ao Brasil. Os marqueses morreram, mas a menina foi encontrada na praia com vida e, em seguida, acolhida por Ismê Catureba. Essa mulher, praticante de calundu, negra alforriada, acolhia menores abandonados na rua e tentava mudar seus destinos, retirando-os da

marginalidade. Para tanto, educava-os para serem honestos e, quando adultos, integrarem-se ao mercado de trabalho, como indivíduos assalariados.

Branca não falava português e, todas as noites, acordava as pessoas da casa com gritos provocados por pesadelos:

[...] Branca grita tanto, faz esse escarcéu dos diabos, e como é que nossa mãe não aplica um corretivo nela para controlar esses destemperos. O susto de toda a casa foi enorme na primeira vez que aconteceu de ela gritar no meio da noite. Todo mundo esfregava o olho, de cara assustada, tentando entender o que acontecia (LACERDA, 2010, p. 14).

Com o passar do tempo, a menina foi se acostumando com a rotina de Salvador, com as práticas de Ismê e a perseguição da elite. Essa mulher acreditava que a menina tinha potencial para as práticas de calundu, mas Branca se recusava a participar, dizendo que tinha outros planos para efetivar sua contribuição na casa. Sendo assim, tendo Caim como aliado, a jovem protagonista resolve vender excertos de obras literárias na cidade, chamava-os de “sortes”. As pessoas compravam acreditando serem pequenos conselhos ou premonições. Um exemplo desses fragmentos aparece na cena em que Branca confecciona os papéis, e Caim comercializa-os:

Dobrava os papeis com cuidado e arte, e fiquei a olhar aquele monte de garças pequeninas pousadas no ninho de palha trançada, junto do bule, das canecas de folha, das broas de milho. Não eram garças, dizia para mim mesmo, eram palavras que iam voar, sair de Branca para uma outra pessoa (LACERDA, 2010 p. 108).

As sortes foram correndo mãos, as pessoas gostando do saber que as palavras traziam para a vida. No fim de uma semana, sem que mesmo precisasse cobrar pelas sortes, as pessoas começaram a deixar uma moeda dentro do cesto (LACERDA, 2010, p. 69).

Com as vendas de sorte, Branca planeja conseguir dinheiro para retornar ao seu país e Caim, por sua vez, obter liberdade para se reunir aos quilombolas. Quando os jovens, finalmente, conseguiram dinheiro suficiente para otimizar seus desejos, Ismê foi presa pela polícia, acusada de bruxaria. A jovem Branca assume seu lugar com a finalidade de impedir que as crianças sejam escravizadas, passem por privações de toda ordem ou por abusos, em especial, as meninas.

Nilma Lacerda denuncia a realidade de Salvador, no começo do século XIX, pois problematiza questões contemporâneas como: o papel da mulher na luta contra a opressão social, política, econômica e religiosa; a liberdade de expressão entre jovens, bem como o livre arbítrio.

A linguagem clara e objetiva aliada à narrativa linear e cronológica auxilia o leitor a compreender as denúncias sociais; entretanto, isso não significa que o texto não tenha um trabalho estético no plano da linguagem. Encontramos diversas figuras de linguagem na narrativa, bem como recursos estilísticos diversos. Como exemplo, podemos observar o

recurso à sinestesia e à metalinguagem nos seguintes trechos, respectivamente: “[...] deviam ser as malditas lembranças, dentro do sonho dela, caindo por cima dela, queimando por cima dela” (LACERDA, 2010, p. 10); “[...] era fascinante ter nos ouvidos o marulhar de um idioma que eu não conhecia, e falada por ela, a minha própria língua batia na terra como onda nova no mar de todo dia” (LACERDA, 2010, p. 21). A linguagem verbal na obra denota o cuidado da escritora em lapidar o texto e, por meio dele, facultar ao público leitor o desautomatizar de concepções sobre o uso da língua.

A opção da escritora por conferir papel de personagem principal a uma francesa exilada que não domina a língua portuguesa permite ao leitor refletir sobre a dificuldade de aprender um novo idioma e, conseqüentemente, entender que sua própria língua também possui palavras complexas para um estrangeiro. Caim escreve sobre as aventuras que viveu ao lado de Branca e, também, destaca as dificuldades da moça com a nova língua: “[...] perguntava tudo, repetia as respostas que dávamos a ela: sarrdinha, coentro, camarrão, a-men-do-im, rapadurra, melado, quiabo” (LACERDA, 2010, p. 22)

Nesse excerto, podemos observar a sonoridade do texto, o uso da letra “r” dobrada que permite soar aos nossos ouvidos a voz da personagem, aproximando-nos ainda mais da obra. Ao mesmo tempo, o excerto apresenta alimentos que são comuns aos brasileiros, diferentemente das obras internacionais, promovendo a identificação. Segundo Bordini e Aguiar (1993, p. 84) a aproximação do texto com o leitor inicia-se a partir de uma identificação em comum.

Além de apresentar os elementos nacionais, a obra traz ao final de suas páginas um resumo histórico, explicando alguns pontos da história mundial que o leitor precisa entender para melhor recepção da obra, como: a construção do Novo Mundo no imaginário francês; a importância das obras literárias para colonização; a política e a cultura no Brasil Colonial; a censura no Brasil; o Iluminismo; a Revolução Francesa; a Inquisição no Brasil; a África; a Colonização e o trabalho escravo; a Angola; e as rebeliões escravas.

Acreditamos que a leitura de *Sortes de Villamor* tem potencial emancipatório. Entretanto, mesmo que possua, ao final da edição, uma ferramenta de contextualização para o leitor, pela complexidade de sua trama, nota-se a necessidade da obra ser mediada por um professor que considere explorar, a partir dos pressupostos da Estética da Recepção (JAUSS, 1994; ISER, 1996 e 1999), a comunicabilidade que se instaura em sua narrativa, pela exploração de lacunas que suscitam interação com o leitor implícito e projeção imagética para obtenção de concretude – interpretação.

As temáticas, busca pela liberdade, resistência a formas de opressão, relações humanas em sociedade e individuação, capturam a atenção do jovem leitor, também, em fase de descobertas e afirmações de sua identidade. Contudo, para que as potencialidades da narrativa sejam apreendidas por esse leitor, faz-se necessária a presença de um professor mediador que assegure a reflexão crítica, por meio da promoção de debates e discussões em sala de aula sobre a obra.

Há algumas temáticas contemporâneas no enredo que merecem atenção, como a representação do negro, por exemplo. Nilma Lacerda discute de forma sensível sobre a

marginalização do negro pela sociedade da época, fazendo com que o leitor refleta sobre o aspecto histórico do preconceito no Brasil, pautado por perseguições de ordem política, cultura e religiosa. Por meio da leitura, o jovem pode refletir se, nos dias atuais, persiste, ainda, o preconceito racial e como este se configura.

Os personagens acolhidos por Ismê Catureba são negros, filhos de escravos e sentem-se repudiados pela maioria branca, mesmo nascendo livres. Contudo, mesmo que sofram preconceito em decorrência da cor, não tratam Branca de forma diferente. Ela, devido à condição de órfã exilada em terra estrangeira, é considerada uma irmã ou mãe de muitos. É interessante levar esse questionamento para sala de aula e, em seguida, mostrar um trecho do filme *Ó Pai ó*, no qual o personagem de Lazaro Ramos defende sua cor, dizendo que os negros têm olhos, nariz e boca como os brancos e sangram como eles.

Caim tem o sonho de defender sua história, seus antepassados e sua cor, pois está cansado de ter sua cultura omitida; quer conferir voz a sua nação, conforme observamos no trecho abaixo:

Os brancos não consideram que nós, os de pele negra, tenhamos nossas histórias d'além-mar, sequer consideram que sejamos d'além-mar. Na ideia deles viemos para cá sem raízes, que plantas não somos. Mas o corpo está plantado na terra, de todo jeito, e é lá que procura o sustento da alma, a música para acompanhar o trabalho, a dança que a natureza desenha. Disso fazemos nossos rituais, tolerados pelos senhores, que não admitem, no entanto, que sejamos estrangeiros. Mas nós o somos, e assim continuamos após três, quatro gerações. Não foi esse chão que trouxe o ritmo para nossa música, não foram as vozes daqui que gritaram nos ouvidos dos antepassados as histórias para botar de pé a alma, ajudá-la a andar mesmo quando arrancada do corpo (LACERDA, 2010, p. 27).

Como pode-se notar pelo excerto, Caim defende a cultura negra, perseguida por bruxaria, pois o Estado permitia seguir apenas a religião dos colonizadores. O Brasil é constituído por uma mistura de raças; dessa forma, é natural que existam pessoas com costumes e religiões diferentes. No século XIX, no entanto, isso não era levado em consideração, o que importava era a dominação do povo pelo homem branco, em especial, de origem portuguesa, pertencente às camadas sociais prestigiadas.

Além disso, quando Caim questiona os Direitos Humanos, “[...] fui o primeiro filho de minha mãe. Não tive irmão, não sei nada do meu pai, negro tem esse direito?” (LACERDA, 2010, p. 28), e a própria justiça, “Vosmecê não sabe que a justiça está nas mãos de quem tem poder?” (LACERDA, 2010, p. 97), é possível considerar que o leitor também o faça.

Os personagens de Nilma Lacerda são considerados problemas na sociedade a que pertencem, pois além de negros são pobres. Ismê Catureba é negra, alforriada, pobre, praticante de calundu, e, ainda, mulher sem marido. A personagem é guerreira, e a única coisa que a faz se render à perseguição da elite é o medo de perder suas crianças. Sua força é reconhecida por todos, inclusive por Caim:

Ismê Catureba procurava se prevenir disso, cuidando da reputação de sua

casa como quem cuida do ar que respira. Negra que ganhou liberdade pela sorte ditada a um homem de coração nobre, ela revolveu cuidar de criança solta no mundo, que tem muito nesta cidade, vagando pelas ruas, pedindo esmolas, dando recados, fazendo trabalhos miúdos, cometendo pequenos furtos, servindo aos pecados dos grandes.

Mulher sem marido, a liberdade permitiu a ela conseguir a casa em que vive, onde acolhe, governa, reparte, premia e castiga quem vive aqui com ela, debaixo do mesmo teto. Faz as vezes de mãe e de pai, não admite que suas crianças roubem, não quer encrencas com a polícia, bastam as que temos por ser negros e pobres, diz sempre. Não deixa de dar ofício a cada um, ensina a ser gente, e é severa, bota para fora quem não obedece às regras que dita (LACERDA, 2010, p. 37).

Ismê ajuda a todos, mas quando o governo exige sua prisão, é encarcerada por pessoas que um dia auxiliou. Nilma Lacerda questiona a hipocrisia da sociedade e promove no leitor desejos de mudança. Esse impacto e reflexão sobre a obra são responsáveis por promover o papel humanizador da literatura (CANDIDO, 1995).

Além de prenderem Ismê Captureba, a torturam e violentam. O tratamento desumano só termina, pois Branca propõe que as crianças espalhem pela cidade cartazes anônimos exaltando as qualidades da negra. É o conteúdo dos cartazes que esclarece a sociedade, tornando os indivíduos mais humanos e exigindo a soltura da mulher. Nesse momento, deparamos com um discurso que revela o poder da palavra escrita, ao mostrar que seu uso também pode levar à libertação física e psíquica do indivíduo. Nota-se, assim, que a obra promove a reflexão metalinguística no seu leitor implícito (ISER, 1999). É esperado que o leitor sinta os sofrimentos da personagem e queira defendê-la por meio da justiça. Germano Schwartz (2006, p. 48) defende que a literatura, por intermédio de suas narrativas, coloca-nos no lugar do personagem, levando-nos a tomar uma posição sobre o caso posto.

Capitães da Areia, de Jorge Amado, dialoga com *Sortes de Villamor*, pois trata do mesmo tipo de personagem mirim: crianças abandonadas pela sociedade e oprimidas pela orfandade e pobreza. Em ambos romances, há trechos que promovem a reflexão sobre a falta de oportunidades, pela ausência de garantias governamentais, para essa camada da população. Em *Sortes de Villamor*, por exemplo, podemos notar o caráter de denúncia social no seguinte trecho: “Criança morre fácil e vale pouco no mercado, não paga a pena ir atrás do bem de pouca monta. Por isso, tanta criança foge, é deixada nas ruas, entregue à roda” (LACERDA, 2010, p. 39). O excerto apresenta-nos a realidade do século XIX, em que os senhores de escravos abandonavam as crianças, pois não serviam para trabalhar, mas depois que cresciam voltavam para pegá-las e reinseri-las no mercado escravo.

Quanto às personagens femininas, além de Ismê, suas configurações na obra denunciam o papel da mulher no século XIX. Conforme os costumes da sociedade, elas deveriam ser casadas e manter-se longe das ruas, caso contrário poderiam ser consideradas prostitutas: “As meninas de casa são respeitadas na rua, saem daqui para serviço honesto ou casamento. É a grande preocupação dela [Ismê], preservar essa flor de fêmea que tanto mal provoca, como costuma dizer” (LACERDA, 2010, p. 37). Pode-

se observar que a mulher era vista como “o mal”, que leva à perdição, por meio de provocações aos homens, suas vítimas.

Ismê era temida, por suas práticas de calundu; todos sabiam que a perseguição um dia poderia chegar a casa. Branca sempre se recusou a aprender a cultura de Ismê, pois “[...] na terra dela muita gente era queimada na fogueira porque mexia com essas coisas. [...] Mas a maior parte das pessoas via um perigo nessas mulheres e por isso muitas eram presas, condenadas à morte” (LACERDA, 2010, p. 49). O perigo visto nas práticas dessas mulheres, certamente, era o da autonomia financeira, pois conseguiam manter-se sem a ajuda de um parceiro, companheiro ou marido.

