

RIR PARA RUIR: O CÔMICO E O GROTESCO NO QUARTO PROIBIDO DA CASA ASSASSINADA

Frederico van Erven Cabala¹

Recebido em 10/03/2018. Aprovado em 04/06/2018.

Resumo: O presente trabalho se propõe a investigar a utilização do riso na prosa de Lúcio Cardoso. Criador de um universo ficcional de sombras e desespero, o escritor mineiro parece operar com a utilização do grotesco e do cômico para potencializar a própria densidade dos elementos dramáticos. Neste artigo, procederemos com uma leitura do personagem Timóteo, do romance *Crônica da casa assassinada* (1959), em paralelo às construções teóricas acerca do riso e do grotesco desenvolvidas por Henri Bergson, Pirandello, Freud e Wolfgang Kayser. Esperamos demonstrar, assim, de que forma o riso e o grotesco em Timóteo se impõem como um dispositivo corrosivo que visa desestabilizar uma ordem e uma moral vigentes no universo ficcional de Vila Velha, Minas Gerais.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso. Prosa. *Crônica da casa assassinada*. Timóteo. Riso.

*Então comecei a rir, e o som do meu riso encheu o quarto como um toque de
ressurreição
do Livro de Memórias de Timóteo (I)*

Um personagem exilado

O mundo ficcional de Lúcio Cardoso não é um universo particularmente bem-humorado. É possível transitar por toda a obra do autor mineiro sem perscrutar quase sugestão alguma de comicidade. Não parece mesmo haver espaço para o riso aberto em narrativas nas quais acontecimentos trágicos se sucedem em uma atmosfera sombria de decadência e desespero. Entretanto, como ignorar certos traços do autor que fazem divisar, se não o cômico como usualmente conhecido, uma faceta do grotesco e de um riso corrosivo enquanto elementos fundamentais para o efeito de desconforto social que lhe é tão caro? No subterrâneo de um ambiente ficcional sempre cravado no subsolo, podemos enquadrar a figura do personagem Timóteo, do romance *Crônica da casa assassinada*,² de 1959, dentro dessa matriz grotesca e do riso sombrio. Pretendemos, aqui, analisar o romance por tal chave de leitura.

¹ Estudante de mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense sob orientação do Prof. Dr. André Dias.

² Doravante, utilizaremos também o termo *Crônica* ou o acrônimo CCA como referência ao romance.

Já é bastante conhecida a polêmica declaração de Lúcio Cardoso ao crítico literário Fausto Cunha, à época do lançamento de *Crônica*. Relembra-la, porém, convém ao nosso propósito de compreender possíveis razões e significados do personagem Timóteo na narrativa do romance.

Meu movimento de luta, aquilo que viso destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que eu levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja é contra Minas Gerais. Que me entendam bem. Contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra o jesuitismo mineiro. Contra a religião mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. (CARDOSO, 1996, p. 764).

Ao mesmo tempo que controverso, esse famoso pronunciamento é também uma precisa síntese que subjaz à própria estrutura do romance, não somente a partir de uma suposta intenção do escritor, mas como força que motoriza o enredo em si. O desabamento físico de uma casa — a Chácara dos Meneses — carrega em seus escombros a derrocada econômica, moral e de poder simbólico de uma tradicional família mineira.

Os Meneses remontam a uma antiga aristocracia rural dos arredores de Vila Velha, município fictício fincado na Zona da Mata de Minas Gerais. Por gerações, foram donos de uma extensa faixa de terra na denominada “Serra do Baú”, fonte do poderio econômico com largos pastos e trabalhadores escravizados. Alguns antepassados dos atuais Meneses costumavam espancar os trabalhadores com chicote de cabo de ouro, ícone emblemático para resumir o lugar daquela linhagem familiar em tal mundo. Os únicos a ombrearem e os ultrapassarem em poderio são a família do Barão — grupo que inspira admiração profunda dos Meneses, os quais sonham um dia em serem honrados com a visita dessas figuras.

No entanto, o esplendor do passado foi quase que totalmente esvaído. Os irmãos Demétrio e Valdo se envolveram em negócios equivocados após a morte de Dona Malvina, matriarca da atual geração, e testemunham a derrocada da propriedade, em grande parte já vendida. Da antiga “Fazenda do Baú” restou somente a pequena Chácara dos Meneses. Ainda que imersos em dívidas e decadentes, os Meneses mantêm o prestígio social que o pequeno vilarejo de Vila Velha lhes confere.

À custa de sustentar o peso do sobrenome, os irmãos de tudo fazem para forjar uma aparência de normalidade no casarão, como se ainda vivessem nos tempos da opulência. Inclui-se nisso o fato de Demétrio e Valdo exilarem o irmão mais moço em um quarto no fundo da casa. Timóteo sempre se traveste com os antigos vestidos da mãe e constantemente se maqueia, hábitos reprováveis aos olhos dos irmãos mais velhos, que temem pela perda do respeito social e têm pavor de serem mal falados. Nesse sentido, a existência do irmão caçula parece ser um ultraje a ser sempre encoberto.

A aparência de normalidade a que tentam se aferrar os Meneses torna-se, porém, insustentável. Em contraposição ao perfil de comedimento e pudor dos irmãos mais velhos, sempre atentos ao decoro, a presença de alguns personagens é fundamental para viabilizar uma transgressão que denuncia a hipocrisia daquela família. Nesse sentido, a função de Nina, esposa de Valdo, já foi explorada em alguns importantes trabalhos acadêmicos.³ Figura que protagoniza um suposto incesto com o filho André e se envolve afetivamente com o jardineiro Adalberto, Nina arrasta consigo atos desesperados de personagens circundantes; uma sucessão de tentativas de crimes, suicídios e fugas é detonada a partir de sua chegada à Chácara. Ao final, a própria morte de Nina, vítima de um câncer fulminante, correlaciona-se à derrocada física do casarão.

Menos presente em estudos sobre a *Crônica* e, sem dúvida, mais coadjuvante no enredo do romance, mas não pouco importante para os desenlaces da narrativa, o personagem Timóteo se alia a Nina nesse propósito de libertar-se através das rachaduras da mansão dos Meneses.

A *Crônica* é um romance estruturalmente polifônico, em que os fatos ocorridos no ambiente da Chácara durante mais de 15 anos são narrados por diversos personagens, cada um dos quais evidenciando sua versão dos acontecimentos. Ao todo, são 56 escritos, em geral gêneros de escrita testemunhal: diários, cartas, confissões e depoimentos. A Timóteo são reservados dois capítulos já ao final do romance, em que fragmentos do “Livro de memórias de Timóteo” são apresentados. Entretanto, apesar de enclausurado e silenciado pela autoridade dos irmãos mais velhos, a presença desse personagem marginalizado se nota em todo o livro. Seu nome é constantemente invocado, ainda que seja para evidenciar um desconforto.

Nas palavras de Valdo, narradas pelo médico de Vila Velha, Timóteo era “[...] um ser extravagante, um demente. É mais do que isso... É pior ainda... É um ser doente e maldoso, uma alma intratável [...]” (CARDOSO, 2000, p. 249). Em uma de suas confissões, Ana expõe as impressões do marido Demétrio a respeito de Timóteo: “[...] No fundo é um ateu, um revolucionário, um homem que não acredita em coisa alguma — melhor fora ter morrido do que tentar destruir o nome de Meneses pela sua vida dissoluta” (CARDOSO, 2000, p. 106). A própria Ana, aliada de Demétrio e, nesse sentido, uma autêntica Meneses, refere-se a Timóteo como um ser “[...] de temperamento esquisito, de hábitos fantásticos, o que obrigou a família a silenciar sobre ele — como se silencia sobre uma doença reservada” (CARDOSO, 2000, p. 104).

Esses poucos trechos já nos fazem notar a condição do irmão mais novo dos Meneses — uma chaga aberta para a família. No entanto, em outros momentos do romance, as causas que despertam

³ Ver, nesse sentido, *Feminilidade e transgressão*, de 2012, fruto de tese de doutorado defendida por Elizabeth Cardoso.

tais reações são apresentadas, de modo que as razões de Timóteo demonstram-no como personagem bem mais fundamentado do que supõem Demétrio, Valdo e Ana.

O desmascaramento pelo riso

A primeira aparição de Timóteo na *Crônica* ocorre no capítulo inicial do romance — o “Diário de André (conclusão)”, mas sua presença nesse momento ocorre apenas *en passant*, numa curta referência à cena do velório de Nina, um dos momentos que mais tarde vislumbraremos como chave na ação de Timóteo de desmoralização dos Meneses.

O personagem é melhor apresentado a partir do quarto livro, o “Diário de Betty”. Em tal escrito, a governanta da Chácara expressa um diálogo que travou com Timóteo, no qual o irmão renegado expressa um obscuro desejo pelo triunfo do que para ele seria a *verdade*:

— Um dia você vai ver, Betty. Não há verdade que não venha à tona. E com um novo riso, desta vez prolongado, onde havia certa volúpia, a cabeça atirada para trás:
— Afinal, meu Deus, tanto faz vestido desta ou daquela maneira. Em que é que isto pode alterar a essência das coisas? (CARDOSO, 2000, p. 55).

Essa não é a única vez em que há expressão de riso no personagem. Contudo, fica evidente que não se trata de um lapso de bom humor ou um apelo fácil ao cômico. Não depreendemos o riso de Timóteo tal como é estabelecido por Henri Bergson no conhecido ensaio *O riso*, em que se desenvolve o entendimento do riso atrelado ao que há de mecânico da vida: “[...] só é essencialmente risível o que se faz automaticamente. Num defeito, até mesmo numa qualidade, a qualidade está no fato de que o personagem faz, à sua revelia, o gesto involuntário e diz a palavra inconsciente” (BERGSON, 1983, p. 77).

Ao contrário de um gesto mecânico, Timóteo parece ser bem consciente de suas ações. Ainda no “Diário de Betty”, ele afirma: “— A razão está do meu lado, você vai ver!” (CARDOSO, 2000, p. 55). Nesse sentido, parece subjazer um elemento calculado e algo de estratégico ainda que revestido por toda excentricidade e excesso que caracterizam o personagem.

É a mesma Betty que faz a primeira descrição de Timóteo, já considerando o estranhamento de seus gestos:

Ainda daquela vez pude constatar a bizarrice dos costumes que constituíam as leis mais ou menos constantes do seu mundo: ao me aproximar, verifiquei que o Sr. Timóteo, gordo e suado, trajava um vestido de franjas e lantejoulas que pertencera à

sua mãe. O corpete descia-lhe excessivamente justo na cintura, e aqui e ali rebentava através da costura um pouco de carne aprisionada, esgarçando a fazenda e tornando o prazer de vestir-se daquele modo uma autêntica espécie de suplício. (CARDOSO, 2000, p. 53).

Descontextualizada, certamente a figura de um homem “gordo e suado”, trajando antigos vestidos suntuosos da mãe que se rompem devido ao excesso do corpo, poderia provocar algo de cômico. No entanto, dentro da hierarquia dos Meneses, a situação de silenciamento de tal personagem é de tamanho absurdo que somos levados a outra espécie de sentimento diante de suas descrições. Encerrado no quarto dos fundos por décadas, Timóteo é estigmatizado a tal ponto que quase todos os outros personagens são proibidos de travar contato com ele. Novamente recorreremos a Betty, a qual em seu diário nos dá uma pista sobre o tabu que se encerrava naquele cômodo do casarão:

Desde que o Sr. Timóteo rompera com a família, numa tarde famosa em que quebrara metade das opalinas e das porcelanas da Chácara, eu ainda não penetrara muitas vezes no seu quarto, primeiro porque fora obrigada a prometer que não o atenderia enquanto não abandonasse suas extravagâncias, segundo porque me penalizava demais sua triste mania. (CARDOSO, 2000, p. 53).

À frente, em uma das narrativas do médico de Vila Velha, o Dr. Vilaça, frequentador bissexto da Chácara, evoca-se o assunto da presença do irmão mais novo e do esforço dos mais velhos em mantê-lo à parte, alheado da interação com os demais membros da casa:

Há muitos anos que Timóteo não saía do quarto e nem se avistava com os irmãos. Só a criada entrava lá, informando depois ao Sr. Demétrio o que se passava. André fora criado inteiramente à parte desses acontecimentos, sem tomar conhecimento daquele tio. Uma ou outra vez tentara atravessar os muros daquele mistério e avistar-se com o prisioneiro voluntário. O Sr. Valdo interceptara-lhe os passos no último instante e, como rapaz insistisse em entrar, não hesitara em recorrer a uma mentira. “Não pode”, dissera, “o médico não permite que ninguém entre neste quarto.” Atônito, André perguntara: “Por quê?” E ele respondera: “Moléstia contagiosa.” (CARDOSO, 2000, p. 249).

Mais adiante, ainda em sua narrativa, o médico disserta sobre as razões de André ter tomado pavor daquele cômodo dos fundos da casa: “Durante anos e anos [Valdo] fizera-o [André] evitar aquela porta como a de um autêntico leproso” (CARDOSO, 2000, p. 250).

Assim, entendemos o distanciamento de qualquer provocação singela do riso ou convite ao cômico advindo da complexidade que envolve Timóteo. Não há um mero travestimento ingênuo, mas uma patente opressão da individualidade do personagem. Em vez, portanto, de o vislumbrarmos por uma ótica do cômico de Henri Bergson, mais profícuo parece ser o aproximarmos, ainda que

tangencialmente, da definição de humorismo de Pirandello, para quem é humorística a situação que nos acarreta um “sentimento do contrário”. Ao explicar o que seria isso, o dramaturgo italiano nos sugere uma imagem capaz de delimitar a distinção entre o cômico e o que ele denomina humorismo:

Vejo uma velha senhora, com os cabelos retintos, untados de não se sabe qual pomada horrível, e depois toda ela torpemente pintada e vestida de roupas juvenis. Ponho-me a rir. *Advirto* que aquela senhora é o *contrário* do que uma velha e respeitável senhora deveria ser. Assim posso, à primeira vista e superficialmente, deter-me nessa impressão cômica. O cômico é precisamente um *advertimento do contrário*. Mas se agora em mim intervém a reflexão e me sugere que aquela velha senhora não sente nenhum prazer em vestir-se como um papagaio, mas que talvez sofra por isso e o faz somente porque se engana piamente e pensa que, assim vestida, escondendo assim as rugas e as cãs, consegue reter o amor do marido, muito mais moço que ela, eis que já não posso mais rir como antes, porque precisamente a reflexão, trabalhando dentro de mim, me leva a ultrapassar aquela primeira *advertência*, ou antes, a entrar mais em seu interior: daquele primeiro *advertimento do contrário* ela me faz passar a esse *sentimento do contrário*. E aqui está toda a diferença entre o cômico e o humorístico. ((PIRANDELLO, 1999, p. 147).

Enfatizamos que a aplicação de tal referência não é direta. A *Crônica* não se impõe como obra de humor nem o perfil do personagem aqui lido se adequa a alguma comédia rasgada. Entretanto, o que pretendemos realçar é que a figura de Timóteo, com seus gestos e seus hábitos, filia-se a esse efeito de contraste sugerido por Pirandello. Ora, como conceber um ser que se traja com roupas e chapéus femininos dos tempos idos em pleno seio de uma família tradicional, resquício de uma antiga aristocracia rural, senão como forma de ferir os Meneses naquilo que eles mais valorizam: o prestígio? Nesse sentido, Timóteo, o qual sempre foi oprimido por tais disfarces sociais, traveste-se também no intuito mesmo de desmascarar o hipócrita mundo circundante.

O envoltório de trajes e adereços da mãe e as fortes camadas de maquiagem podem ser vislumbrados como um uso particular de máscara como recurso ficcional. Em um ensaio sobre o teatro moderno, mas valioso também para nosso caso, Victor Hugo Adler Pereira elenca com argúcia os diversos usos de tal recurso, entre os quais um especialmente importante para nós: “Em alguns casos, a sua utilização no teatro pauta-se pela perspectiva da revelação ou desvelamento de alguma verdade, soterrada na experiência comunitária cotidiana.” (PEREIRA, 1999, p. 95). Em outras palavras, muitas vezes a máscara se presta a desmascarar valores superficiais.

Isso parece ir ao encontro de uma das formas do cômico preceituadas por Freud, em *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Nesse estudo psicanalítico, o autor de *O mal estar na civilização* arrola o “desmascaramento” entre os procedimentos de efeito cômico, o definindo como algo “que

somente se aplica onde alguém se apropriou de dignidade e autoridade através de uma trapaça, sendo então despojado destas” (FREUD, 1996, p. 197).

Apesar de não estarmos tratando de um romance cômico — muito pelo contrário —, é difícil não pensar no intuito de Timóteo em desmoralizar seus parentes. Nesse sentido, poderíamos imaginar Timóteo como uma espécie de bobo da corte, sempre pronto a destilar podres verdades (lembremos do trecho já citado: “Não há verdade que não venha à tona”) de uma família que tenta escondê-las.

Pirandello, no mesmo ensaio mencionado há pouco, associa sua concepção de humorismo também ao desnudamento: “O mundo, se não propriamente nu, ele [o humorista] o vê, por assim dizer, em mangas de camisa: em mangas de camisa o rei, que vos causa tão bela impressão quando a gente o vê composto na majestade de um trono com o cetro e a coroa e o manto de púrpura e de arminho [...]” (PIRANDELLO, 1999, p.175). Essa espécie de decomposição operada pelo humorista que nos diz Pirandello se aproxima da própria ambição de Timóteo. Em um diálogo com Nina, ele afirma: “Nina, é preciso destruir esta casa. Ouça-me bem, Nina, é preciso liquidar os Meneses. É preciso que não sobre pedra sobre pedra” (CARDOSO, 2000, p. 205).