Quando Ismê foi presa, Branca assumiu seu lugar para tomar conta dos pequenos. Certo dia, um senhor de escravos foi atrás das crianças e, nesse momento, deparamo-nos com a mudança da personagem, de plana para redonda, pois, conquistada pela ideologia de Ismê, Branca enfrenta seu oponente, impedindo-o de levar consigo as crianças:

Branca respondeu, com sotaque que não havia abandonado: É com Blanche de Villemaur, marquesa em França, que vossemecê fala. Saiba vosmecê que esta casa, mesmo sem mãe presente, honra aquilo que é. Sabemos do pouco que podemos. E sabendo do pouco, sabemos do muito. Sou uma cidadã francesa, vosso país não está em guerra com o meu. Se podem acusar Ismê Catureba de feitiçaria, não podem comprar as filhas dela. O homem arregalou os olhos. Nossos olhos, postos naquela cena, admirava-se da mesma forma da audácia de Branca. Ele se recuperou do espanto com rapidez. Disse: Parece-me que os marqueses não são benquistos em França agora. E Branca devolveu-lhe o espanto: Sim, mas antes devem rolar por lá as cabeças dos franceses do que ficar para o estrangeiro o direito de fazê-lo. Ouvimos embasbacados a praga que o homem soltou, sinal de que Branca vencera aquela batalha (LACERDA, 2010, p. 90).

Assim como Branca, o contato do leitor com Ismê promove a reflexão do papel da mulher na sociedade. Os jovens leitores, pela reflexão suscitada na obra, podem identificar-se com a heroína e desejar também decidir seu próprio destino, bem como lutar pelos desvalidos. Para esses leitores, a voz feminina, representada por Ismê e Branca, pode ainda despertar a coragem para a resistência e a individuação. Desse modo, visa-se a combater, conforme Showalter (1994), o histórico silenciamento do discurso feminino. Como podemos observar, o discurso de Lacerda tem como objetivo questionar a realidade dos invisíveis aos olhos da sociedade, daqueles que serão responsabilizados desproporcionalmente. Além disso, critica a hipocrisia da sociedade e apresenta-nos que a solução para humanizar as pessoas é a própria literatura.

Branca lia muito quando pequena e tinha na memória muitos excertos de obras literárias. Sendo assim, para ganhar dinheiro, resolveu escrevê-los e colocá-los à venda (chamando-os de “sortes”). Ela afirma que a escrita leva as pessoas a refletir sobre a própria vida. Nota-se, então, que Lacerda constrói sua obra como símile de “sorte”, ou seja, com os mesmos objetivos de promover a reflexão em seu público leitor. Para Jauss (1994), essa é a função social da leitura.

Notamos que a personagem mostra ao leitor o papel da literatura: o de levar à compreensão da realidade. Branca, em suas performances, põe em prática os preceitos de Antonio Candido (1995): de que o acesso à cultura deve ser um direito de todos, e só ela é capaz de retirar a barbárie da sociedade.

Para Caim, a relação entre obra e leitor não se concretizava, pois alegava não compreender como Branca acertava que determinadas palavras se encaixavam para determinada pessoa:

Sabia que as sortes que Branca escrevia vinham do talento dela e dos muitos livros lidos. Mas nunca consegui saber como fazia para acertar com precisão nas palavras que cabiam a cada um, e que eram o sucesso das sortes que vendia. Ela não admitia nenhuma interferência senão a do acaso (LACERDA, 2010, p. 91).

Em suas ações, Branca defendia que as obras literárias sempre têm algo a dizer. Nota-se que seu discurso se aproxima dos conceitos preconizados por Ítalo Calvino (1993, p. 11), de que as obras literárias sempre podem se adequar a nossa realidade e aos nossos pensamentos, pois são universalizantes e, em cada leitura, é possível adotar uma releitura diferente. Como afirma Caim: “Às vezes beneficia um jogador, às vezes outro. Talvez fosse como a palavra, lançada sem interferência de nenhuma divindade, mas saída da boca do homem, como flecha ou semente” (LACERDA, 2010, p. 92).

Muitos excertos de obras literárias são espalhados pela narrativa, conforme Branca vai escrevendo, mas em nenhum vem discriminada a autoria, pois eram retirados da memória da heroína. Fica a critério de leitor descobrir de quem são. Percebe-se, assim, que há lacunas na narrativa (ISER, 1996 e 1999) e estas são dialógicas, levando o leitor a descobertas. Na mediação, esse diálogo pode ser explorado bem como atuar como motivação para leitura de outros textos, cujo teor seja a denúncia social sobre a restrição de direitos em sociedade. Sendo assim, as temáticas contidas na obra de Lacerda promovem a identificação do leitor com as personagens, bem como levam-no à reflexão e à construção de sua própria identidade. O leitor amplia seus horizontes de expectativa na medida em que os personagens vão se firmando durante a narrativa.

Considerações finais

Observamos que *Sortes de Villamor*, de Nilma Lacerda, tem potencialidades para emancipar, pelo caráter de denúncia social de sua narrativa, o leitor. Além disso, como a obra apresenta temáticas contemporâneas que o inquietam, como a representação social da mulher, a individuação, o preconceito, a ausência de equidade nas relações sociais pautadas pelo poder econômico, a necessidade de liberdade de expressão e direito à cultura, possui apelo para cativá-lo à leitura.

Vale destacar que valor estético da obra pode desautomatizar a percepção do jovem leitor sobre os usos da língua, motivando-o, inclusive, a tornar-se mais exigente na

escolha de novas leituras. Lacerda, pelo recurso à metalinguagem e à dialogia com obras canônicas diversas em sua narrativa, estimula o hábito de leitura, pela valorização do livro e da palavra como instrumento de libertação.

Dessa forma, concluímos que a obra de Lacerda constrói identidades e forma personalidades, uma vez que o leitor passa a questionar sua própria história e o comportamento da sociedade diante das temáticas apresentadas.

DOMINGUES, C. B.; FERREIRA, E. A. G. R. Identity Construction in Nilma Lacerda's *Sortes de Villamor*. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 169-178, 2019. ISSN 2177-3807.

Referências

BORDINI, M. G.; AGUIAR, V. T. *Literatura: a formação do leitor (alternativas metodológicas)*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

BNCC [Base Nacional Comum Curricular]. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>. Acesso em: 01 jun. 2017.

CALVINO, Í. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, A. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas cidades, 1995.

ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. v.1.

LACERDA, N. *Sortes de Villamor*. São Paulo: Sincope, 2010.

_____. Biografia. Disponível em: <http://www.nilmalacerda.com.br/biografia.html>. Acesso em: 13 ago. 2017.

SCHWARTZ, G. *A Constituição, a leitura e o Direito*. Porto Alegre: Livraria do Advogado Ed., 2006.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 32-54.

Recebido em: 25 jul. 2019

Aceito em: 27 ago. 2019

Identidade feminina na literatura judaica ortodoxa brasileira

DANIELA SUSANA SEGRE GUERTZENSTEIN*

RESUMO: A crítica literária serve para identificar a diversidade dos princípios morais e éticos de valores que fundamentam padrões sexistas de pertencimento / inclusão / exclusão das diferentes religiões e culturas em seus ambientes sociais. Foi realizada uma análise qualitativa de conceitos sexistas selecionados na literatura bíblica hebraica e na literatura judaica ortodoxa publicada em português. O objetivo desse artigo é apresentar o “feminismo às avessas”, caracterizado pela submissão e cumplicidade na perpetuação de práticas decretadas através de uma literatura chauvinista com contínuos confrontos sexistas. No caso apresentado, a fidelidade dos usuários à produção literária em português transforma seus fiéis discípulos em reles seguidores do rebanho de líderes carismáticos institucionais e em membros de suas comunidades globais.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade feminina; Judaísmo ortodoxo; Literatura; Religião; Sexismo.

ABSTRACT: Literature criticism serves to identify the diversity of moral and ethical values that underlie sexist patterns of belonging / inclusion / exclusion of different religions and cultures in their social environments. A qualitative analysis of sexist concepts selected in Hebrew biblical literature and in orthodox Jewish literature published in Portuguese was conducted. The aim of this article is to present the “reverse feminism”, characterized by female submission and complicity in the perpetuation of practices enforced by a chauvinist literature that reveals continuous sexist conflicts. In the case presented, users’ fidelity to orthodox Jewish literature published in Portuguese turns them into faithful disciples, followers of institutional charismatic leaders and members of their global communities.

KEYWORDS: Female Identity; Literature; Orthodox Judaism; Religion; Sexism.

* Doutora em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas pela Universidade de São Paulo – USP. Pós-doutora; bolsista CAPES (01/07/ 2014 - 30/06/ 2019) no Programa de Pós-Graduação em Sociologia – Departamento de Sociologia – FFLCH – Universidade de São Paulo – USP – 05508-010 – São Paulo – SP – Brasil. E-mail: guertzenstein@uol.com.br

Introdução

O tema apresentado faz parte de uma pesquisa de pós-doutorado que tem como objetivo investigar a identidade feminina judaica ortodoxa, a doutrinação das meninas nas escolas judaicas ortodoxas e a alienação destas através da difusão e consumo de uma extensiva produção midiática judaica ortodoxa.

O público feminino judaico ortodoxo aprende, desde a mais tenra idade, a criar uma rede de razões pessoais para suprir a sensação de uma segurança pessoal que visa à sublimação das práticas dos costumes judaicos ortodoxos, fundamentados na moralidade religiosa e, principalmente, no temor ao castigo, no dever de se comportar de acordo com a vontade do criador do universo, o Deus de Israel, que tudo pode e tudo faz.

A globalização de diferentes comunidades judaicas ortodoxas revela-se na sublimação de seu universo simbólico, dos mitos de seus fundamentos doutrinários, das hierarquias comunitárias que migram através das redes transnacionais de suas instituições globais. Isso ocorre em um contexto em que os crentes vivem com a missão de transmitir e perpetuar os mitos e práticas de sua crença religiosa, de modo que sua descendência seja identificada através dessas práticas acima de quaisquer outras tendências sociais.

A consciência crítica que as mulheres judias ortodoxas têm de sua autonomia, a trelamento social e pertencimento à comunidade judaica ortodoxa perpassam o tema deste artigo.

Identidade feminina na educação judaica ortodoxa

No judaísmo ortodoxo as pessoas de sexo feminino não são reconhecidas como testemunhas para as cerimônias de casamento, divórcio e outros compromissos entre os judeus ortodoxos. Não podem participar de cerimônias litúrgicas judaicas ortodoxas públicas. Contudo, a elas é permitido assistir, sendo, inclusive, ordenado que estejam presentes em algumas delas.

O programa escolar do ensino médio das instituições femininas judaicas ortodoxas prejudica a inserção de suas estudantes em ambientes acadêmicos e a inclusão profissional fora dos ambientes judaicos ortodoxos.

O público feminino é doutrinado para o casamento, alienado ostensivamente por meio dos produtos midiáticos produzidos para mulheres em conformidade com a supervisão dos líderes de suas instituições religiosas. As meninas são segregadas da sociedade devido à popularização, entre elas, da necessidade religiosa que elas têm de que estar sempre vestidas com roupas longas, e de que elas são proibidas de frequentar sozinhas lugares públicos e de se confraternizar com estranhos.

Quando as estudantes terminam o ensino médio, procuram centros para preparação de professoras de judaísmo que contam com alguns poucos cursos técnicos profissionalizantes em instituições de redes transnacionais de suas comunidades judaicas ortodoxas globais.

Apesar das condições adversas da educação feminina judaica ortodoxa para a autonomia e inclusão no mercado de trabalho, a literatura judaica contém, desde a antiguidade, exemplos das mais diversas identidades femininas: esposas, irmãs, noras, prostitutas, juízas, guerreiras entre outras figuras relevantes na narrativa bíblica; apesar de as mulheres não serem contabilizadas no censo (masculino) bíblico.

É relevante lembrar que os textos consagrados pelas doutrinas religiosas são continuamente reinterpretados com o objetivo de reconstruir arquétipos sexuais fundamentados nas figuras míticas da literatura para legitimar ou criminalizar condutas sociais.

Esse artigo tem como proposta estritamente apresentar alguns arquétipos femininos judaicos ortodoxos encontrados nos textos bíblicos hebraicos e na literatura judaica que servem de modelos de feminilidade na doutrinação das fiéis pupilas membros da comunidade judaica ortodoxa.

Hipóteses que orientaram a pesquisa

O doutrinamento dos pupilos dos líderes de instituições judaicas ortodoxas que fizeram parte desta pesquisa e a difusão, através dos meios de comunicação, dos discursos focados num público específico implica à popularização dos discursos destes sobre os valores, objetivos e missões religiosas investindo na alienação de seus usuários. A padronização da reprodutibilidade técnica impede a transmissão de um conhecimento individualizado mais profundo e contribui para a banalização de costumes e dos princípios dogmáticos como leis gerais indiscutíveis e imutáveis, da dicotomia entre o certo e o errado de uma moralidade absoluta que age, inclusive, na supressão da autonomia feminina.

As transformações da realidade social fazem com que os conceitos que definem as identidades pelas características sexuais sejam reinterpretados, legitimando a remodelação de novas identidades. A inclusão da mão de obra pela industrialização possibilitou a emancipação feminina através da isonomia de direitos por serviço prestado. Já os discursos religiosos sublimam a inclusão social através de características sexistas em que prevalecem interesses chauvinistas e direitos masculinos sobre os femininos.

O discurso judaico ortodoxo fundamenta-se numa hipotética noção de “inteligência”, que confere ao seu portador consciência e capacidade de submissão voluntária as suas autoridades religiosas. Este tipo de subordinação nutre a ilusão de autonomia de decidir sobre as próprias ações. O livre-arbítrio aqui descrito é reconhecido religiosamente como “o direito de dever *optar* pelo bem” condizente a moral judaica ortodoxa.