Parece haver, desse modo, uma tentativa de desnudar o reboco de uma estrutura familiar já corroída. Em Timóteo, isso deveria se operar através de uma espécie de transgressão pelo ultraje, pelo desconfortável, pelo escândalo. Por isso, as roupas extravagantes e o comportamento não condizente com o que se esperaria de um Meneses. Vale dizer, entretanto, que Timóteo não está sozinho. Além de Nina, sua parceira no deslocamento à moral da família, Timóteo rememora uma antepassada dos Meneses, Maria Sinhá. Em suas palavras:

Sou dominado pelo espírito de Maria Sinhá. Você nunca ouviu falar em Maria Sinhá, Betty? [...] foi a mais nobre, a mais pura, a mais incompreendida de nossas antepassadas. Era tia de minha mãe, e foi o assombro de sua época. [...] Maria Sinhá vestia-se de homem, fazia longos estirões a cavalo, ia de Fundão a Queimados em menos tempo do que o melhor dos cavaleiros da fazenda [...] quem nesta casa ousa falar nisso senão eu? (CARDOSO, 2000, p. 54).

Ao longo da CCA, ficamos sabendo que toda memória sobre Maria Sinhá também sofre de apagamentos. Como Timóteo declarou, o nome dela não pode mais ser pronunciado e seu antigo retrato foi escondido no porão da mansão. Integrando-se à linhagem de Maria Sinhá, o atual Meneses repudiado indica o próprio caminho de violação do recato da família. Eis a razão pela qual Timóteo ri, ainda que um riso sombrio e pavoroso, parecendo demonstrar que sua própria irreverência é capaz de fazer ruir os alicerces de uma frágil moral familiar. Nossa proposta de leitura, a partir desse ponto,

visa também demonstrar como tal dissonância no interior dos Meneses se converge para um sentido de grotesco emanado por Timóteo.

Adornos grotescos em Timóteo

Em diversos momentos, a caracterização desse personagem resvala em descrições sobre o exagerado, o bizarro, como se estivesse para além do plano humano que seria classificado como *normal* segundo os outros habitantes da Chácara dos Meneses. Esse tipo de figuração é explorada, inclusive, pelo próprio personagem em seus fragmentos do “Livro de Memórias”. Nesse momento, fiquemos com um trecho do seu diálogo com Betty, em uma defesa pela verdade, uma insinuação de que ele tinha noção de sua própria autoimagem: “[...] é a verdade. Pode ser grotesca, absurda, mortal, mas é a verdade. Talvez você não entenda, Betty, e no entanto aí é que se encontra o ponto central de todas as coisas” (CARDOSO, 2000, p. 57). Pouco antes, ele havia dito ainda: “É esta a única liberdade que possuímos integral: a de sermos monstros para nós mesmos” (CARDOSO, 2000, p. 56). Em uma outra ocasião, após flagrar uma visita de Nina ao quarto de Timóteo, Betty ouviu “[...] um som esquisito, gutural, partiu do lugar onde se achava o Sr. Timóteo. Era possível imaginar-se que se tratava de um riso, ou de outra manifestação qualquer de contentamento” (CARDOSO, 2000, p. 114).

Nina é outra personagem que, em seus escritos, confere à imagem de Timóteo aspectos de anormalidade. Na primeira carta destinada a Valdo, ela registra um encontro com Timóteo não na casa, mas no Pavilhão da Chácara, em uma das poucas vezes que Timóteo deixou o próprio quarto. “Não era propriamente um ser humano que eu tinha diante de mim, mas uma construção de massa amorfa e inchada” (CARDOSO, 2000, p. 83). Em mais uma carta, destinada a um velho amigo conhecido apenas como Coronel, Nina conta sobre o reencontro com Timóteo, quando do retorno dela à Chácara após 15 anos: “Não era mais aquele que eu conhecera, mas o que se poderia chamar de um exagero daquele, um excesso de exagero, uma caricatura. Monstruosa talvez, não havia nenhuma dúvida, mas extraordinariamente patética” (CARDOSO, 2000, p. 204), e completa: “Era um rebotalho humano, decrepito e enxundioso, que mal conseguia se mover e que já atingira esse grau extremo em que as semelhanças animais se sobrepõem às humanas” (CARDOSO, 2000, p. 204).

Timóteo, assim, se aproximaria a uma figura monstruosa, nas palavras do Dr. Vilaça, um “rebento espúrio dos Meneses” (CARDOSO, 2000, p. 249). Essa figuração, entretanto, não era produzida à sua revelia. O irmão marginalizado demonstra argúcia e parece encarnar em seus trajés um plano. No seu livro de memórias, ele deixa isso claro em uma mensagem dirigida a Nina:

E eu sou desses que não sabem viver sem exaltação: foi consciente que eu me degradei, porque, sentindo-me menor do que os outros, era pelo caminho do martírio que conseguiria elevar-me acima deles, e tornar-me maior do que todos. Nina, dia houve em que o martírio de nada adiantou, e as roupas grotescas com que me cingi, menos do que um acinte aos outros, pareceram-me armaduras de chumbo e morte. (CARDOSO, 2000, p. 481).

O que Timóteo busca consumir, e que, logo veremos, consegue alcançar, é, segundo o próprio, um gesto de libertação da atmosfera de opressão da família tradicional. “Acima do meu triunfo, acima de mim mesmo, até o centro onde aquela morte erigira minha liberdade, diria: ‘Meneses, ó Meneses, lembrem-se de que tudo é pó, e tudo passa como o pó que é da terra’”. (CARDOSO, 2000, p. 468).

O gesto de varrer a velha ordem simbolizada pela própria família por meio da incorporação do exagero e do escândalo se assemelha ao que o *scholar* Wolfgang Kayser estabelece no seu *O grotesco*. Para o alemão, apesar de todas as diferenciações que foi adquirindo de acordo com os diversos movimentos estéticos, o grotesco pode ser definido como algo que provoca riso e pavor, além de provocar uma sensação de desarmonia social, como se o mundo estivesse perdendo o próprio chão.

Várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si. Como sensação fundamental, porém, se bem interpretamos Wieland, aparece um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum. (KAYSER, 2003, p. 31).

Adiante, Kayser (2003, p. 40) complementa: “O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações”. Por fim, é válido acrescentar uma leitura que o estudioso do grotesco faz acerca da obra do autor alemão Jean Paul:

[...] Jean Paul configura aqui, ainda que não o desenvolva inteiramente, um motivo grotesco com o qual haveremos de nos deparar com frequência na história ulterior do grotesco: a dissolução de toda uma ordem dentro de um grupo social espacialmente vinculado e o estranhamento que sobrevém a toda uma cidade. (KAYSER, 2003, p. 66).

Eis um aspecto que podemos depreender como primordial acerca da relação entre Timóteo e sua família. Seu pendor pelo escândalo e sua provocação pelo grotesco se aproximam a uma tentativa de fazer ruir um mundo já em queda. O solapo nos Meneses é, também, uma sacudida em todo o

vilarejo de Vila Velha e *status quo* daquele ambiente. Nesse sentido, pensamos que nenhum gesto de Timóteo é mais afiado do que sua entrada no velório de Nina.

O prenúncio de tal cena é demarcado em um pedido de Nina: “Sou eu quem irá antes. Neste caso, quero que me prometa que não se esquecerá de mim e levará umas violetas ao meu caixão”. (CARDOSO, 2000, p. 119). Mais à frente, supostamente já ciente de sua doença, Nina relata ainda que certa vez ouviu de Timóteo: “Nina, é você quem nos vingará” (CARDOSO, 2000, p. 319).

Essa vingança, que representa um pacto entre ambos, dá-se após a morte de Nina. Vítima de um câncer no seio, a esposa de Valdo que, assim como Timóteo, jamais se submeteu ao sistema dos Meneses, morre na Chácara e tem seu velório feito às pressas na sala do casarão. O pedido de Nina revela muito da personagem, admiradora daquelas flores as quais também simbolizam as transgressões por ela encadeadas. Timóteo cumpre a promessa de depositar as violetas no caixão de Nina, e, aproveitando-se da cerimônia, o faz em grande pompa. Se o intuito do personagem é ferir os Meneses com um golpe fatal, a situação não poderia ser mais perfeita: seria a primeira vez que o Barão pisaria na propriedade da família. Assim Timóteo registra os momentos anteriores de sua aparição no funeral: “Finalmente eu ia começar a minha marcha, e fora o cadáver de Nina que descerrara as portas da minha prisão.” (CARDOSO, 2000, p. 468).

Quando da entrada do Barão na sala, Timóteo vai ao encontro da população de Vila Velha quase integralmente presente no velório. Sobre o fato, o depoimento de seu Valdo, apesar de longo, é o mais adequado para assinalarmos a tessitura grotesca de que se reveste a *performance* do personagem.

[...] numa rede, conduzido por três pretos [...]. Ah como se modificara, como o tempo agira sobre ele de modo implacável. Não era propriamente gordo, mas imenso, cavado já por todos os sinais dessa agonia própria aos doentes longamente imobilizados [...]. Mal conseguia mover o braço rotundo - sua imensidade, como talhada em chapadões e descidas a pique, era o que mais impressionava - um braço sem vida, mole e desvitalizado como um galho decepado recentemente de uma árvore [...] Nem mesmo seus olhos eram fáceis de perceber naquela massa humana tratada pelo descaso e pela preguiça: a enxúndia subia-lhe ao longo das faces, modelando uma máscara tão exótica e tão terrível que mais se assemelhava à fisionomia de um bonzo morto do que à de uma criatura vivente e ainda capaz de pronunciar palavras. Os cabelos, longos [...] eram duas tranças duras, como dois cipós selvagens, contorcendo-se e oscilando ao jogo da rede. [...] (CARDOSO, 2000, p. 473).

A entrada do personagem não se restringiu a essa passagem em uma rede. Em certa altura, sua figura escandalizante, trajando vestidos antigos da mãe, pulseiras e colares, salta da rede. O gesto fere ainda mais os Meneses, sobretudo Demétrio, o mais velho e conservador. Após ter ouvido um urro

de dor moral, Valdo percebe ter partido de Demétrio, e relata que ali estava “a imagem exata de um homem atingido pela arma do assassino” (CARDOSO, 2000, p. 474).

Também Valdo descreve o impacto da descida de Timóteo sobre as bases da sociedade daquele pequeno vilarejo:

Descendo, vestido naqueles trajes mais do que impróprios, cometia um insulto, e um insulto que atingia todo mundo reunido naquela sala. Os homens suportam uma certa dose de grotesco, mas até o momento em que não se sentem implicados nele. De pé, parado diante daquela gente, Timóteo era como a própria caricatura do mundo que representavam - um ser de comédia, mas terrível e sereno. (CARDOSO, 2000, p. 474).

Diante das pessoas que ali se encontravam consternadas, Timóteo pôs as violetas junto ao corpo, esbofeteou a falecida no rosto e tombou no chão em um ataque de apoplexia. O estrago, no entanto, estava feito. Com Nina morta e Timóteo acometido por um derrame cerebral, o destino da casa seria a ruína física, além da arruição do prestígio ostentado. Os personagens restantes ou fugiram no mesmo dia do velório — caso de André — ou partiram logo depois, apenas Ana Meneses ficou até morrer ao mesmo tempo que as paredes da Chácara dos Meneses desmoronavam.

Conclusão

Pretendemos explorar, neste artigo, um aspecto ainda pouco enaltecido na obra de Lúcio Cardoso, isto é: o lugar do riso no seu universo ficcional. Criador de uma prosa introspectiva de forte tensão dramática, o escritor mineiro não preteriu certos traços do cômico em seus ambientes emocionalmente carregados. Podemos ver isso não somente na *Crônica*, mas também em outras obras, sobretudo na trilogia “O mundo seu Deus”, na qual a novela *Inácio* se destaca nesse sentido. O riso em Lúcio Cardoso, longe de ser um lapso bem humorado dentro de suas narrativas sombrias é, ao contrário, ele mesmo um elemento mobilizador de tensões. Parece tratar-se sempre de um riso assustador, desmascarador, um prenúncio de tragédias, perpassado inerentemente pelo grotesco.

Especificamente na *Crônica*, tentamos enfatizar como o personagem Timóteo representa um ser que reúne essas características de rir ao mesmo tempo que vaticina a queda da própria família. A derrocada final dos Meneses possivelmente já ocorreria de qualquer maneira, mas é difícil imaginá-la sem os requintes traumáticos proporcionados pelas transgressões de Nina e Timóteo. O irmão mais novo dos Meneses, menos protagonista que a esposa de Valdo é, entretanto, figura central no processo de dissolução da família e da Chácara. Por meio de sua irreverência, seu ultraje e suas violações,

Timóteo, com toda sua figuração grotesca, desestabiliza o eixo de normalidade superficial daquela família.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **O riso**. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1983.

CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica organizada por Mário Carelli. Madrid: ALLCA, 1997.

CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2000.

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Volume VIII.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIRANDELLO, Luigi. O humorismo. In: GUINSBURG, Jacó (org.). **Pirandello do teatro no teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. **Nelson Rodrigues e a obscena contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

LAUGH TO RUIN: THE COMICAL AND THE GROTESQUE IN THE FORBIDDEN ROOM OF THE MURDERED HOUSE

Abstract: This paper aims to investigate the function of laughter in the prose of Lúcio Cardoso. Creator of a fictional universe of shadows and despair, the writer of Minas Gerais seems to operate with an use of the grotesque and the comic to enhance the density of the dramatic elements. In this work, we proceed with a reading of the character Timóteo, from the novel *Crônica da casa assassinada* (1959), in parallel with the theoretical constructions developed by Henri Bergson, Pirandello, Freud e Wolfgang Kayser about the laughter and the grotesque. We want to demonstrate, then, how laughter and grotesque in the character Timóteo impose themselves as a corrosive weapon that aims to destabilize an order and a moral present in the fictional universe of Vila Velha, Minas Gerais.

Keywords: Lúcio Cardoso. Prose. *Crônica da casa assassinada*. Timóteo. Laughter.

“¿CUÁNTAS MUJERES HAY EN EL CONSEJO DE *AMAW’TAS*?” TRADUCIENDO POLÍTICAS DE GÉNERO EN *DE CUANDO EN CUANDO SATURNINA*

Christian Elguera¹

Recebido em 10/03/2018. Aprovado em 04/06/2018.

Resumen: La propuesta de este trabajo es que Alison Spedding, en *De cuando en cuando Saturnina* (2004), realiza una traducción de las políticas de género en los Andes. Estas políticas han inventado una tradición basada en la subyugación e inferioridad de la mujer en contextos de poder masculino. La traducción de Spedding refuta la hegemonía de los discursos de masculinidades indígenas y enfatiza que los procesos de descolonización deben reconocer la agencia política de las mujeres.

Palabras clave: Traducción. Género. Ritual. Descolonización. Andes.

En la novela *De cuando en cuando Saturnina. Una historia oral del futuro* (2014), Alison Spedding enfatiza el rol político de las mujeres andinas a través de sus modos de habla y acción dentro de contextos de colonialismo patriarcal, tanto externo como interno. Así, propongo que este texto es una traducción –basada en el hablar de mujeres andinas– de las políticas de género en los Andes con el objetivo de cuestionar la hegemonía de las masculinidades andinas. Burdette (2011), Gutiérrez León (2015), Bautista (2015) y Mancosu (2017), han hecho referencia al tema del género. Se ha indicado que uno de los objetivos de la novela es resaltar que “las relaciones de género están lejos de ser complementarias, igualitarias y armónicas” (BRANCA-MANCOSU, 2017, p. 254), que la protagonista Saturnina “demuestra la necesidad de des-jerarquizar (...), des-tejer ciertas desigualdades dentro del ayllu mismo” (BURDETTE, 2011, p. 130), y que los poderes que son criticados “son organismos tradicionalmente masculinos” (GUTIÉRREZ LEÓN, 2015, p. 173). En diálogo con estos aportes, quiero enfatizar la importancia de entender cómo funcionan las políticas de género andinas, cómo la autora traduce estas políticas y cómo las transgrede. *De Cuando en cuando Saturnina* se centra en la historia de Saturnina Mamani Guarache, también conocida como ‘la Satuka’. Un dato fundamental para entender la novela es su escenario futurista, ya que los hechos narrados ocurren entre los años de 2070 y 2085. Saturnina es una navegante espacial que trabaja para el Sindicato de *Qullasuyu Marka* (también llamado “Zona liberada” o la “ex-Bolivia”). Miembro del

¹ University of Texas at Austin.

Comando Flora Tristán, una “organización anarco-feminista-anarquista”, Saturnina va a realizar diversas acciones que le darán renombre, tales como destruir la luna de Fobos y el templo incaico del Coricancha. De hecho, debido a la destrucción del Coricancha Saturnina es apresada e incluso condenada a cadena perpetua (SPEDDING, 2004, p. V). La forma en que Saturnina finalmente logra salir en libertad, a través del uso de su poder ritual, va a determinar su función transgresora en la novela.