O livre-arbítrio feminino emancipa a mulher para ser responsável pela sua autoflagelação, que tem como objetivo que ela convença a si mesma que todas as suas atividades cotidianas sejam realizadas de modo a perpetuar os costumes sexistas judaicos ortodoxos. Neste paradigma a mulher é consagrada como esposa. A esposa é destinada a ser uma mãe responsável que satisfaz todas as necessidades de seu marido e filhos, e, que,

orienta os homens estudar de modo que, eles, junto com seus líderes religiosos chefiem suas instituições e famílias.

O discurso revolucionário do século XX exaltava a ilusão pós-moderna da autonomia de uma liberdade consumista, que hipoteticamente permite que pessoas troquem de ambientes e ideologias como bens descartáveis. Esta abordagem percebe o discurso judaico ortodoxo como uma frente contrarrevolucionária contrária a cultura de massa.

Assim também os judeus ortodoxos produzem sua literatura privativa e rejeitam compartilhar programações em ambientes públicos e de se confraternizarem com desconhecidos, como se tentando se desvincular dos simbólicos tentáculos digitais das redes virtuais de um mercado que acreditamos é cada vez mais global.

Fundamentação teórica

A pesquisa histórica realizada mostrou que o Iluminismo francês no século XVIII resgatou o racionalismo grego da interpretação do mundo por meio da lógica e da observação como regras cartesianas para a produção do conhecimento científico. Nesse paradigma, as religiões são analisadas nos limites simples da razão (KANT, 1973). Contudo, a secularização das instituições religiosas representa o uso de uma razão inadequada, de um discurso lógico para explicar valores míticos e conceitos sobrenaturais e justificar moralmente a consagração de suas missões e práticas.

O projeto da racionalidade iluminista e a difusão de conhecimentos através da reprodutibilidade técnica dos meios de comunicação, discutidos por Walter Benjamim, são manifestações da emancipação tecnológica para uma sociedade melhor (LIMA, 1990, p. 209-240).

A pesquisa sobre meios de comunicação realizada reconhece que Max Horkheimer e Theodor Adorno criaram o termo “Indústria Cultural”, pelo qual ficaram conhecidos na Escola de Frankfurt, em 1929, com pesquisas que visavam entender a modernização e a evolução industrial na sociedade. A indústria cultural desses autores refere-se aos grandes conglomerados midiáticos, detentores de meios de comunicação, que padronizam a produção de bens culturais, notícias, serviços etc. Adorno criticou a cultura de massas e a inadequação da reprodutibilidade técnica, que resulta na popularização de produtos padronizados e na banalização de seu consumo.

Horkheimer e Adorno denunciam também a instrumentalização da razão e, por conseguinte, do conhecimento, cujo objetivo é voltado para a técnica e a eficácia de seus interesses em detrimento da busca pelo saber e pela verdade (LIMA, 1990, p. 159-208).

Tratando agora sobre religiões lembremos que Max Weber classificou cinco religiões mundiais, por se preocupar com a dimensão ética de suas instituições religiosas, na medida em que percebeu como a visão de universo e preceitos de lideranças doutrinárias é determinante nas interações sociais.

A *globalização*, segundo Anthony Giddens (2002), é a dinâmica do mercado mundial nas regiões, que acarreta a pluralização de contextos de ação e a diversidade de escolhas, fatores cada vez mais importantes na constituição da autoidentidade e na transformação da intimidade, da atividade diária e dos estilos de vida amplamente difundidos nas formas de comportamento e no consumo.

Como essa pesquisa apresenta um segmento identifica características sexistas de uma identidade religiosa lembremos que, segundo Bourdieu (2015), a revolução do conhecimento não deixa de ter consequências na prática e, particularmente, na concepção das estratégias destinadas a transformar o estado atual da relação de forças material e simbólica entre os sexos.

Portanto, se é verdade que o princípio da relação entre sexos não reside dentro da unidade doméstica, sobre o qual o discurso feminista concentrou todos os olhares, mas em instâncias como a Escola ou o Estado, às lutas feministas devem combater todas as formas de dominação sexista.

A modernidade e a globalização possibilitam a formação e a transformação de identidades. Isto porque a multiplicidade de escolhas permite a mutação de estilos de vida, que implicam diretamente no pertencimento social. Tais fatores justificam, em parte, a quantidade de pessoas que convertem seus comportamentos a outros estilos de vida.

Pierre Lévy (2003) acredita que não são mais as identidades étnicas e nacionais que fazem diferença entre os grupos sociais, mas as qualidades de “inteligência coletiva”, a qual pode ser explicada como conhecimento partilhável pela humanidade. E é neste contexto da alta modernidade que a tradição local perde o seu domínio. E, como Giddens (2002) escreve, ela passa a fazer parte do “desencaixe” das instituições sociais. Ou, como Bauman (2005) teoriza, as tradições são como “fragmentos” da sociedade e, na modernidade, suas “autoridades” passam a ser entendidas somente como peritos de seus respectivos desencaixes institucionais pós-modernos.

A educação feminina judaica ortodoxa consiste em práticas socializantes que visam à preservação da identidade. A socialização, no contexto da tradição, ocorre em ritos de discriminação feminina, porque o destino da mulher é colocado como ser dona de casa, esposa e mãe, dominada pela lógica masculina. Nesse contexto, entende-se a construção do gênero a partir do *habitus* de Bourdieu, da “hegemonia cultural” de Gramsci e da “prisão psíquica” de Morgan (BOURDIEU, 1999; GRAMSCI, 2011; MORGAN, 1996).

A pesquisa sobre o modelo de identidade feminina judaica ortodoxa visa contribuir para possibilitar a comparação de arquétipos de figuras femininas e de construções de maternidade associadas ao complexo de Édipo, de Freud, nos cantos e contos da literatura judaica ortodoxa publicada em diversos idiomas. Para tanto, serão apresentadas as figuras femininas principais dos processos de doutrinação e alienação judaica ortodoxa que condicionam a inclusão/exclusão profissional das mulheres judias ortodoxas (JUNG, 2002; FREUD, 1996).

Identidade feminina na literatura judaica ortodoxa

A literatura bíblica hebraica e rabínica está repleta de figuras sobre a identidade feminina, que estruturam o inconsciente coletivo dos discípulos desse universo simbólico. A tradução da Bíblia Hebraica diretamente do texto hebraico permite entender uma simbologia diferente de muitas traduções clericais: o texto é iniciado com a narrativa da criação do mundo, que tem como auge a criação do primeiro humano, nominado como Adão (parte da palavra “terra”, *Adamá*, em hebraico). Um ser macho-fêmea foi criado (*zahar u’nekevá bará oto*): Adão sentiu-se só e, de uma parte dele, o criador fez um novo corpo. Eva foi criada, segundo o versículo, em contraposição a Adão (*ke’negdo*).

Adão culpa Eva, primeira mulher na narração bíblica hebraica, pela desobediência ao criador, que levou ao pecado original e à expulsão do paraíso. As matriarcas israelitas ilustram a maternidade judaica e Raquel, que falece dando à luz a um filho; ilustra a feminilidade chorosa maternal sofredora aclamada nas liturgias judaicas como Raquel Nossa Mãe (*Rahel Imenu*).

A sepultura da matriarca israelita Raquel (na periferia da cidade palestina de Belém (*Bet Lehem*), em lugar anexado através de um corredor ao Estado de Israel) revela como o impacto da difusão de uma figura mítica judaica no imaginário popular religioso israelense manifestam a necessidade da extensão da muralha divisória entre os dois países, para permitir o acesso cotidiano com segurança de dezenas de peregrinas israelenses. Essas ensinam para as filhas que as mulheres israelitas recitam salmos, preces e lamentações na busca de redenção para garantir o acesso de mais milhares de pessoas de diferentes origens que visitam os túmulos dos patriarcas e matriarcas hebreus nas festividades judaicas, nas férias e em outras datas.

A educação feminina judaica ortodoxa é padronizada em programas curriculares, que zelam pelo ensino da prática das leis judaicas, ilustrada com a literatura bíblica hebraica na construção da identidade feminina. A história autorizada é a articulação de narrativas que legitimam os objetivos morais dos discursos de lideranças comunitárias. A educação masculina judaica ortodoxa abrange o aprendizado dos textos de tratados talmúdicos de discussões sobre costumes e práticas em que a mulher existe com o objetivo de ajudá-lo a servir ao criador, cumprindo seus mandamentos.

Pode-se entender então que a primeira descrição de gênero relacionado na espécie humana na Bíblia Hebraica ocorre em Gênesis; na criação do primeiro ser humano, quando *macho-fêmea* criou-os. Portanto cabendo a interpretação conforme a exegese rabínica que o primeiro corpo humano foi criado andrógino. Já a primeira mulher bíblica, Eva, foi criada posteriormente, a partir de uma vértebra do corpo andrógino e hermafrodita do primeiro humano. E o corpo da mulher, Eva, é a matriz fundamental que detém o poder de gerar vida.

A identidade feminina criada juntamente com a identidade masculina no primeiro humano, a matriz feminina de mulher geradora da humanidade e outras contextualizações vinculadas ao status do gênero sexual feminino no texto bíblico hebraico recebem

uma nova e precisa descrição muito ilustrativa no Livro de Provérbios 12:4 da Bíblia Hebraica: Nesse versículo a mulher virtuosa é descrita como o adorno da testa de seu dono (traduzido como a coroa de seu marido) e a mulher que envergonha seu dono, ela é identificada como a podridão dos ossos dele. A palavra *baal*, significa dono em hebraico, e é usada até os dias de hoje para marido.

O hábito de cantar *Eshet Hail*, do Livro Provérbios 31: 10-31 da Bíblia Hebraica - título entendido em português como “Mulher de Valor”, impresso em todos os livros de liturgia judaica ortodoxa, todas as sextas-feiras antes da consagração do jantar sabático - ilustra a doutrinação, a alienação através do louvor e de manifestações artísticas populares entre os judeus ortodoxos, revelando a perpetuação de uma hierarquia de valores em suas atividades diárias, de seus hábitos, da arte produzida, fortalecendo o domínio masculino sobre a identidade feminina através de suas tradições.

O canto bíblico *Eshet Hail* é também entoado pelo cantor religioso enquanto a noiva é levada ao esposo na cerimônia do casamento. *Eshet Hail* é um poema acróstico, em que cada versículo começa com uma letra do alfabeto hebraico, em sequência.

CANTO ESHET HAIL: MULHER VIRTUOSA
(SIDUR TEHILAT HASHEM, 2014 p. 168–169)

Quem pode encontrar uma mulher virtuosa? Seu valor excede em muito o das jóias. O coração de seu esposo confia nela, benefício não lhe há de faltar. Ela o trata com bondade, nunca com maldade, todos os dias de sua vida. Ela procura lã e linho e trabalha de bom grado com suas mãos. Ela é como os navios mercantes; traz seu alimento de longe. Levanta-se enquanto ainda é noite, alimenta seu lar e estabelece as tarefas para suas criadas. Ela avalia um campo e o adquire; de seu lucro planta um vinhedo. Ela cinge seus lombos com a força e dobra os braços. Ela está ciente de que seu empreendimento é proveitoso; sua lâmpada não se apaga à noite. Ela põe suas mãos sobre o fuso, e suas palmas empunham a roca [de fiar]. Ela oferece sua mão ao pobre, e estende suas mãos ao necessitado. Ela não teme por seu lar durante o frio, pois toda sua família está vestida [e aquecida] com lã escarlate. Ela faz sua própria tapeçaria; suas vestes são de fino linho e púrpura. Seu marido é famoso nos portais, quando ele senta-se com os anciãos da terra. Ela fabrica roupa branca e [a] vende, ela provê cinturões aos mercadores. Força e dignidade são seus trajes; ela olha sorridente para o futuro. Abre sua boca com sabedoria e o ensinamento da bondade está sobre sua língua. Ela observa a conduta de seu lar e não come o pão da ociosidade. Seus filhos levantam-se e a aclamam; seu marido a enaltece [dizendo]: “muitas filhas têm feito obras meritórias, porém tu superaste a todas elas! O encanto é enganoso e a beleza nada vale; uma mulher temente a D’us é a que deve ser louvada. Elogiem-na por suas realizações, e que suas obras louvem-na nos portões.” (PROVÉRBIOS 31 vers.10-31).

Identidades judaicas e literatura judaica ortodoxa publicada em português

Os judeus ortodoxos podem ser divididos em moderados, extremos e ultra-ortodoxos na medida em que aumentam as práticas religiosas que unem seus seguidores, separando-os da sociedade maior. Os costumes judaicos asquenazitas e hassídicos têm origens europeias;

já as tradições sefarditas, originariamente espanholas, são costumes ditados por lideranças institucionais de judeus oriundos de regiões árabes e demais países orientais.

Os livros judaicos ortodoxos em português destinados ao público feminino são publicados por pequenas editoras judaicas ortodoxas. A maioria desses livros são traduções de edições já publicadas anteriormente no exterior. Somente os livros publicados pela Editora Sêfer e pela Editora Maayanot são adquiridos facilmente pela internet.

Quadro 1: Livros judaicos ortodoxos publicados em português

LIVROS AUTORES	ORIGEM GEOGRÁFICA IDIOMA ORIGINAL - EDITORA
<i>Sebe de rosas</i> (1993) Autor: Norman Lamm	EUA – original em inglês. Edição do texto em português brasileiro com termos em hebraico transliterado. – Editora Colel.
<i>O segredo da feminilidade judaica</i> (1993 - 1997 - 2005) Autora: Tehilla Abramov	ISRAEL – original em inglês. Edição do texto em português brasileiro com termos em hebraico transliterado e parágrafos em alfabeto hebraico. – Editora Colel.
<i>Alternativas judaicas no amor, namoro e casamento</i> (1995) Autor: Pinchas Stopler	EUA – original em inglês. Edição texto em português brasileiro com termos em hebraico transliterado. – Editora Colel.
<i>Duas metades de um todo</i> (1999) Autor: Rabino Yirmyáhu Abramov e Tehila Abramov	ISRAEL – original em inglês. Edição do texto em português brasileiro com termos em hebraico transliterado. – Editora JME.
<i>A voz de Sara</i> (2000) Autora: Tamar Frankiel	EUA – original em inglês. Edição texto em português brasileiro com termos em hebraico transliterado. - Editora Maayanot.
<i>Uma parceria na dinâmica da criação</i> (2003) Autor: Menachem Mendel Schneerson	EUA – original em inglês. Edição do texto em português brasileiro com termos em hebraico transliterado – Editora Colel.
<i>Mulheres da Bíblia</i> (2004) Autor: Shelomo Avineri	ISRAEL – original em hebraico. Edição do texto em português brasileiro com termos em hebraico transliterado – Editora Sêfer.
<i>Kitsur Dinei Tahará</i> (2009) Autor: Leis editadas sob os auspícios do Rebe de Chabad (Menachem Mendel Schneerson)	ISRAEL – original em hebraico. Edição do texto em português brasileiro com termos em hebraico transliterado e edição adicional em português brasileiro com anexo do texto original em alfabeto hebraico. – Editora Maayanot.
<i>Uma família, duas idéias</i> (2013) Autor: Rony Dayan	BRASIL - original em português brasileiro. Edição texto em português brasileiro com termos em hebraico transliterado. – Editora Maayanot.
<i>Casamento com compromisso</i> (2014) Autora: Esther Jungreis	EUA – original em inglês. Edição texto em português brasileiro com termos em hebraico transliterado. – Editora Bait.
<i>Bat Mitsvá</i> (2014) Autora: Pessy Gansburg	BRASIL – redigido em inglês e traduzido ao português brasileiro com termos em hebraico transliterado e textos em alfabeto hebraico (bilíngue) – Centro Novo Horizonte.
<i>Maim Haim</i> (5774 /2014) Autor: Haim Dichi	BRASIL – texto em português brasileiro com termos em hebraico transliterados e textos em alfabeto hebraico (bilíngue) – Editora Revista Nascente.

Identidade feminina judaica ortodoxa nos textos publicados em português

Nos livros de liturgia judaicos ortodoxos publicados no Brasil, as traduções são fidedignas à literatura rabínica. As primeiras páginas desses livros trazem textos com bênçãos de júbilo que agradecem “por não ter sido criado gentio”, “por ser hebreu” e “por não ser mulher” (SIDUR TEHILAT HASHEM, 2014 p.8). Os livros de rezas dos judeus ortodoxos moderados geralmente contêm a bênção substitutiva feminina, em que a mulher agradece “por ter sido criada de acordo com a vontade do criador”.

Os discursos carismáticos judaicos ortodoxos moderados apresentam a homofobia bíblica, que classifica a homossexualidade masculina como abominação, como valores que fundamentam o universo simbólico judaico ortodoxo. Os valores tradicionais afrontam o desenvolvimento dos direitos humanos universais, a diversidade de escolhas, o desconhecido e a aceitação de novos contextos sociais.

No livro *Mulheres da Bíblia*¹, do Rabino Shlomo Avineri, apresentam-se personalidades femininas bíblicas as quais se atribui o mérito da continuação do povo judeu. Com um discurso carismático, esse autor explica que as mulheres são mais elevadas do que os homens e, por isso, não precisam rezar e estudar da mesma forma que eles. O autor é contra a concorrência de mulheres a cargos públicos e prega a modéstia das vestimentas femininas, que cobrem as mulheres dos pés à cabeça. A literatura judaica ultraortodoxa geralmente não publica fotos femininas.

Os livros das editoras de instituições judaicas ortodoxas extremas Bait, Colel e Maayanot louvam a submissão e o recato feminino, o que pode possibilitar que as mulheres se sintam importantes, na medida em que se restringem e se negam a conversar com homens e frequentar ambientes públicos.

A atitude feminina – a imposição pelos indivíduos do sexo masculino de que obedeçam aos padrões de discursos carismáticos – revela o modelo feminista às avessas: as mulheres orgulhosamente declaram a importância de se cobrirem mais que o exigido pelas autoridades rabínicas. A homofobia bíblica e orientações sexuais minoritárias são tabus e contribuem para que comportamentos ditos não permitidos sejam considerados problemas emocionais suscetíveis de tratamento.

Não há diálogo sobre diversidade de gênero no judaísmo ultraortodoxo. O discurso carismático polariza os sexos e estabelece os deveres de cada identidade. As variações sexuais são entendidas como características espirituais de níveis místicos, que se revelam fisiológica e psicologicamente, não justificando o livre-arbítrio pretensamente garantido pelos direitos civis. Segundo a ótica do discurso carismático judaico ultraortodoxo, o livre-arbítrio permite a realização de práticas abomináveis, garantidas pelo respeito à autonomia legitimada como direitos civis.

A exegese da Bíblia Hebraica é estudada por homens e mulheres; as mulheres se dedicam a estudar alegorias bíblicas e manuais de leis cotidianas, e somente os homens estudam discussões do desenvolvimento das leis judaicas nos textos rabínicos.

¹ Publicado pela Editora Sêfer (Cf. tabela dos livros analisados).

O livro *Maim Haim*², publicado pela Editora Mekor Haim, sobre leis de pureza familiar, é um manual prático que ensina à mulher as épocas em que está autorizada a ter relações sexuais com, e somente com, seu próprio marido. Esse livro entrega à mulher a responsabilidade pelas relações sexuais conjugais, sugerindo que, em casos de dúvidas, sempre procure uma autoridade rabínica competente.

Vale lembrar que a impureza relacionada ao sangramento uterino feminino proíbe somente o contato marital. Não existe proibição para as mulheres menstruadas tocarem seus pais, avôs e filhos. Os judeus ultraortodoxos não tocam mulheres que não sejam de sua própria família. Os judeus ultraortodoxos inclusive evitam falar com mulheres³.

As mulheres que rezam citam a bênção substitutiva feminina, na qual a mulher agradece “por ter sido criada de acordo a vontade do criador”, como exposto anteriormente. Às mulheres sefarditas é proibida a prática de costumes decretados aos homens, porque é entendido que, uma vez que a mulher não necessita realizar tais práticas, se citar essas bênçãos, estará desrespeitando a proibição de citar o nome hebraico do Criador em vão.

Assim como entre as judias ultraortodoxas asquenazitas e hassídicas, as judias sefarditas se dedicam a estudar alegorias bíblicas e manuais de leis cotidianas, enquanto os homens estudam discussões do desenvolvimento das leis judaicas nos textos rabínicos.

O livro *Uma parceria na dinâmica da criação* (2003)⁴ apresenta uma coletânea de textos do líder mundial do Movimento Chabad-Lubavitch (movimento hassídico). Em um dos textos, o Rabino Menachem Mendel Schneerson explica que as mulheres não deveriam ficar em automóveis somente com um motorista. A solução surge na nota de rodapé: as mulheres são instruídas para chamar táxis dirigidos por mulheres (como se esse serviço, comum em Nova Iorque nos Estados Unidos e em São José do Rio Preto SP no Brasil, fosse mundial).

É interessante constatar que existem mulheres que não optam orar a alternativa da bênção para as mulheres, que está escrito o texto “que elas foram *criadas* de acordo com a vontade do Criador”. Talvez elas desconheçam o significado do que rezam. Outras afirmam crer que como a bênção feminina não está no livro de rezas, por motivos místicos, elas devem rezar a bênção como está escrita, ou seja para os homens: “agradecendo não terem sido criadas mulheres”.

O livro *Uma família, duas idéias* (2013) sugere o diálogo em uma família com deveres e responsabilidades divididos de acordo com as capacidades pessoais e cujo objetivo compartilhado é a obediência às leis e costumes prescritos pelas autoridades rabínicas.

O respeito à diversidade étnica, cultural e física é evidente nas revistas do Movimento Chabad-Lubavitch, que apresentam fotos de não judeus e de mulheres. O Beit Chabad Central desenvolve um programa de beneficência, favorecido por incentivos fiscais, que atende a não judeus.

² Publicado pela Editora Mekor Haim (Cf. tabela dos livros analisados).

³ Talmude Babilônico Tratado Avot (1:6) – “Não aumente em conversa com a mulher.”

⁴ Essas orientações encontram-se na página 7 e em nota de rodapé do livro *Uma parceria na dinâmica da criação* (2003).

Assim como os judeus ultraortodoxos e os sefarditas, no judaísmo ortodoxo extremo hassídico as mulheres se dedicam em analisar alegorias bíblicas e estudar leis religiosas cotidianas em publicações recentes, por exemplo, nos livros apresentados nessa pesquisa, enquanto que os homens são iniciados ao estudo de textos do Talmude Babilônico e introduzidos no desenvolvimento da hermenêutica do pensamento judaico.

Considerações finais

A sequência bíblica hebraica apresenta a origem da mulher como uma criação feita a partir de uma parte do corpo do primeiro humano, Adão, oriundo da terra, identificado como “macho-fêmea” (a fêmea é a segunda na ordem). Posteriormente a narrativa bíblica relata que uma parte, um lado desse corpo, hermafrodita (intersexo bissexual, andrógino), foi usada para criar a primeira mulher, Eva. Em Gênesis 2:18, Eva é descrita como um ser criado com o objetivo de “auxiliar”, criado em “contraposição” a Adão, para ser a matriz geradora da humanidade.

Como em um jogo de palavras, entende-se porque muçulmanos, até os dias de hoje, destituem as mulheres de humanidade, afirmando que humanos são os corpos masculinos, como se esses fossem semelhantes ao primeiro corpo humano hermafrodita de Adão.

A palavra “auxílio”, da mesma forma, pode ser interpretada para cumprir um objetivo de legitimar a inferioridade de uma ajudante, a superioridade da provedora de auxílio e a cumplicidade entre os envolvidos. Contudo, a figura mítica feminina já no final da Bíblia Hebraica, no livro Provérbios 12:4, assume outra dimensão. A mulher torna-se especificamente um objeto ou uma moléstia. Quando a mulher é virtuosa, é comparada a um adorno (coroa) de seu proprietário (marido) e, quando é má, é comparada a uma doença, a podridão dos ossos de seu dono.

O costume romântico da tradição de entoar o canto *Eshel Hail*, que representa a “Mulher Virtuosa” (Livro de Provérbios 12:4), pelos homens judeus ortodoxos, todas as sextas-feiras à noite, antes do jantar de consagração do sétimo dia, como canto de louvor à suas esposas, perpetua a transmissão desses valores sexistas através de costumes consagrados e tradições religiosas, de geração em geração.

Os conflitos sexistas manifestam-se na Bíblia Hebraica e na literatura judaica ortodoxa priorizando os direitos dos homens na sociedade. No judaísmo ortodoxo, as atividades cotidianas representam a concretização da vontade divina em conformidade às leis rabínicas, reinterpretadas continuamente por lideranças masculinas institucionais. Termos sexistas, depreciativos femininos confirmam a necessidade do homem de sobrepor-se às mulheres para dominar, submeter e obter a cumplicidade absoluta dessas para atender um pacto masculino, que determina, entre os homens, jogos de poder na perpetuação do sêmen de cada um deles e a participação de sua prole na sociedade.

Na mitologia grega, as figuras míticas femininas tornaram-se secundárias no panteão, após a morte de Agamenon. As sereias assexuadas e inférteis, que atraem para a morte os navegantes, também são citadas na tradição judaica. A narrativa da gravidez

milagrosa de mulheres, por exemplo, entre os gregos Apolo, filho de Zeus, e, entre os judeus Jesus Cristo, filho de Deus, são semelhantes. A figura maternal sofredora, que chora pelos filhos, derrama lágrimas pelos descendentes e pela humanidade, consagra o sofrimento feminino sem representar nenhuma autonomia e emancipação feminina.

A emancipação ocorre através da autonomia, pela inclusão da mulher no mercado de trabalho quando capacidades cognitivas, motoras e disposição para determinado cargo prevalecem sobre as características sexuais. A participação da mulher na sociedade, como consumidora de um mercado cada vez mais global, catalisa a emancipação feminina.

As múltiplas escolhas e diversidade de produtos nos ambientes cosmopolitas proporcionam a pulverização de tendências que definiam comportamentos provincianos, tradicionais e religiosos e suas identidades sexuais. Nesse contexto, as identidades são remodeladas através de uma cultura pós-moderna fluida, em que o que importa é o aqui e agora, sem preconceitos tradicionais.

As instituições religiosas clássicas determinam comportamentos e leis através da hermenêutica de seus dogmas, preceitos e preconceitos religiosos. O humanismo implica a secularização das religiões, a criação de novas religiosidades e acredita em princípios que reconhecem a autonomia e a alteridade para formulação de leis que possam garantir a segurança ontológica, preservando o respeito à diversidade (equivalência de direitos nossos e dos outros) em uma sociedade cosmopolita e globalizada.

O perfil andrógino de bancos de dados - a identificação dos usuários pelos itens de interesse e produtos consumidos e não selecionados primariamente pelo sexo e origem étnica e geográfica - estimula o desenvolvimento de pesquisas teológicas criacionistas de investigação literária de textos bíblicos. A adaptação bioquímica, hormonal e morfológica de corpos, para responder a uma identidade sexual psíquica alternativa de seus portadores, desconstrói paradigmas nos quais a sexualidade era definida biologicamente. Nesse contexto, esses indivíduos, quando acolhidos pela comunidade judaica ortodoxa, fazem emergir a reavaliação das liturgias, bênçãos e atividades religiosas destinadas a eles.