Como se advierte en el primer segmento, “Desde los Andes a los asteroides. Voces de la revolución desconocida”, este texto es organizado a partir del testimonio de mujeres, de Saturnina, pero también de Fortunata Alvisuri, “Imelda Mamani Mamani, hermana menor de Saturnina. Cleoje Mamani, la madre de ellas, y ‘Feliciana’, el nombre de guerra de una ex-combatiente del Comando Flora Tristan”. Asimismo, también se registra el testimonio de la abuela materna de Saturnina, Alcira Mamani Guarache, mediante “una sesión de ch’amakani” (SPEDDING, 2004, p. VI). De esta diversidad de voces quiero destacar los modos de hablar que expresan los roles de género dentro de la novela. El habla es el indicador de los modos de organizar el poder en los Andes. Para entender esta relación de lenguaje, género y poder voy a escoger un fragmento que se enfoca en una escena ritual. Saturnina, ayudada por Fortunata, ejecuta un ritual que consiste en decir su nombre y en invocar zorros para quitarse la mala suerte o *qhincerío*. La ejecución de este ritual tiene una carga política, ya que Saturnina realiza un acto que le está prohibido por los especialistas religiosos. El hablar aymara en este fragmento, entonces, es un gesto a la vez de identidad cultural y de crítica a los sistemas patriarcales andinos. A continuación, la cita:

Hurgaba [Saturnina] en el bulto de la calavera y sacó un collar de piedritas blancas con una cruz colgada. »Ak uskuntitay kunkajaru... sutija sam»
 «¿Kunasa? »
 «Luritäta. ‘Saturnina Mamani Guarache’, kumplit sutija sam»
 «Iyaw». He hecho como me indicaba. Luego me dijo «Jichhax ‘Aka rusariyu apsüm sutimampach’ samay.» Lo he hecho y siguiendo sus gestos, lo he tirado al hoyo. De inmediato ella se puso de pie y empezaba a rellenar el hueco pateando piedras, tierras, restos de ladrillo adentro. Entre dos lo hemos llenado y hemos vuelto a poner al adoquín encima. Mientras tanto, los aullidos de la pelea dentro del edificio se hacían más penetrantes. «Qaqimakapurapiniw ampi,» dijo.
 «Qamaqipi,» he dicho. Ella me pasó el puro. «Jichhax nasiyunal sutiyita.»
 «¿Kuna sutisa?»
 «Satuka, Inmaculada, Eleuteria, kuns munta.» Como he vacilado todavía, «Satuka walispaya,» me ha dicho. Entonces le he echado alcohol a su cabeza. «Satuka sutiyäm. Ist’ apxam, jaqis, chachas, warmis, wawas, achachilas, almas, anchanchus, aka warmi Satuka satata, Satuka, Satuka. » Me he servido y luego ella, vaciando la

botella. Lo tiró por encima de los restos del muro. «¡Por los siglos de los siglos, amén!» (SPEDDING, 2004, p. 290-291)²

Este pasaje nos va a servir para entender cómo Spedding refuerza valores de autenticidad andina y, al mismo tiempo, cómo transgrede la tradición hegemónica de la dominación masculina. No pretendo reducir la complejidad textual a una sola cita. Mas bien, mi intención es entender en qué medida las políticas de género en los Andes, y otras prácticas culturales andinas, organizan y materializan la narración (Silverstein, 2001). La primera parte de este trabajo, a partir de un enfoque de traducción lingüística, se enfoca en las relaciones entre lenguaje, poder e identidad cultural andina. La segunda parte, desde el marco de la traducción cultural, enfatiza cómo el lenguaje de las mujeres en la novela es un índice de experiencias rituales y jerarquías de género. En la tercera parte, me interesa comprender en qué medida Spedding, traduciendo políticas de género, establece críticas a los proyectos descolonización que están regidos por masculinidades indígenas.

Lenguaje y tradición

Que Saturnina y Fortunata hablen en aymara no es un hecho aislado. En la sección “Manual para la usuaria” se señala que los testimonios a las mujeres participantes se hicieron en castellano, sin embargo, también se indica que quienes son de *Qullasuyu Marka* hablan aymara y quienes trabajan en el Sindicato también hablan spanglish. A lo largo de la novela se va usando un repertorio heterogéneo de formas lingüísticas: préstamos del quechua, construcciones propias del castellano

² A partir de las traducciones lingüísticas que Spedding ofrece al pie de página a lo largo de la novela, este párrafo puede leerse como sigue:

Hurgaba [Saturnina] en el bulto de la calavera y sacó un collar de piedritas blancas con una cruz colgada. »Pónmelo esto en mi cuello... di mi nombre»

«¿Qué?»

«Házmelo. ‘Saturnina Mamani Guarache’, di mi nombre completo»

«Ya de acuerdo». He hecho como me indicaba. Luego me dijo «Ahora di ‘Te sacaré este rosario junto con tu nombre’»

Lo he hecho y siguiendo sus gestos, lo he tirado al hoyo. De inmediato ella se puso de pie y empezaba a rellenar el hueco pateando piedras, tierras, restos de ladrillo adentro. Entre dos lo hemos llenado y hemos vuelto a poner al adoquín encima. Mientras tanto, los aullidos de la pelea dentro del edificio se hacían más penetrantes. «Están puros zorros siempre, ¿no es cierto?» dijo.

«Sí, son zorros» he dicho. Ella me pasó el puro. «Ahora dame el bautizo nacional.»

«¿qué nombre?»

«Satuka, Inmaculada, Eleuteria, lo que quieres» Como he vacilado todavía,

«Satuka estará bien,» me ha dicho. Entonces le he echado alcohol a su cabeza. «Te pongo el nombre de Satuka.

Escuchen, gente, hombres, mujeres, guaguas, achachilas, almas, anchanchus, esta mujer se llama Satuka, Satuka, Satuka

» Me he servido y luego ella, vaciando la botella. Lo tiró por encima de los restos del muro. «¡Por los siglos de los siglos, amén!» (SPEDDING, 2004, p. 290-291)

andino y del spanglish, expresiones íntegramente en quechua o aymara. [CITAR EJEMPLOS]. El uso de este repertorio cobra coherencia a partir de la ideología lingüística del texto. Por ideología lingüística entiendo el proceso mediante el cual los hablantes, influenciados por prácticas culturales y políticas, configuran ideas, juicios y racionalizaciones sobre la lengua que usan (WOOLARD, 1998; IRVINE, GAL, 2000; KROSKRITY, 2004). Siguiendo a Woolard (2016), considero que la ideología lingüística *en De cuando en cuando saturnina* es de tipo esencialista, ya que apela a la relación entre uso lingüístico y tradición cultural. Es decir, las mujeres de la novela, cuando hablan, están enfatizando su pertenencia al sistema cultural andino del *Qullasuyu Marka*. Spedding indica que en vez “de ‘traducir’ las grabaciones, hemos preferido mantenerlas tal cual, considerando que su carácter multilingüe y multicultural es parte esencial de su valor”. Si consideramos que “las entrevistas se realizaron principalmente en castellano, entonces con la expresión traducir Spedding se refiere a editar. Es decir, Spedding, según su ideología lingüística, decide mantener el valor de las expresiones, su fluidez y naturalidad, y de este modo resalta que es así cómo hablan las mujeres en este espacio.

De este modo se aclara el interés por lo auténtico, pues se busca poner de relieve las relaciones entre lenguaje e identidad cultural. Ser de *Qullasuyu marka* implica entonces hablar lenguas indígenas, combinarlas y regularlas según contextos específicos. A partir de este aspecto, Spedding se conecta con el proyecto indianista de Fausto Reinaga. En diversos textos como *La revolución india* o *Tesis india*, Reinaga opta por utilizar el nombre de *Qullasuyu Marka*, ya que este término permitía una reconfiguración identitaria de corte indianista. Si para Reinaga el estado-nación llamado Bolivia había traicionado y asesinado a las poblaciones indígenas, el proyecto del *Qullasuyu Marka* significaba la liberación de los sujetos quechuas y aymaras. Uno de los factores claves para la configuración de este proyecto identitario, político y cultural, fue la reivindicación de las lenguas indígenas. En ambos autores identificamos una continuidad de una ideología lingüística esencialista, ya que para ellos hablar lenguas indígenas expresa la autenticidad de una cultura. No obstante, es importante señalar que la relación de Spedding con Reinaga es solo parcial, ya que la novela va a resaltar la participación política de las mujeres, una propuesta que Reinaga no hubiera tomado en cuenta debido a su discurso de masculinidad india (CANESSA, 2010). El *Qullasuyu Marka* de Spedding no es organizado a partir de lógicas de dominación patriarcal y en esto radica su principal importancia decolonial como veremos más adelante.