Teólogos, místicos e outros adeptos dos textos bíblicos procuram manifestações e expressões literárias que pareçam andróginas e sexualmente indefinidas na ortografia e na sintaxe dos nomes divinos. O reexame da nomenclatura divina tem como objetivo encontrar uma justificativa criacionista sobrenatural para legitimar novos comportamentos como tendências humanas místicas.

Nos textos examinados, a identidade religiosa determinada pelas lideranças institucionais se sobrepõe às identidades sexuais e origens étnicas de fiéis originários e de conversos. Na emancipação feminina religiosa, na perspectiva humanista, ou seja, na secularização religiosa, em que toda pessoa, independentemente de suas características físicas e sexualidade, é um ser humano, o feminismo é entendido como a emancipação feminina que concede direitos religiosos equivalentes a homens e mulheres.

As tradições religiosas judaicas ortodoxas perpetuam valores culturais. A identidade feminina no canto bíblico “Mulher Virtuosa” exalta que a beleza é uma mentira (PROVÉRBIOS 31: 30).

As mulheres que defendem essas tradições fundamentam uma atitude de feminismo às avessas aplicado à prática religiosa, um paradigma no qual a mulher, submissa à simbologia sexista masculina religiosa, apegando-se à ilusão de que – apesar do chauvinismo dos textos consagrados, a mulher multitarefa, que sustenta o lar para que o marido sentisse nos portões e legisse nos tribunais da cidade – é cúmplice do criador, tendo o poder de dominar os homens.

Assim, o feminismo religioso é uma manifestação feminista às avessas, um comportamento de submissão e cumplicidade das mulheres a uma doutrina fundamentalmente masculina, em um contexto no qual a idéia de emancipação feminina é imposta à mulher como o poder de cumprimento as leis judaicas ortodoxas, de que seja simbolicamente a responsável pelo sucesso e/ou culpada pelo fracasso da transmissão de uma hipotética vontade divina literalmente chauvinista.

GUERTZENSTEIN, D. S. S. Feminine Identity in Brazilian Orthodox Jewish Literature. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 11, n. 2, p. 179-193, 2019. ISSN 2177-3807.

Referências

ABRAMOV, Y.; ABRAMOV, T. *Duas metades de um todo*. São Paulo: Editora JME, 1999.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *O Iluminismo como mistificação de massa*. In: LIMA, L. C. *Teoria da cultura de massa*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 159-208.

AVINERI, S. *Mulheres da Bíblia*. São Paulo: Editora Sêfer, 2004.

BARDIN, L. *A análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1970.

BAUMAN, Z. *Globalização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BAUMAN, Z. *Identidade*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.

BENJAMIM, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L. C. *Teoria da Cultura de Massa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1990. p. 209-240.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Oieras: Celta, 1999.

_____. *A produção da crença: contribuição para uma economia de bens simbólicos*. 3. ed. Porto Alegre: Editora Zouk, 2015.

- DAYAN, R. *Uma família, duas idéias*. São Paulo: Editora Maayanot, 2013.
- DICHI, H. *Maim Haim*. São Paulo: Editora Revista Nascente, 2014.
- ELIAS, N.; SCOTSON, J. L. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- FRANKIEL, T. *A voz de Sara*. São Paulo: Editora Maayanot, 2000.
- FREUD, S. O desenvolvimento da libido e as organizações sexuais [1916]. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição Standard v. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 325 – 342.
- _____. A dissolução do Complexo de Édipo [1924]. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, edição Standart v. XIX. Rio de Janeiro: Imago. 1996. p. 189–199.
- GANSBURG, P. *Bat Mitsvá*. São Paulo: Editora Centro Novo Horizonte, 2014.
- GIDDENS, A. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- GRAMSCI, A. *Cartas do cárcere*. Publidisa: Estaleiro Editora, 2011.
- HEBREW BIBLE*. According to Massoretic Text and JPS 1017 Edition. Jerusalem, Israel: Editora Mechon Mamre, 2016.
- JUNG, C. G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- JUNGREIS, E. *Casamento com compromisso*. São Paulo: Editora Bait, 2014.
- KANT, I. *A religião nos limites da simples razão*. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1973.
- LAMM, N. *Sebe de rosas*. São Paulo: Editora Colel, 1993.
- LÉVY, P. *A conexão planetária: o mercado, o ciberespaço, a consciência*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- LIMA, L. C. *Teoria da Cultura de Massa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- MORGAN, G. *Imagens da organização*. São Paulo: Atlas, 1996.
- PIERUCCI, A. F. *O desencantamento do mundo*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

POUTIGNAT, P.; STREIFF-FENART, J. *Teorias da etnicidade: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*. Trad. Elcio Fernandes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

SCHNEERSON, M. M. *Uma parceria dinâmica na criação*. São Paulo: Editora Colel, 2003.

_____. *Kitsur Dinei Tahará*. São Paulo: Editora Maayanot, 2009.

SIDUR TEHILAT HASHEM - com Salmos traduzido e transliterado. Rio de Janeiro: Sexta Edição. Editado por Merkos Linyonei Chinuch, 2014.

STOPLER, P. *Alternativas judaicas no amor, namoro e casamento*. São Paulo: Editora Colel, 1995.

QUINT, E. *A Restatement of Rabbinic Civil Law - Vol IX*. Jerusalém, Israel: Gefen Publishing House, 2009.

Recebido em: 18 set. 2019

Aceito em: 23 out. 2019

Jovita: a donzela guerreira da guerra do Paraguai

NORMA WIMMER*

RESUMO: Antonia Jovita Alves Feitosa, conhecida simplesmente como Jovita Alves Feitosa, nasceu na fronteira entre Piauí e Pernambuco, a 8 de março de 1848. Em 2017, seu nome passou a incluir o livro dos heróis, no Panteão da Pátria e da Liberdade Tancredo Neves, em Brasília. Existem várias versões de seu envolvimento, como soldado voluntário, nas tropas que foram enviadas para o Sul do país, durante a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai (1864-1870), assim como acerca das circunstâncias de sua morte. Vários escritores relatam sua história; alguns a associam a Joana D'Arc, enquanto outros não fazem referência a nenhum possível destino místico. Acredita-se que Jovita tenha sabido da invasão da região fronteira de Mato Grosso do Sul por ocasião do início dos conflitos e tenha sido levada a alistar-se como voluntária para vingar as mulheres atacadas pelo inimigo. Para realizar seu objetivo, caminhou pela longa distância que a separava de Teresina, vestida de homem, com os seios cingidos, com os cabelos cortados à faca e usando chapéu vaqueano. Mesmo tendo sido desmascarada em uma feira local, embarcou para o Rio de Janeiro usando a patente de segundo sargento. Nos lugares em que o navio parava, era aclamada pela imprensa. Após sua chegada ao Rio de Janeiro, as notícias sobre ela tornam-se difusas e originam várias interpretações. O presente artigo reconta a história da Voluntária da Pátria Jovita Alves Feitosa sob a perspectiva da donzela guerreira conforme a compreendem Eric Hobsbawm e Walnice Galvão.

PALAVRAS-CHAVE: Donzela Guerreira; Guerra do Paraguai; História; Jovita Alves Feitosa; Mulher.

ABSTRACT: Antonia Jovita Alves Feitosa – widely referred to simply as Jovita Alves Feitosa – was born on the border of Piauí and Pernambuco, on March 8th, 1848. In 2017, her name was included in the book of heroes, in Tancredo Neves Pantheon of Fatherland and Freedom, in Brasília. There are various versions of the story regarding the circumstances of her participation as a volunteer soldier in the Brazilian troops that left for the South during the Triple Allies War against the Republic of Paraguay (1864-1870), as well as controversies surrounding her death. Her history was recounted by several writers; some of whom associate Jovita with the figure of Joan of Arc, while others make no reference to a possible mystic destiny. It is believed that Jovita learned about the land invasions and the events in Mato Grosso do Sul during the war's beginning through newspapers. The news made her decide to join Piauí's volunteer troops to avenge the Brazilian women who were attacked by the enemy. In order to accomplish her objective, she walked the long distance that separated her from Teresina, wearing men's clothes that hid her breasts, a cowboy hat, and short hair, which she cut using a knife. Even though Jovita was unmasked at a fair, she still left by ship for Rio de Janeiro as Second Sergeant. In every place that the ship stopped, the press praised her heroism. After her arrival in Rio de Janeiro, news about her became blurred and originated several investigations. This paper recounts the history of Voluntária da Pátria Jovita Alves Feitosa from the perspective of the warrior maiden using the framework of theories proposed by Eric Hobsbawm and Walnice Galvão.

KEYWORDS: History; Jovita Alves Feitosa; Warrior Maiden; Paraguay War; Woman.

* Departamento de Letras Modernas – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/SJRP – São José do Rio Preto – 15054-000 – SP – Brasil. E-mail: norma.wimmer@unesp.br

Antonia Jovita Alves Feitosa, conhecida na história brasileira simplesmente como Jovita Alves Feitosa, nasceu em Inhamuns, região de Brejo Seco (atual Araripe, próximo a Jaicós, na divisa entre Piauí e Pernambuco), em 08 de março de 1848. Sobre as circunstâncias de sua morte existem várias versões. Seu nome figura, a partir de 27 de março de 2017, no *Livro dos Heróis*, no Panteão da Pátria e da Liberdade Tancredo Neves. A história de Jovita teve várias releituras; em algumas delas, a jovem é associada à Joana D'Arc, caso do folhetim de Sabbas da Costa, publicado no Semanário Maranhense a partir de 19 de janeiro de 1868 ou do romance histórico de Francisco Assis Almeida Brasil cujo título *Jovita, a Joana D'Arc brasileira* (2000), em edição comemorativa dos 500 anos da descoberta do Brasil, retoma seu *Jovita, missão trágica no Paraguai* (1992); em outras, como as de Visconti Coaracy (1865), não aparece alusão ao destino místico da personagem.

Jovita teria, muito jovem, perdido a mãe, vítima do cólera morbus e vivido com o tio, em Jaicós. Por meio de notícias de jornal (do Jornal do Comercio, em particular, que o tio lia quando ia ao vilarejo mais próximo de sua propriedade e cujas novidades reportava à sobrinha), teria tido notícia da Guerra do Paraguai (1864-1870), da invasão das terras litigiosas na região do atual Mato Grosso do Sul e dos desmandos do invasor, notadamente com relação às mulheres (eram comuns as notícias de castigos e estupro), fatos que a levaram a querer alistar-se, em Jaicós, como voluntária, para seguir, na condição de soldado, a partir de Teresina, o contingente de voluntários do Piauí, que se destinava aos esforços de guerra. Para tanto, percorreu a pé, com os cabelos cortados à faca, com os seios cingidos, vestindo roupa de homem e usando chapéu de vaqueano - assumindo, portanto, identidade e papel masculinos - a longa distância de 365 km entre Jaicós e Teresina. Foi desmascarada em uma feira local e acabou tendo seu pedido de alistamento transferido para o Rio de Janeiro. Jovita embarcou, entre agosto e setembro de 1865, engrossando o incerto número de voluntários do Piauí (fala-se, ao mesmo tempo, em 1320 e 460 alistados). A figura da jovem de 17 anos usando "saiote" e blusa militar foi amplamente explorada pelos jornais das cidades em que ancorava o navio no qual viajava; onde quer que a moça/soldado desembarcasse, eram realizadas recepções, festas e apresentações de teatro em sua homenagem. Depois de chegar à capital, teria até mesmo sido levada à Corte. Na imprensa - no Diário de Pernambuco, no Semanário Maranhense, no Diário localizados diversos depoimentos referentes à Jovita. Retomamos aqui a descrição da heroína por Damião de Góis, publicada com o pseudônimo "Um fluminense" e inserida sob forma de citação, no romance de Assis Brasil. Tratava-se de um tipo índio:

[...] estatura mediana, maneiras simples e sem afetação, despida daquela gravidade que impõe um respeito profundo, bem proporcionada, rosto redondo, uma cútis amarelada, cabelos curtos, crespos e dum negro encaracolado, mãos de homem e secas, pés grandes. Seus olhos negros, cheios de luz, a tornam simpática, seus lábios fechados com alguma graça ocultam dentes alvos pontiagudos.... (ASSIS BRASIL, 2000, p. 366).

Jovita era bastante popular: encontravam-se, em jornais do Rio de Janeiro, anúncios sobre a venda de cartões com sua fotografia, por ela autografados. Assis Brasil reproduz

fotografia em curto trecho descritivo: “[...] sua vestimenta é um misto de fardamento de soldado e de vestido longo das *vivandeiras*, que acompanhavam os seus homens, para tratar de seus ferimentos ou vê-los morrer e enterrá-los” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 316).

Nos primeiros meses de 1865, a guerra contra o Paraguai mobilizou os vários segmentos da sociedade brasileira: acreditava-se que o conflito - considerada a desproporção das forças envolvidas - duraria pouco tempo, no máximo seis meses, e que o envolvimento e a atuação de um voluntariado bem treinado, decidido e empenhado seria eficiente o bastante para derrotar o inimigo. Percebe-se inicialmente, portanto, todo um clamor patriótico articulado pela imprensa; mas este vai decrescendo na medida em que os combates se intensificam e em que a guerra perdura (durou, na verdade, cinco anos). Nesse sentido, a imagem de Jovita também foi muito explorada: visava-se, é provável, por meio de sua imagem, convencer os homens indecisos ou recalcitrantes a se engajarem como soldados voluntários da pátria. Afinal, se uma moça tinha enfrentado toda sorte de agruras para alistar-se, por julgar importante sua participação nos embates do *front*, os atemorizados cidadãos do sexo masculino deveriam mirar-se em seu exemplo...

No Rio de Janeiro, após as necessárias tramitações burocráticas, ficou estabelecido, pela Secretaria de Guerra, que Jovita não poderia seguir para os campos de batalha na condição de soldado (apesar de ter recebido, ainda em Teresina, a patente de segundo sargento): alegaram que ela deveria alistar-se como auxiliar dos serviços médicos, atividade desejável para pessoas de seu sexo. Por essa razão, Jovita teria embarcado para o Paraguai no vapor Jaguaribe, como enfermeira, entre agosto e dezembro de 1865, segundo algumas versões.

A partir desse momento, de 1865, sua história fica envolta em mistério. Julgam alguns historiadores que, na verdade, não foi incorporada e nem chegou a partir do Rio de Janeiro. Diante da impossibilidade de integrar as forças de guerra na condição de soldado, ela teria retornado ao Piauí com as despesas custeadas por “admiradores”. O historiador Francisco Doratioto (2002) conclui que Jovita, como grande número de mulheres alinhadas nas tropas, trabalhou como enfermeira em hospitais de sangue. Segundo outros, Jovita teria atuado ao lado de Ana Neri e morrido disfarçada de soldado nos incêndios da batalha de Acosta Ñu em 1869. Afirma-se ainda que, logo depois dos primeiros combates, Jovita teria retornado ao Rio de Janeiro, iniciado um relacionamento com o engenheiro inglês Guilherme Noot da Cia. City Improvements e, abandonada por ele - que teria voltado para a Europa sem sequer dela despedir-se - teria cometido suicídio. Segundo outros ainda, ela nem teria saído do Rio de Janeiro e teria falecido no incêndio do imóvel no qual morava, na região da Lapa. Esse tipo de incidente nas velhas construções da capital do Império parece não ter sido muito raro. Foi, muitas vezes, atribuído a moradores que os causavam propositalmente, temerosos - devido à precária situação das edificações - dos aterrorizantes surtos de cólera.

Evidentemente, a versão da morte de Jovita nos incêndios deflagrados em Acosta Ñu, tentando salvar algumas crianças, é a preferida daqueles que associam sua imagem à de Joana d’Arc. Nessa batalha, ocorrida em 16 de agosto de 1869, foram mortas, por

militares aliados, e por ordem do Conde d’Eu, 3.500 crianças paraguaias treinadas para a guerra, armadas e disfarçadas de adultos (com bigodes e costeletas pintados a carvão para, vistas à distância, parecerem mais velhas). Seguindo ainda essa esteira heroica e dotando a personagem de certo toque místico, o romancista Assis Brasil, por exemplo, atribui a Jovita sonhos proféticos através dos quais Nossa Senhora do Perpétuo Socorro confiava a ela uma tarefa de extrema importância para o futuro do país, lançando mão, portanto, de uma espécie de paralelo com as vozes de Santa Catarina, Santa Margarida e do anjo São Miguel, ouvidas por Joana d’Arc. Estas vozes a teriam alertado sobre sua importância para o futuro da França. Nos sonhos de Jovita, Nossa Senhora, premonitória, lhe aparecia ainda antes de seu alistamento, “[...] entre o fumo e o barulho, entre o fragor e a fúria da batalha, tal e qual a imagem pequena que tinha no oratório de sua casa” (ASSIS BRASIL, 2000, p. 339), confiando-lhe seu destino guerreiro, assim como ocorrera com a virgem de Orléans. Sua missão seria, em conformidade com o romance histórico de Assis Brasil, salvar, durante a guerra do Paraguai, a vida de dois militares feridos em combate - Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto -, personagens de grande importância para a já não tão distante república brasileira. A moça ainda sonha que a Virgem do Perpétuo Socorro faria os dois militares darem-se a conhecer por meio de um sinal; este sinal seriam as medalhas que, também em sonho, eles lhe teriam oferecido no Rio de Janeiro, na Corte. A devolução das medalhas aos dois militares marcaria a conclusão da missão de Jovita.

Assim como alardearam a chegada ao Rio de Janeiro da “voluntária da pátria”, alguns jornais cariocas trazem notícias sobre sua morte, sobre a impossibilidade de seu engajamento militar e presumível suicídio (que teria ocorrido em 1867). Escreve-se também a respeito das dificuldades em custear o funeral e erguer um túmulo digno, noticiando a publicação de um volume com sua biografia, cuja venda seria revertida em prol da construção do jazigo.

A questão das datas, notícias e paradeiro de Jovita, portanto, mostra-se – como comumente ocorre no que diz respeito a pessoas e eventos situados em tempos mais distantes no passado, e envolvendo fatos não reportados pela história oficial – bastante controversa.

Em 1909, em Coimbra, o escritor português Eduardo de Noronha decidiu transformar em romance, redigido em português, a narrativa militar publicada em francês, em 1871, pelo Visconde de Taunay, intitulada *La retraite de Laguna: épisode de la guerre du Paraguay* (1871). O trabalho de Noronha consistiu, na verdade, em dar nova forma ao texto do autor brasileiro, constituído de apontamentos tomados aos relatórios oficiais enviados, semanalmente, por Taunay, da frente oriental da guerra (atual Mato Grosso do Sul) à Corte. No *Guia de Mato Grosso* (1909) encontramos, portanto, os personagens citados por Taunay e as situações por ele relatadas; entretanto, por tratar-se de outro gênero literário, o escritor lançou mão de procedimentos diversos e criou alguns personagens que lhe permitiriam a construção de um romance histórico. No que diz respeito aos personagens, o romancista inseriu, em seu texto Senhorinha, uma jovem de Mato Grosso do Sul tornada prisioneira do inimigo. Depois de conseguir escapar e com o intuito de vingar-se das afrontas desferidas pelo comandante paraguaio, Senhorinha traveste-se

de homem, oferece sua ajuda e seus préstimos ao comando brasileiro que os recusa, e segue, disfarçada de soldado, as tropas brasileiras, salvando-as em momentos decisivos. A personagem Senhorinha, outra donzela-guerreira da ficção referente à Guerra do Paraguai, não teria sido sugerida a Eduardo de Noronha pela figura de Jovita, também? Certamente o escritor português deveria conhecer vários relatos referentes a donzelas guerreiras. No entanto, não haveria a possibilidade de o romancista português ter tomado conhecimento da biografia de Jovita Alves Feitosa, por meio de jornais e livros publicados no final do século XIX e início do XX? Este modelo não teria sido bem eficiente para a ficcionalização de uma moça soldada brasileira?

Com relação à temática referente ao gênero, ambas as figuras, a de Jovita, assim como a de Senhorinha, destacam-se por permitir reflexões de duas ordens: em primeiro lugar, acerca da participação de mulheres nas atividades de guerra; em segundo, por evidenciar, mais uma vez, no contexto histórico ocidental, a representação da donzela-guerreira. Quanto à participação de mulheres na guerra, não se sabe, na verdade, quantas seguiram para as frentes de batalha acompanhando seus maridos (formando o que se designava “impedimenta”), quantas eram prostitutas, vivandeiras, enfermeiras, quantas morreram, quantas sobreviveram. Sabe-se que elas agiam em várias frentes, chegando mesmo a ajudar nos combates. A história da Guerra do Paraguai tende a ser relatada a partir dos feitos heroicos dos homens, dos comandantes, dos generais e, mais recentemente, algumas vezes, dos comandados, dos simples soldados. Mas a perspectiva sobre os fatos acaba sendo, normalmente, a masculina. As mulheres envolvidas no conflito, na verdade, nem foram contabilizadas. Sabemos, por meio de depoimentos de pessoas nele envolvidas, que, não importando sua condição, elas não tinham quaisquer direitos – nem a alimentação, nem a cuidados médicos ou a remédios, nem aos abrigos oficiais (DOURADO, 2005). É possível que esse silêncio e esquecimento se decorra do caráter essencialmente masculino, então dominante nas forças armadas, a cujos quadros era vedada a integração de mulheres, a menos que fosse para exercer o ofício de enfermeiras. Essa restrição talvez ocorresse em decorrência do patriarcalismo dominante na própria sociedade brasileira da época, para quem a carreira das armas era eminentemente viril e destinava as mulheres às atividades do lar, aos cuidados da família, apenas. Maria Tereza Garritano Dourado (2014, p. 188-189) faz referência também à presença de crianças brasileiras que teriam participado indiretamente do conflito, na Marinha de Guerra do Brasil: delas temos raras notícias. Tratava-se de meninos com idade entre nove e 11 anos. Engajados pela Companhia de Aprendizes para os batalhões navais, esses meninos ajudavam na cozinha dos navios, tratavam dos animais levados a bordo, trabalhavam na limpeza. Maltratados, chegavam inclusive a sofrer violências sexuais por parte dos marinheiros.

Walnice Nogueira Galvão, autora de *A Donzela-Guerreira*. Um estudo de gênero (1988), define o que caracteriza a donzela-guerreira: trata-se, em sua visão, de “filha de pai sem concurso de mãe” cujo destino “é assexuado, não pode ter amante, nem filho. Interrompe a cadeia das gerações, como se fosse um desvio do tronco central e a natureza a abandonasse por inviabilidade” (1998, p. 11). Costuma ser filha primogênita, ou

unigênita – às vezes caçula. O pai não tem filhos homens adultos, ou não os tem de modo nenhum. Ela corta os cabelos, adota o uso de roupas e modos masculinos, disfarça os seios e os quadris, foge da intimidade dos homens. O corte dos cabelos representaria a travessia pela alteridade, evidenciando sua integração ao universo masculino. Ainda em conformidade com a estudiosa, a donzela-guerreira se destaca pela pureza e fragilidade da donzela à qual se associam a força moral e a belicosidade de um guerreiro. Sua ação tende a ser originária de uma vingança pessoal e esta a leva a agir em prol do grupo.

Muitas são as donzelas-guerreiras da tradição ocidental, sendo as mais conhecidas entre nós, possivelmente, a mítica Palas-Atena, Joana d’Arc, Diadorim, a Monja Alferes, as valquírias das sagas germânicas, as amazonas, além de tantas mais. Em seu artigo referente às donzelas-guerreiras, Valdeci B. M. Oliveira (2005) remete aos viajantes europeus a adaptação sul-americana do mito grego das amazonas. Escritos de Frei Gaspar de Carvajal, por ele citados, retomam Francisco Orellana, que teria visto, na selva amazônica, algumas dessas mulheres; estas teriam, inclusive, lutado contra o conquistador. Concluiu-se, porém, mais tarde, que as tais amazonas eram apenas índios de cabelos compridos...

No capítulo intitulado “Patrícias Façanhudas”, do mesmo livro sobre a donzela-guerreira, e retomando Hobsbawm, Walnice Galvão (1998, p. 81-84) percebe três categorias de mulheres guerreiras: as guerreiras-consortes (como Maria Bonita, mulher de Lampião), que seguem o marido na vida fora da lei; as mulheres de apoio logístico, que ficam fora do bando, mas cozinham, plantam, confeccionam balas etc.; e as donzelas-guerreiras propriamente ditas, como Jovita Alves Feitosa ou Dona Senhorinha (sua representação), o foram na Guerra do Paraguai, as quais se envolveram nos conflitos e denunciaram sua exclusão.

Finalmente a retomada, aqui, da figuração da donzela-guerreira – daquela tomada à ficção ou daquela tomada à História ou à reportagem jornalística - nos leva a refletir acerca da permanência dessa personagem de origem mítica também em nosso imaginário nacional bem como acerca da condição feminina em um universo dominado pelo masculino, das razões de seu esquecimento (ainda há lacunas no que diz respeito à vida de Jovita, particularmente, e, de modo geral, da atuação das mulheres no entorno da guerra do Paraguai) e, finalmente, acerca da subalternidade a que acaba sendo relegado o papel da mulher na representação de nossa sociedade.

WIMMER, N. Jovita: The Warrior Maiden of the War of Paraguay. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 2, p. 194-200, 2019. ISSN 2177-3807.

Referências

ASSIS BRASIL, F. *Jovita a Joana d’Arc brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BORGES, T. M. F.; PERARO, M. A. (Org.). *Brasil e Paraguai. Uma releitura da guerra*. Cuiabá: Edufmt/Entrelinhas, 2012.

COARACY, J. A. V. *Traços biográficos da heroína brasileira Jovita Alves Feitosa*. Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial de Brito & Irmão, 1865.

DORATIOTO, F. *Maldita guerra: nova história da guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DOURADO, M. T. G. *História esquecida da Guerra do Paraguai. Fome, doenças e penalidades*. Campo Grande: Editora UFMS, 2014.

_____. *Mulheres comuns, senhores respeitáveis. A presença feminina na Guerra do Paraguai*. Campo Grande: UFMS, 2005.

GALVÃO, W. N. *A donzela guerreira. Um estudo de gênero*. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

NORONHA, E. *O guia de Mato Grosso. Episódio da guerra do Paraguai conforme o interessante livro do escritor brasileiro d'Escragolle Taunay: "A retirada de Laguna"*. Coimbra: França Amado, 1909.

OLIVEIRA, V. B. M. *Figurações da donzela guerreira: Luzia Homem e Dona Guidinha do Poço*. São Paulo: Annablume, 2005.

TAUNAY, A. E. *La retraite de Laguna: épisode de la guerre du Paraguay*. Paris: Typographie Nationale, 1871.