Si por un lado la ideología lingüística del texto subraya valores tradicionales, por otro lado, también cuestiona los modos de hablar en los Andes. Podemos considerar que hablar una lengua indígena expresa una identidad indígena auténtica, sin embargo, no olvidemos que las mujeres de la

novela también hablan en castellano andino y en spanglish. En el artículo “Open Castilian, Closed Aymara?”, Spedding (1994) había señalado que en la región de los Yungas las mujeres enfatizaban su indigenidad hablando únicamente en quechua. Contrariamente, los hombres, debido a sus trabajos y participación política, preferían expresarse en español. A partir de estas ideas, y evitando generalizar un trabajo circunscrito a una región a todo un sistema cultural, observamos que en *De cuando en cuando Saturnina* las mujeres no solo hablan en lenguas indígenas. El hecho que estas mujeres usen modos de habla marcados por contactos lingüísticos, en vez de disminuir su valor, subraya su plasticidad cultural y poder político. En este punto Spedding se mueve entre una concepción tradicional de la lengua y una captación de las nuevas formas en que las mujeres expresan sus prácticas cotidianas. Si hablar una lengua indígena es uno de los índices que determina que “las mujeres son más indias” (DE LA CADENA, 1991), entonces la capacidad para hablar otras lenguas es un paso importante para deconstruir la representación tradicional de las mujeres en los Andes.

Niveles de traducción

La traducción, a nivel lexical, es otra expresión de la ideología lingüística del texto que problematiza las nociones de tradición. En el fragmento citado apreciamos construcciones completas en quechua, las cuales serían inentendibles para un lector que no habla o lee este lenguaje. Mi propia experiencia lectora me invita entonces a reflexionar sobre el valor que va a tener la traducción para entender las diferencias político-culturales entre culturas occidentales e indígenas y, sobre todo, dentro del mismo sistema cultural andino. En un primer plano, quiero señalar que, según la ideología lingüística de Spedding, la traducción del quechua al español tiene con el objetivo de establecer un diálogo comunicativo. Traducir implica reconocer que la recepción del texto, su audiencia y circulación, no es codificada únicamente dentro de una comunidad de hablantes indígenas. Si consideramos la diversidad de repertorios lingüísticos usados en la novela, podemos establecer que, ciertamente, los hablantes de quechua también hablan o entienden quechua, español o spanglish. La traducción lingüística sirve para fortalecer un proyecto multilingüe en aras de generar contactos culturales. Esta es la función de los pies de página de la novela (que ofrecen traducciones léxicas) y del glosario final (que detalla definiciones de conceptos quechuas y aymaras). No obstante, el gesto de traducir también expresa conflictos y asimetrías. La necesidad de la traducción y su interés por la legibilidad indica que, dentro de un sistema literario, hay una lengua hegemónica (el español) que es necesario usar para comunicarse ya que la lengua original aún carece de reconocimiento y alcance

(quechua). Se trata de un proceso que reproduce jerarquías coloniales (ASAD, 1986), y que reafirma, finalmente, la dependencia de las lenguas indígenas ante el castellano (ALBÓ, 1977).

Entre un multilingüismo comunicativo y un sesgo colonial, quisiera considerar que hay otro nivel de traducción que nos permite reconocer las diferencias, tensiones y creatividades del modo de hablar-actuar de las mujeres andinas, más allá del aspecto lingüístico. Lo que me interesa aquí es proponer que Spedding realiza una traducción cultural que se basa en relaciones concretas o indexicales del texto y su contexto (SILVERSTEIN, 2003). Así, *De cuando en cuando Saturnina* es una traducción de las políticas de género en los Andes. En este trabajo entiendo por políticas de género a la red de creencias y prácticas sociales que regulan/controlan los modos de ser hombre y mujer dentro de culturas quechuas y aymaras. La función de esta traducción cultural ya no es la transparencia comunicativa sino mostrar las complejidades y contradicciones de estas políticas, específicamente mostrarnos cómo se concibe el rol de la mujer dentro de sociedades indígenas-patriarcales y cómo pueden activarse feminismos desde Abya-Yala. Es importante remarcar que esta traducción cultural emerge de la experiencia de Spedding, quien vive en Bolivia desde 1989 y además de cuentos y novelas cuenta también con publicaciones sobre el cultivo de la hoja de coca o la religión andina, entre otros trabajos etnográficos. Por lo tanto, es necesario evaluar la función del traductor, su responsabilidad ética y su toma de posición política en un contexto determinado (TYMOCZKO, 2006).

Como ha indicado Burman (2011), las interpretaciones sobre el rol de la mujer en Bolivia pueden entenderse desde una perspectiva indígena o desde una posición de clase-media. Cabría preguntarse en qué medida la traducción de Spedding expresa experiencias y deseos colectivos o es solo el producto estético-ideológico de una autora. Es decir, es posible que las opciones del anarquismo y la transgresión propias de Saturnina no concuerden con las realidades de las mujeres indígenas que, sin caer en ningún tipo de pasividad, realizan sus luchas y negociaciones desde otras canteras que no siempre son percibidas. En este sentido, la traducción cultural no es la expresión fiel o transparente de prácticas políticas y culturales, sobre todo si consideramos las asimetrías epistémicas, raciales y económicas de cuerpos en relación (VIVEIROS DE CASTRO, 2004; DE LA CADENA, 2015). Tampoco es una reducción o tergiversación de las tensas relaciones de género en los Andes, que tienen sus propias lógicas y conceptos. Para mí la traducción cultural, en este caso específico, significa visibilizar políticas de dominación masculina que reproducen colonialismos internos dentro de culturas indígenas; y producir alianzas con las propias mujeres en aras de refutar dichas políticas. Comprender los tipos de relación entre Spedding y las mujeres en los Andes nos

ayuda a aclarar, durante el proceso de la traducción cultural, “what unites and separates different social groups or movements and practices so as to ascertain the possibilities and limits of articulation and aggregation among them” (DE SOUSA SANTOS, 2014, p. 221). La traducción de Spedding se caracteriza por una distancia-proximidad, que le permite dar otra lectura que complejiza y contradice la autoridad de las políticas de género dentro de espacios quechuas y aymaras. Esto no quiere decir que las propias mujeres andinas, ya sean mestizas, cholos o indígenas, no puedan enunciar sus propias experiencias, sino que la traductora se encuentra en una posición liminal y posee un poder simbólico que le facilita mostrar, dentro de una esfera pública nacional e internacional, aquello que las mujeres aceptan o callan en espacios estamentales y patriarcales.

Políticas género de en los Andes

En este segmento analizaré las dinámicas y conflictos de género que configuran la traducción cultural de Spedding, la cual se encarna en las palabras y acciones de Saturnina y Fortunata. El fragmento que he citado tiene la singularidad de no solo ser enunciado en una lengua indígena y traducido, sino que acontece en un contexto ritual. Saturnina realiza la performance de un ritual hablando y actuando, y de esta manera enfatiza su poder dentro de una sociedad patriarcal. En este sentido, el objetivo de este segmento es articular las relaciones de lenguaje, género y poder para así comprender por qué el hecho que Saturnina hable en quechua, mientras ejecuta un ritual, es un gesto de crítica y transgresión a las masculinidades andinas. Spedding configura a Saturnina a partir de una serie de tópicos transgresores: su sexualidad, su comportamiento social, su política anarquista, y sobre todo su oposición al dominio masculino dentro del sistema religioso andino. Como ha indicado Mancosu, Saturnina es la “alteridad extrema” (2017, p. 11). Para sopesar la singularidad de esta posición considero necesario compararla con un archivo de representaciones sobre la mujer andina. Entre la diversidad de enfoques sobre las prácticas cotidianas en los Andes, desde una perspectiva académica o artística, podemos destacar tres representaciones recurrentes, tales como la chola, la tejedora y la mujer dentro de un sistema dual-complementario. Quiero precisar que las dinámicas femeninas andinas no se reducen a estas experiencias. No obstante, el contraste nos va a permitir observar con qué modelos la traducción de Spedding es más próxima o sublevante, y así entender su singularidad³.

³ Rodríguez (2014) ha sugerido un vínculo interesante entre Saturnina y Wayra, protagonista de la novela *Yanakuna* (Juan de la Rosa, 1952). En efecto, observamos en *Yanakuna* diversos pasajes en los que Wayra acusa a los hombres indígenas de cobardes: (“Aquí los indios son muy tímidos (...) como amasados con el barro de la humillación”, 317) o

Sobre la chola se han realizado diversos trabajos sobre su rol en los mercados, su vestimenta e identidad. Por ejemplo, Weismantel (2001), considera que la chola es una presencia que problematiza un ideal de identidad homogénea, especialmente por su atuendo. Al respecto, Barragán ha analizado cómo las polleras de las cholos significaron un problema para el proyecto nacionalista de la Bolivia decimonónica. El uso de la pollera demostraba que las prácticas culturales andinas no eran parte de un pasado discursivo, sino una presencia actual. Ha sido esta vigencia de las culturas indígenas, encarnadas en el cuerpo de la chola, lo que la convirtió en una figura amenazante para el discurso estatal boliviano y su pretensión de homogenización. Sobre este punto, Soruco (2011) señala que la chola fue reducida a la figura de prostituta o de madre de la patria como un modo de frenar el poder emergente de los cholos en el siglo XIX. Es interesante advertir el tránsito de una representación que denigra a la mujer andina hacia otra que la vuelve ícono nacional. En este punto es importante detenerse en el personaje de Claudina, una de las protagonistas de la novela *Chaskañawi* (1947), escrita por Carlos Medinacelli. En este texto la chola, Claudina, se convierte en un ingrediente necesario para consolidar el progreso de la nación. La chola entonces deja de ser un cuerpo rechazado y se convierte en un cuerpo que es deseado para alcanzar la estabilidad del mestizaje y mantener el status de la clase criolla. La chola será idealizada y creada por la proyección criolla, anulando así su función política. Si bien la novela de Medinacelli se escribe antes de la Revolución de 1952, este tipo de apropiaciones no dejaron de reproducirse a lo largo del siglo XX. Este proceso es descrito por Soruco como sigue: “la chola y la energía vital que representa su cultura es válida tan solo a condición del símbolo nacional; es decir, reducida a ícono sin agencia, en tanto los (as) cholos (as) de carne y hueso quedan excluidos de la arena pública” (2011, p. 157). Ciertamente, estos trabajos pueden brindarnos un panorama de la agencia de la chola en las sociedades andinas. Incluso desde una visión letrada como la de Medinacelli, se reconoce a la chola como un personaje activo que va obteniendo poder simbólico, principalmente de tipo económico. Por su parte, investigaciones como la de Weismantel o Stephenson han demostrado el poder de las cholos dentro de prácticas culturales andinas, tales como la venta de comida o artesanías en los mercados. Uno de los ejes de estos trabajos etnográficos es comprender a la chola como un cuerpo racializado y sexualizado, sin embargo, no lo enfocan desde los discursos de masculinidad al interior de la cultura andina, dejando sin problematizar las jerarquías e identidades de género dentro de una comunidad.

los insta a rebelarse (“¡No tenéis valor para defenderos! ¡No sois hombres para vengar a vuestras mujeres ni a vuestros compañeros”, 321)

El siguiente modelo es el de la tejedora. Tanto Denisse Arnold, Juan de Dios Yapita y Elvira Espejo (2007) han precisado que la función de la tejedora es fundamental para la organización comunitaria. Ella con sus “formas de tejer, sus colores, sus dibujos (...) produce los símbolos de identidad de las comunidades” (RIVERA CUSICANQUI ET AL, 1990, p. 8). Pero la tejedora no solo realiza una práctica cultural tradicional, sino que esta actividad determina también roles de género (ARNOLD, 1994). Estos autores consideran que la mujer que teje conserva una tradición y, de este modo, permite la vigencia de relaciones de poder entre lo femenino y lo masculino. No obstante, esta perspectiva pareciera darnos a entender que las culturas indígenas mantienen las mismas dinámicas culturales y organizacionales que tuvieron durante el periodo pre-hispánico. Si bien es importante subrayar que tejer expresa grados de agencia, lo cierto es que acontece dentro de un orden político masculino, el cual no es cuestionado, sino legitimado por la adhesión a valores tradicionales. Un tercer modelo comprende a la mujer dentro de la noción de dualidad-complementaria. Como ha propuesto Rostworowski (1983), el régimen político incaico involucró el poder de la mujer, incluso como gobernante. Este poder consistió en una concepción dualista de poder, donde lo femenino se relacionaba con agentes sobrenaturales como la luna, el agua y las estrellas, mientras que lo masculino se vinculaba con el sol (SILVERBLATT, 1987). Se articulaba así una complementariedad de poderes entre el hombre y la mujer (ISBELL, 1976; HARRIS, 1986). No obstante, en la actualidad este ideal se contradice en la vida cotidiana con las políticas de masculinidad en los Andes. Esto sucede por ejemplo con el concepto de Chachawarmi que es duramente cuestionado en *De cuando en cuando Saturnina*. Al respecto, Burdette sostiene que “el ideal de chachawarmi (reciprocidad entre hombre y mujer, masculino y femenino) que profesa la ideología del ayllu se limita al plano discursivo y no se concreta dentro de la comunidad real” (2011, p. 129). Además, dicho ideal, basado en organizaciones pre-hispánicas, invisibiliza otros factores involucrados en la configuración de roles de género hoy en día, tales como la economía, procesos de asimilación, el repertorio lingüístico, entre otros⁴.

Saturnina encarna la traducción cultural de Spedding sobre la mujer indígena o mestiza en los Andes; un tipo de traducción que pone en cuestión las representaciones de género de un archivo andino. En contraste con los trabajos sobre la chola y la tejedora, Saturnina va a problematizar el rol

⁴ En un volumen dedicado a las mujeres en la Bolivia pre-hispánica (Cajías et al 1994), no se cuestiona la superioridad masculina, tan solo se indican diferencias de roles en el trabajo. Este libro insiste en el argumento de los dualismos complementarios y entiende el rol de la mujer únicamente dentro de la familia o las instituciones incaicas. Mi crítica a estas representaciones parte de su visión reduccionista, limitando la experiencia de género a valores cósmicos o míticos. Esto puede apreciarse, por ejemplo, en *Cuando Sara Chura despierte* (2003) de Juan Pablo Piñera. Esta novela, contemporánea a *De cuando en cuando Saturnina*, nos presenta al personaje de Sara Chura según una estética forjada en una visión mítica de lo femenino.

tradicional de las mujeres, pues reconoce que este es rol finalmente moldeado y subyugado ante masculinidades indígenas. Por ejemplo, tanto Saturnina como la tejedora tienen un poder ritual que consiste en conectarse con espíritus, sin embargo, Saturnina usa este poder para transgredir el orden masculino. Asimismo, si bien puede afirmarse que la composición textil significa crear una trama de voces (ARNOLD, YAPITA, ESPEJO, 2007), estas finalmente fluyen dentro del sistema político-cultural dominado por las masculinidades andinas. En contraste, las voces que articulan la novela son voces que cuentan, narran para confrontar dicho sistema. La historia de Saturnina nos va a introducir en las jerarquías y tensiones entre roles de género dentro de las propias culturas quechuas y aymaras. Su experiencia nos va a mostrar cómo se construye la hegemonía de las masculinidades a partir de valores religiosos. En otras palabras, la traducción de Spedding es un cuestionamiento del esencialismo de las culturas andinas, producido y legitimado tanto por agentes externos como por los propios sujetos indígenas. Branca y Mancosu se han preguntado para quien sirve este esencialismo (2017, p. 254). Considerando la relación de Saturnina con el poder religioso, quiero proponer que el esencialismo legitima la dominación masculina de los especialistas religiosos, y por lo tanto es una de las tantas “imposturas que estabilizan al denominado mundo indígena” (BAUTISTA, 2015, p. 208). En la novela, el orden estable del esencialismo que es criticado está basado en la jerarquía de géneros, en la prohibición de que las mujeres realicen rituales fuera del control de los hombres. Si bien los códigos de la religión andina influyen notoriamente en la composición de la novela, ya sea mediante rituales o símbolos, podemos observar que Saturnina desafía una representación idealizada de la mujer andina, así como la función que cumplen las mujeres dentro de las prácticas religiosas.

En este punto radica la importancia de su enunciación en un contexto ritual. El hecho que Saturnina hable y realice un ritual desafía el discurso de masculinidad que rige el mundo religioso en los Andes. En la novela, Cleoje Mamani, la madre de Saturnina, nos dice como su hija, en el pueblo de Achacachi, fue golpeada por un rayo cuando tenía quince años. De acuerdo a los códigos andinos, quien recibe un rayo es escogido para ser iniciado en prácticas rituales⁵. Por esto “Cuando es del rayo tienen que ir a Tiahuanaco ¿no ves? Para suk’achar [entrenarse como curandero]” (SPEDDING, 2004, p. 181). La autoridad religiosa de la comunidad, quien es el padre de Saturnina, la busca para llevarla al centro de Tiwanaku y que sea educada en el Yachaywasi (colegio regido por los amaw’stas o sabios). Sin embargo, Saturnina se niega, escapándose para iniciar después su carrera de navegante especial. ¿A qué se debe su rechazo? En el siguiente pasaje Saturnina nos da una respuesta: “¿Cuántas

⁵ Kemper Columbus recuerda que: “Un chamán puede adquirir este poder de hablar con esferas no humanas porque le cayó un rayo, illapa” (203). A partir de autores como Arriaga, el Inca Garcilaso de la Vega y Arguedas, en el sociocosmos andino la persona que recibía un rayo, y que podía ser considerada un *illa*, poseía una energía elevada o muy fecunda.

mujeres hay en el Consejo de Amawt'as? ¿Cuántas mujeres ch'amakanis hay, amawt'as de provincia siquiera? Te dicen que te ha sido dado para qulliri, qaquiri, recetar yerbas, masajear a las embarazadas y chau" (p. 187). Ella sabe que si ingresa al Yachaywasi nunca podrá ser una especialista religiosa de alto rango; será relegada a practicar roles menores, siempre "según lo que dicen ellos", "según una camarilla de hombres". Saturnina no rechaza propiamente una tradición ritual sino al orden masculino impuesto. En este sentido, ella se adhiere a la posición de poder de su abuela, Alcira Mamani Guarache, quien fuera reconocida como ch'aman tayka, madre poderosa que combatió en la liberación de Quallasuyu Marka (p.323). Tanto nieta y abuela entonces transgreden las jerarquías masculinas de poder en espacios religiosos andinos.