Recebido em: 16 out. 2019

Aceito em: 18 nov. 2019

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Al Berto (ALRM, p. 158);
Ana Maria Gonçalves (AG, p. 102);
Cartografia literária (ARC, p. 47);
Cidadania (LS, p. 126);
Corpos (LS, p. 126);
Década de 30 (EDC, p. 89);
Donzela Guerreira (NW, p. 194);
Dupla consciência (AG, p. 102);
Escrita (MRDO, p. 11);
Estética da Recepção (CBD; EAGRF, p. 169);
Estudos literários (LS, p. 73);
Gênero (ALRM, p. 158);
Grande Sertão: Veredas (ARC, p. 47);
Guerra do Paraguai (NW, p. 194);
Guimarães Rosa (ARC, p. 47);
Hipertexto (MRDO, p. 11);
História (AG, p. 102);
História (NW, p. 194);
Identidade (AG, p. 102);
Identidade feminina (DSSG, p. 179);
Jabberwocky (LS, p. 73);
Jovita Alves Feitosa (NW, p. 194);
Judaísmo ortodoxo (DSSG, p. 179);
Leitura (MRDO, p. 11);
Lewis Carroll (LS, p. 73);
Liberdade (LS, p. 126);
Liminaridade (AG, p. 102);
Literatura (DSSG, p. 179);
Literatura Brasileira (EDC, p. 89);
Literatura juvenil (CBD; EAGRF, p. 169);
Lúcia Miguel Pereira (EDC, p. 89);
Maria Luísa (EDC, p. 89);
Mario Vargas Llosa (JMDDA, p. 24);
Memória (MRDO, p. 11);
Memórias Póstumas de Brás Cubas (MRDO, p. 11);
Modernismo (EDC, p. 89);
Mulher (NW, p. 194);
Música (ARC, p. 47);
Nilma Lacerda (CBD; EAGRF, p. 169);
Novela del boom (JMDDA, p. 24);
Paul Beatriz Preciado (AB, p. 146);
Performatividade (ALRM, p. 158);
Personajes (JMDDA, p. 24);
Políticas sexuais (LS, p. 126);
Pornografia (AB, p. 146);
Práticas Democráticas Radicais (LS, p. 126);
Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE) (CBD; EAGRF, p. 169);
Queer (AB, p. 146);
Religião (DSSG, p. 179);
Romance (EDC, p. 89);
Sexismo (DSSG, p. 179);
Textualidade (ARC, p. 47);
Tradução (LS, p. 73);
Transfeminismo (AB, p. 146);
Transgeneridade (ALRM, p. 158);
Variação linguística (LS, p. 73);
Violência (JMDDA, p. 24);
Virginie Despentes (AB, p. 146).

SUBJECT INDEX

- 1930's (EDC, p. 89);
Aesthetic of Reception (CBD; EAGRF, p. 169);
Al Berto (ALRM, p. 158);
Ana Maria Gonçalves (AG, p. 102);
Bodies (LS, p. 126);
Boom novel (JMDDA, p. 24);
Brazilian Literature (EDC, p. 89);
Characters (JMDDA, p. 24);
Citizenship (LS, p. 126);
Double consciousness (AG, p. 102);
Female Identity (DSSG, p. 179);
Freedom (LS, p. 126);
Gender (ALRM, p. 158);
Grande Sertão: Veredas (ARC, p. 47);
Guimarães Rosa (ARC, p. 47);
Hipertext (MRDO, p. 11);
History (AG, p. 102);
History (NW, p. 194);
Identity (AG, p. 102);
Jabberwocky (LS, p. 73);
Jovita Alves Feitosa (NW, p. 194);
Lewis Carroll (LS, p. 73);
Liminality (AG, p. 102);
Linguistic Variation (LS, p. 73);
Literary cartography (ARC, p. 47);
Literature (DSSG, p. 179);
Literary Studies (LS, p. 73);
Lúcia Miguel Pereira (EDC, p. 89);
Maria Luísa (EDC, p. 89);
Mario Vargas Llosa (JMDDA, p. 24);
Memory (MRDO, p. 11);
Modernism (EDC, p. 89);
Music (ARC, p. 47);
National Program of School Library (PNBE) (CBD; EAGRF, p. 169);
Nilma Lacerda (CBD; EAGRF, p. 169);
Novel (EDC, p. 89);
Orthodox Judaism (DSSG, p. 179);
Paraguay War (NW, p. 194);
Paul Beatriz Preciado (AB, p. 146);
Performativity (ALRM, p. 158);
Pornography (AB, p. 146);
Queer (AB, p. 146);
Radical Democratic Practices (LS, p. 126);
Reading (MRDO, p. 11);
Religion (DSSG, p. 179);
Sexism (DSSG, p. 179);
Sexual Politics (LS, p. 126);
Textuality (ARC, p. 47);
The Posthumous Memoirs of Bras Cubas (MRDO, p. 11);
Transfeminism (AB, p. 146);
Transgender (ALRM, p. 158);
Translation (LS, p. 73);
Violence (JMDDA, p. 24);
Virginie Despentes (AB, p. 146);
Warrior Maiden (NW, p. 194);
Woman (NW, p. 194);
Writing (MRDO, p. 11);
YA literature (CBD; EAGRF, p. 169);

ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX

- AGUILA, J. M. D. D, p. 24;
BRETAS, A., p. 146;
COELHO, E. D., p. 89;
CRUZ, A. A., p. 47;
DOMINGUES, C. B.; FERREIRA, E. A.
G. R., p. 169);
GOMES, A., p. 102;
- GUERTZENSTEIN, D. S. S., p. 179;
MARTINES, A. L. R., p. 158;
OLIVEIRA, M. R. D., p. 11;
SABSAY, L. p. 126;
SANTOS, L., p. 73;
WIMMER, N., p. 194;

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

INFORMAÇÕES GERAIS

A *Revista Olho d'água* publica artigos inéditos de autores brasileiros ou estrangeiros.

Os artigos poderão ser redigidos em português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão. A revista se reserva o direito de publicar o artigo na língua original ou em tradução, de acordo com decisão de sua Comissão Editorial. Ao enviar seu trabalho para a *Revista Olho d'água*, o(s) autor(es) cede(m) automaticamente seus direitos autorais para eventual publicação do artigo.

Serão automaticamente recusados os trabalhos que: **a)** não atenderem às normas de publicação da revista; **b)** não se enquadrarem no gênero artigo de periódico; **c)** apresentarem graves problemas de redação. Recomenda-se que os autores revisem os seus textos antes de os enviarem para a avaliação do conselho editorial.

APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

ENCAMINHAMENTO

O autor deve enviar 02 arquivos para o e-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br:

a) **Artigo** (texto completo sem identificação de autor);

b) **Identificação do autor** (Título do trabalho; Autor(es) (por extenso e apenas o sobrenome em maiúscula); Filiação científica do(s) autor(es) (Departamento – Instituto ou Faculdade – Universidade – sigla – CEP – Cidade – Estado – País), endereço postal e eletrônico).

FORMATAÇÃO

Os trabalhos devem ser digitados em Word for Windows, ou programa compatível, fonte Times New Roman, tamanho 11 (com exceção das citações e notas), espaço simples entre linhas e parágrafos, espaço duplo entre partes do texto. As páginas devem ser configuradas no formato A4, sem numeração, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita.

EXTENSÃO. O artigo, configurado no formato acima, deve ter 25 páginas, no máximo.

ORGANIZAÇÃO. A organização dos trabalhos deve obedecer à seguinte seqüência:

TÍTULO (centralizado, em caixa alta);

RESUMO (com máximo de 780 caracteres com espaço)

PALAVRAS-CHAVE (4 a 6 palavras organizadas em ordem alfabética);

ABSTRACT e KEYWORDS (versão para o inglês do Resumo e das Palavras-chave);

TEXTO;

AGRADECIMENTOS;

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS do próprio artigo com título em inglês:

REFERÊNCIAS (apenas trabalhos citados no texto).

Resumos e Palavras-chave, em português e inglês, devem ser digitados em fonte Times New Roman, corpo 11.

NOTAS DE RODAPÉ (As notas devem ser reduzidas ao mínimo e apresentadas no pé de página, utilizando-se os recursos do Word, em fonte tamanho 8, com a numeração acompanhando a ordem de aparecimento).

REFERÊNCIAS

As referências bibliográficas e outras devem atender às normas da ABNT (NBR 6023, de agosto de 2002).

CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO

Nas citações feitas dentro do texto, de até três linhas, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação: (SILVA, 2000).

Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses: “Silva (2000) assinala...”.

Quando for necessário, a especificação da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de “p.”: (SILVA, 2000, p. 100).

As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento: (SILVA, 2000a).

Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al.: (SILVA et al., 2000).

CITAÇÕES DESTACADAS DO TEXTO

As citações diretas, com mais de três linhas, deverão ser destacadas com recuo de 4 cm da margem esquerda do texto, em fonte Times New Roman tamanho 9 e sem aspas.

REFERÊNCIAS

As Referências, dispostas no final do texto, devem ser organizadas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor. Exemplos:

Livros e outras monografias

AUTOR, A. Título do livro. número da edição ed., nome do(s) tradutor(es). Cidade:

Editora, Ano. p. X-Y.

Capítulos de livros

AUTOR, A. Título do capítulo. In: AUTOR, A. Título do livro. Nome do(s) tradutor(es).
Cidade: Editora, Ano. p. X-Y.

Dissertações e teses

AUTOR, A. Título da dissertação/tese: subtítulo sem itálicos. número de folhas f.
Ano. Dissertação/Tese (Mestrado/Doutorado em Área de Concentração) – Instituto/
Faculdade, Universidade, Cidade, Ano. Disponível em <http://www._____>.
Acesso em: dia mês ano.

Artigos em periódicos

AUTOR, A. Título do artigo. Nome do periódico, Cidade, v. (volume), n. (número), p.
X-Y, Ano. Disponível em <http://www._____>. Acesso em: dia mês ano.

Trabalho publicado em Anais

AUTOR, A. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número da edição ed.,
ano. Anais... Cidade: Instituição. p. X-Y. Disponível em <http://www._____>.
Acesso em: dia mês ano.

ANÁLISE E JULGAMENTO

A Revista Olho d'água emprega um sistema de avaliação duplo cego (*peerreview*).

A Comissão Editorial encaminhará os trabalhos para, pelo menos, dois membros do Conselho Consultivo. No caso de avaliações discordantes, será solicitada uma nova avaliação a um terceiro membro do Comitê Assessor. Depois da análise, os autores serão informados do resultado da avaliação. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, os autores poderão, eventualmente, introduzir modificações a partir das observações contidas nos pareceres. Serão escolhidos os artigos mais bem qualificados pelo Conselho Consultivo, de acordo com o interesse, a originalidade e a contribuição do artigo para a discussão da temática proposta.

ENDEREÇO

Revista Olho d'água – PPGLetras – IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto
DELL – Ala 3 – Sala 17
Rua Cristóvão Colombo, 2265
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

POLICY FOR SUBMITTING PAPERS

GENERAL INFORMATION

Revista Olho d'água publishes previously unpublished articles by Brazilian or foreign authors.

Papers may be written in any of the following languages: Portuguese, English, French, Italian, German or Spanish. The Editorial Board may decide to publish an article in the original language or to translate it into Portuguese. Should the work be accepted for publication, its copyright will automatically be transferred to *Revista Olho d'água*.

Revista Olho d'água will automatically refuse papers that: **a)** do not meet publication standards of the journal; **b)** do not fit in the genre of journal article; **c)** had serious problems with writing. It is recommended that authors revise their texts before sending them for review by the editorial board.

SUBMISSION OF PAPERS

The author should send 02 files to the e-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br:

a) **Article** (full text with no identification of the author);

b) **Identification** (Title of the paper; Author(s) (in full, with just the surname in capital letters); the Author's institutional status (Department – Institution or Faculty – University – University acronym – postal code – City or Town – State – Country – postal and e-mail addresses).

FORMAT

Papers should be typed in Word for Windows (or compatible), Times New Roman 11 (except for quotations or footnotes), single line spacing and paragraphs, double line spacing between parts of the text. Pages should be formatted in A4, unnumbered, with 3 cm upper and left margins and 2 cm lower and right margins.

LENGTH. After being formatted according to the instructions above, the paper should be a maximum of 25 pages long.

ORGANISATION. Papers should be organized as follows:

TITLE (centralized upper case);

ABSTRACT (should not exceed 780 characters with spaces);

KEYWORDS (4 to 6 words organized in alphabetical order), written in the language of the paper;

TEXT;

ACKNOWLEDGEMENTS;

ABSTRACT and **KEYWORDS** in English;

REFERENCES (only those works cited in the paper);

Abstract and Keywords should be typed in Verdana 11.

FOOTNOTES (Footnotes should be kept to a minimum and placed at the bottom of the page, according to Word for Windows resources, typed in Times New Roman font 8, numbered according to order of appearance).

REFERENCES

Bibliographical and other references should follow the guidelines of the Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, NBR 6023, August 2002).

QUOTATIONS WITHIN THE BODY OF THE TEXT

The author's surname should be quoted in brackets, upper case, separated by a comma from the publication year: (SILVA, 2000).

If the author's name has been previously quoted in the text, only the date should be cited in brackets: "Silva (2000) points out that...".

When necessary, the page number should follow the year, separated by a comma and preceded by "p.": (SILVA, 2000, p. 100).

A lower case letter placed after the date without spacing should be utilized to identify quotations from different works by the same author published in the same year: (SILVA, 2000a).

If a work has two or three authors, all of them should be cited, separated by a semicolon: (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000).

If a work has more than three authors, only the first is cited, followed by et al.: (SILVA *et al.*, 1960).

SEPARATE QUOTATIONS

First-hand quotations of three or more lines should be separated from the body of the text, with a 2 cm indentation in the left margin, no inverted commas and typed in Times New Roman font 9.

REFERENCES

Bibliographical references should be placed at the end of the text and organized in alphabetical order according to the first author's surname. Examples:

Books and other kinds of monographs

AUTHOR, A. Title of book. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed.

Place of Publication: Publisher, Year. Number of pages p. X-Y.

Book chapters

AUTHOR, A. Title of chapter. In: AUTHOR, A. Title of book. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. p. X-Y.

Dissertations and theses

AUTHOR, A. Title of dissertation/thesis: nonitalicised subtitle. Number of pages p. Year. Dissertation/thesis (MA/BA/MSc/PhD) Institute/Faculty, University, City, Year). Available at <http://www._____>. Access in: day month year.

Articles in journals

AUTHOR, A. Title of article. Journal name, Place of publication, v. volume, n. number, p. X-Y, Year. Available at <http://www._____>. Access in: day month year.

Works published in annals of scientific meetings or equivalent

AUTHOR, A. Title of work. In: TITLE OF MEETING, Ordinal number of meeting, Year. Annals of... Place of publication: Institution. p. X-Y. Available at <http://www._____>. Access in: day month year.

ANALYSIS AND APPROVAL

Revista Olho d'água employs a double blind review policy (peer-review). The Editorial Board will send submitted papers to at least two members of the Consultative Committee. In case of conflicting reviews, a third member of the Consultative Committee shall issue a new opinion. After the analysis, the authors will be informed of the review's decision. In the case of works accepted for publication, the authors will occasionally be allowed to incorporate modifications in accordance with suggestions made by referees. The best-qualified papers will be selected, according to their relevance, originality and contribution to the discussion of the proposed theme, at the Consultative Board's discretion.

ADDRESS

Revista Olho d'água - PPGLetras – IBILCE-UNESP/São José do Rio Preto
DELL – Ala 3 – Sala 17
Rua Cristóvão Colombo, 2265
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brazil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Site: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

NORMAS PARA LOS AUTORES

INFORMACIONES GENERALES

La *Revista Olho d'água* publica artículos inéditos de autores brasileños o extranjeros.

Se aceptan artículos redactados en portugués, español, francés, italiano, inglés o alemán, aunque el Comité Editorial se reserva el derecho de decidir si el texto se publicará en el idioma original o en versión traducida. Al enviar un artículo a la *Revista Olho d'água* el autor, automáticamente, cederá los derechos de autor(es) para la publicación.

Se rechazarán los artículos que: **a)** no respeten a las normas de publicación de la revista; **b)** no atiendan al género artículo de periódico académico; **c)** presenten serios problemas de redacción. Se ruega a los autores que revisen sus artículos antes del envío a la revista para evaluación por el Comité Asesor.

FORMATO DE LOS ARTÍCULOS Y NORMAS DE ENVÍO

Los autores deberán enviar dos archivos al correo electrónico revistaolhodagua@yahoo.com.br:

a) **Un archivo para el artículo** (texto completo sin identificación de autor);

b) **Un archivo que contenga la identificación de autor** (título del artículo; Nombre(s) del (de los) autor(es) sin abreviación, sólo el apellido en mayúsculas); Institución de origen del (de los) autor(es) (Departamento – Instituto o Facultad – Universidad – Sigla – Código postal – Ciudad – Provincia – País), dirección postal y de correo electrónico).

FORMATO

Los textos deben estar en formato Word for Windows u otro programa compatible, estilo Times New Roman, tamaño 11 (salvo la citas y notas de pie de página), interlineado simple para líneas y párrafos, e interlineado doble entre las secciones del texto. Las páginas, que no serán numeradas, deben estar en el formato A4, los márgenes superior e izquierdo tendrán 3 cm y el inferior y el derecho tendrán 2 cm.

LÍMITE (EXTENSIÓN). Los artículos, además de atender a las normas de formato, no superarán las 25 páginas.

ORGANIZACIÓN. El orden de las secciones del artículo deberá ser el siguiente:

TÍTULO (en el centro de la página y todo en mayúsculas);

RESUMEN (de no más de 780 caracteres con espacios);

PALABRAS-CLAVE (4 a 6, dispuestas en orden alfabético);

ABSTRACT y **KEYWORDS** (versión en inglés del resumen y de las palabrasclave)

TEXTO

AGRADECIMIENTOS

REFERENCIA DEL PROPIO ARTÍCULO (con el título en inglés);

REFERENCIAS (sólo de los textos que se citan en el artículo);

Los resúmenes y las palabras-clave tanto en el idioma original como en inglés deben presentar el estilo Times New Roman, tamaño 11.

NOTAS DE PIE DE PÁGINA (Deberán reducirse a lo indispensable, seguirán los recursos Word para su inserción, en estilo Times New Roman, tamaño 8, y la secuencia debe seguir el orden en que aparecen en el texto.

REFERENCIAS

Las referencias deben sujetarse a las normas de la ABNT (Asociación Brasileña de Normas Técnicas), NBR 6023 de agosto de 2002.

CITAS EN EL TEXTO

En cuanto las citas en el texto no superen tres líneas, el apellido del autor va entre paréntesis en mayúsculas, separándose por coma la fecha de publicación del texto citado: (SILVA, 2000).

Si el apellido del autor ya está citado en el texto, se indica entre paréntesis sólo la fecha de publicación del texto citado: “Silva (2000) señala...”.

La indicación del número de página en que se encuentra la cita en el texto original, debe hacerse luego de la fecha, separada por coma y antecedida de una “p.”: (SILVA, 2000, p. 100).

En el caso de que se citen diversas obras del mismo autor publicadas en el mismo año, se debe diferenciarlas con letras minúsculas (en orden alfabético) luego de la fecha, sin ningún espacio entre la fecha y la letra: (SILVA, 2000a; SILVA, 2000b).

Cuando se cite alguna obra que presente dos o tres autores, van los apellidos de todos ellos en mayúscula, separados por punto y coma (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); sin embargo, si hay más de tres autores, se indica sólo el primero seguido de et al.: (SILVA *et al.*, 2000).

CITAS TEXTUALES LARGAS

Las citas textuales que superan tres líneas deben colocarse en párrafo aparte, con sangrado de 4 cm y sin comillas, estilo Times New Roman, tamaño 9. La cita deberá separarse del texto por un espacio (enter) antes y otro después.

REFERENCIAS

Las referencias se incluyen al fin del artículo en orden alfabético del apellido del primer autor. Ejemplos:

Libros y otros estudios monográficos

AUTOR, A. Título del libro. Número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año.

Capítulos de libros

AUTOR, A. Título del capítulo. In: AUTOR, A. Título del libro. Número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año. p. X-Y.

Tesis

AUTOR, A. Título de la tesis: subtítulos sin cursiva. Número de hojas h. Año. Tesis (Maestría o Doctorado en [se indica el área] – Instituto o Facultad, Universidad, Ciudad, año. Disponible en: <http://www._____>. Consultado en: día mes año.

Artículos de periódicos

AUTOR, A. Título del artículo. Título del periódico, Ciudad, v. (volumen), n. (número), p. X-Y, año. Disponible en: <http://www._____>. Consultado en: día mes año.

Publicación en actas de eventos

AUTOR, A. Título de la ponencia. In: Nombre del evento, número de la edición ed., año. Actas... Ciudad: Institución. p. X-Y. Disponible en: <http://www._____>. Consultado en: día mes año.

ANÁLISIS Y EVALUACIÓN

La *Revista Olho d'água* emplea una política de evaluación doble ciega (*peerreview*).

El Comité Editorial solicita la lectura de dos miembros del Comité Asesor, quienes emiten un informe con su evaluación. En caso de dos informes con evaluaciones discordantes se solicita la lectura de un tercer miembro del Comité Asesor. Luego de los análisis, el Comité Editorial informa a los autores la decisión de la revista (si se publicará o no el artículo). En cuanto se acepten los artículos para la publicación, los autores podrán hacer modificaciones en su texto, si así las exigieron los informes de la evaluación. Se elegirán los artículos que obtengan mejores calificaciones del Comité Asesor, según el interés, la originalidad y la contribución del artículo para la temática propuesta.

DIRECCIÓN

Revista Olho d'água – PPGLetras – IBILCE – UNESP/São José do Rio Preto
DELL – Ala 3 – Sala 17.

Rua Cristóvão Colombo, 2265.

Código postal 15054-000 – São José do Rio Preto – São Paulo – Brasil

Correo electrónico: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Enlace: <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

NORME PER CONSEGNA DI ARTICOLI

INFORMAZIONI GENERALI

La rivista **Olho d'água** pubblica articoli inediti di autori brasiliani o stranieri.

Gli articoli possono essere scritti in portoghese, spagnolo, francese, italiano, inglese o tedesco. La rivista si permette il diritto di pubblicare l'articolo nella lingua originale o in traduzione, seguendo le decisioni della Commissione Editoriale. Sottomettendo lavori alla rivista **Olho d'água**, gli autori cedono automaticamente i diritti d'autore per eventuale pubblicazione dell'articolo.

Verranno automaticamente rifiutati gli articoli in cui: a) non corrispondano alle norme di pubblicazione della rivista; b) non ci sia la formattazione del genere articolo di rivista; c) ci siano gravi problemi di redazione. Si consiglia agli autori che rivedano i suoi testi prima di sottmetterli alla valutazione del consiglio editoriale.

PRESENTAZIONE DEGLI ARTICOLI

SOTTOMISSIONE

L'autore deve inviare 02 archivi all'email: revistaolhodagua@yahoo.com.br

- a) **Articolo** (testo completo senza l'identificazione dell'autore);
- b) **Identificazione dell'autore** (Titolo del lavoro; Autore (nome completo e solamente il cognome in maiuscola); filiazione scientifica dell'autore (Facoltà – Istituto o università – abbreviazione – indirizzo – città – Stato – paese), indirizzo postale o elettronico).

FORMATAZIONE

Gli articoli devono essere scritti in Word for Windows, o programma compatibile, in Times New Roman, carattere 12 (tranne le citazioni e le note), spazio semplice tra le righe e paragrafi, spazio doppio tra le parti del testo. Le pagine devono essere configurate nel formato A4, senza numerazione, con 3 cm nelle margini superiore e della sinistra e 2 cm nelle margini inferiore e della destra.

ESTENSIONE. L'articolo, configurato come summenzionati, deve avere al massimo 25 pagine.

ORGANIZZAZIONE. L'organizzazione degli articoli deve obbedire alla seguente sequenza:

TITOLO (centralizzato, in lettere maiuscole);

RIASSUNTO (massimo di 780 caratteri con spazio)

PAROLE-CHIAVE (4 a 6 parole organizzate in ordine);

ABSTRACT e KEYWORDS (traduzione per l'inglese del riassunto e delle parole-chiave));

TESTO;

RINGRAZIAMENTI;

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE del proprio articolo con titolo in inglese:

REFERENZE (solo articoli menzionati nel). Riassumi e parole-chiavi, in portoghese e inglese, devono essere scritti in Times New Roman, carattere 12.

PIÈ DI PAGINA (Le note devono essere ridotte al minimo e trovarsi nella parte inferiore della pagina a partire dei ricorsi del Word, carattere 8, con la numerazione insieme all'ordine di apparizione).

REFERENZE Le referenze bibliografiche e altre devono corrispondere alle norme ABNT (NBR 6023, agosto 2002)

CITAZIONI DENTRO DEL TESTO Nelle citazioni fatte dentro del testo, fino a tre righe, l'autore deve essere citato tra parentesi con il cognome, in lettere maiuscole, separato da virgole dalla data di pubblicazione: (SILVA, 2000).

Se il nome dell'autore viene citato nel testo, si deve indicare solo la data tra parentesi: "Silva (2000) disse...".

Quando necessario, la specificazione delle pagine dovrà seguir la data, separata da virgole e preceduta da "p": (SILVA, 2000, p. 100).

Le citazioni di diverse opere di uno stesso autore, pubblicate nello stesso anno, devono essere evidenziate da lettere minuscole dopo la data, senza spazio: (SILVA, 2000a).

Quando l'opera ha due o tre autori, tutti potranno essere indicati, separati da punto e virgola (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando c'è più di 3 autori, si deve indicare il primo seguito da et al.: (SILVA et al., 2000).

CITAZIONI EVIDENZIATE DEL TESTO

Le citazioni dirette, con più di tre righe, dovranno essere evidenziate con uno spazio di 4 cm dalla margine sinistra del testo, in Times New Roman carattere 9 e senza virgolette.

REFERENZE

Le referenze, alla fine del testo, devono essere organizzate in ordine alfabetico a partire dal cognome del primo autore. Esempi:

Libri e altre monografie

AUTORE, A. Titolo del libro. numero dell'edizione ed., nome dei traduttori. Città: Casa editrice, Anno. p. X-Y.

Capitoli di libri

AUTORE, A. Titolo del capitolo. In: AUTORE, A. Titolo del libro. Nome dei traduttori. Città: Casa editrice, Anno. p. X-Y.

Dissertazioni e tesi

AUTORE, A. Titolo della dissertazione/tese: sottotitolo senza italico. numero di foglie f. Anno. Dissertazione/Tese (Magistrale/Dottorato in Area di Studio) – Istituto, Università, Città, Anno. Disponibile su . Accesso nel: dia mese anno.

Articoli in riviste

AUTORE, A. Titolo del articolo. Nome della rivista, Città, v. (volume), n. (numero), p. X-Y, Anno. Disponibile su . Accesso nel: dia mese anno.

Articoli pubblicati negli Annali

AUTORE, A. Titolo del lavoro. In: NOME DEL EVENTO, numero dell'edizione ed., anno. Annali... Città: Istituzione. p. X-Y. Disponibile su . Accesso nel: dia mese anno.

ANALISE E GIUDIZIO

La rivista **Olho d'água** utilizza un sistema di valutazione doppio cieco (*peereview*). La Commissione Editoriale condurrà gli articoli a, almeno, due membri del Consiglio Consultivo. Nel caso di valutazioni contrarie, verrà richiesta una nuova valutazione di un terzo membro della Commissione Assessora. Dopo dell'analisi, gli autori saranno informati del risultato della valutazione. Nel caso di articoli accettati per pubblicazione, gli autori potranno, eventualmente, introdurre modifiche a partire delle osservazioni fatte alla Commissione. Verranno scelti i migliori articoli dal Consiglio Consultivo, secondo l'interesse, l'originalità e la contribuzione dell'articolo per la discussione tematica proposta.

INDIRIZZO

Rivista Olho d'água – PPGLetras – IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto
DELL – Ala 3 – Sala 17
Rua Cristóvão Colombo, 2265 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br **Site:**