La transgresión de Saturnina provocará represalias. Ella no es apresada por haber destruido el Coricancha, sino por sus prácticas rituales, específicamente por usar el cráneo de la abuela y retenerlo. Como ella misma explica: "He secuestrado la cabeza y el espíritu de una de las fundadoras de la nación (...) además, he hecho hablar a dicho espíritu sin haber sido debidamente autorizada para eso" (p. 232). En este punto "surge la máxima infracción de la heroína contra el gremio de los amaw'tas y las jerarquías al interior del mismo" (RODRÍGUEZ, 2016, p. 78). De acuerdo a las reglas de los amaw'tas, Saturnina no puede realizar ningún ritual ya que esto implica reconocer que ella tiene un "don" con el cual puede igualar el poder de un especialista religioso hombre. Pueden identificarse dos momentos en los que Saturnina transgrede este orden masculino: cuando utiliza el cráneo de su abuela y cuando realiza el ritual de purificación que es descrito en el párrafo que cite arriba.

Los amaw'tas quieren ese cráneo, ya que necesitan controlar su poder y evitar que Saturnina vuelva a quebrantar las jerarquías de género. Rodríguez se ha preguntado por qué es la propia abuela quien pide a su nieta que no la devuelva (2016, p. 78). Si consideramos que la abuela es una de las "fundadoras de la nación" y, por lo tanto, un elemento "fundamental" para entender "los procesos de reivindicación identitarios colectivos" (MANCOSU, 2017, p. 14), se puede concluir que devolver el cráneo significa reducir el proyecto de liberación de *Quallasuyu marka* ante el poder de los amaw'tas. No obstante, prefiero plantear que la abuela no quiere ser devuelta porque eso implicaría ser capturada por un "sistema masculinista", el cual controlaría/editaría la historia política de las mujeres en los Andes. Por esto Saturnina se niega a entregar el cráneo y lo oculta. Cuando se entera que los amaw'tas van a realizar una ceremonia que consiste en ver sus culpas, obligándola a decir dónde está el cráneo, Saturnina decide adelantarse y, ayudada por Fortunata, ejecuta un ritual de purificación. Este ritual consiste en que Saturnina echa fuera de su cuerpo la mala suerte o un qhinchero que luego es

devorado por los zorros⁶. De este modo logra vencer el control de los amaw'tas y salir libre. En este contexto adquiere sentido y valor su enunciación y performance. Durante la realización del ritual las palabras son fundamentales principalmente por dos motivos. Primero, para invocar, nombrar y poner en contacto agentes humanos y no-humanos. De este modo, hablar para ejecutar un ritual es una acción que Saturnina, por su condición de mujer, no debería hacer, pues al hacerlo demuestra su poder y desobedece la autoridad de los amaw'tas. Segundo, hablar y realizar el ritual es la única forma que tiene Saturnina para ser liberada y confrontar el control de los amaw'tas sobre su cuerpo. La hegemonía de las masculinidades en la producción de políticas de género, y su respectivo cuestionamiento, es lo que se opaca si nos mantenemos en una posición lingüística. Por esto, la traducción cultural de Spedding otorga espesor a las relaciones de las palabras con prácticas político-culturales de tradición y transgresión en el mundo andino.

Lenguajes del colonialismo interno y descolonización

En "Politics of translation", Spivak señala que su primer compromiso como traductora de escritoras del Tercer Mundo, es escoger obras que no representen estereotipos según la expectativa de un público occidental. Del mismo modo, Spedding no realiza una traducción de la mujer andina desde una comprensión tradicional, y en esa decisión radica su toma de posición política. Si volvemos al párrafo citado, observaremos que el gesto radical de Saturnina no consiste solo en realizar un acto que le está prohibido, con lo cual se desobedece la autoridad religiosa masculina, sino que lo ejecuta estratégicamente de acuerdo a sus propios intereses, para luego seguir con su carrera de navegante espacial. Des-hacer el estereotipo adquiere mayor relevancia no solo por la crítica a un sistema patriarcal, sino por el rechazo de un rol asignado en favor de una propia autonomía y libertad. En este punto, la novela cobra mayor potencia dentro del marco de proyectos de descolonización. No solo se trata de problematizar los roles de género en los Andes sino de cuestionar los modos en que se llevan a cabo prácticas descoloniales. Al respecto, la temporalidad del texto resulta clave: en el futuro, incluso habiéndose ya encaminado la liberación del *Qullausuyu Marka*, las políticas de dominación masculina siguen vigentes y expresan una modalidad de colonialismo interno dentro de las sociedades quechuas y aymaras. Des-estereotipar las representaciones femeninas, siguiendo las propuestas de Spivak, radica entonces en un cuestionamiento de la propia descolonialidad. Si bien la novela se

⁶ Benjamin Smith (2010) ha estudiado cómo vencer a la mala suerte (*qhinchá*), en juegos de canicas, determina los roles de género masculinos y las afinidades sexuales de los muchachos aymaras. En la novela quien supera a la mala suerte es una mujer.

publicó en el 2004, hay que considerar muchas de sus críticas se han mantenido vigentes hasta la fecha, a lo largo del proceso de descolonización en Bolivia. Raquel Alfaro, en una reseña publicada en el 2010, apuntó que leer *De cuando en cuando Saturnina* hace descubrir “una serie de realidades que el elector quizás no puede o no quiere admitir, pero que hablan de cómo está pensada, re-pensada y mal-pensada la Bolivia de hoy” (2010, p. 349). Esto puede apreciarse en lo referente al género, cuya dinámica no va al mismo ritmo que otras prácticas descoloniales, lo cual ha motivado las críticas, por ejemplo, de *Mujeres Creando* o Silvia Rivera Cusicanqui. Al respecto, Canessa ha señalado que: “Evo Morales is making some key moves to decolonize Bolivia and return power to its indigenous inhabitants, but the implications for the sexual politics of colonialism and specifically for the representation of Indian masculinity, are much less clear” (2012, p. 280). ¿Es posible pensar la descolonización más allá de las políticas de género dominadas por masculinidades andinas? En el fragmento citado, Saturnina realiza un ritual no para aceptar o afirmar su condición de especialista religiosa e insertarse dentro de una tradición, sino para superar el control biopolítico de los amaw’tas y seguir luchando por la descolonización desde su propia experiencia y “no según una camarilla de hombres” (SPEDDING, 2004, p. 187).

Sobre las relaciones entre descolonización y género, Silvia Rivera Cusicanqui en “La noción de ‘derecho’ o las paradojas de la modernidad postcolonial: indígenas y mujeres en Bolivia”, considera que los movimientos indígenas han logrado consolidar su autonomía política, sin embargo, paralelamente, han desatendido promover la participación de las mujeres en este proceso. La contradicción consiste en imaginar y configurar movimientos de liberación y resistencia únicamente desde agendas masculinas. La traducción de Spedding no busca deslegitimar la descolonización andina sino repensarla y ampliarla desde la perspectiva femenina. Así, Burdette, al estudiar esta novela, resalta que debemos reconsiderar “la propia cultura aymara a la luz de la soberanía de la mujer, o incluso una descolonización de género” (2011, p. 131). La traducción, encarnada en el hablar y actuar de Saturnina, es una invitación a no idealizar sistemas culturales quechuas y aymaras sino problematizarlos. Al respecto, Marisol de la Cadena (1997), a partir de una investigación en la comunidad de Chitipampa, Cusco, demostró que las mujeres buscan negociar con las jerarquías y violencias masculinas, las cuales son legitimadas por valores tradicionales. Igualmente, desde su trabajo en la comunidad de Pocobaya, La Paz, Andrew Canessa subrayó la necesidad de reconocer “que dentro de la comunidad es posible que exista un grupo de valores competitivos, complementarios o incluso contradictorios” (1997, p. 234) con respecto a las políticas de género. La traducción de Spedding entonces nos exige un ejercicio de memoria que visualice la historia de las resistencias de

las mujeres andinas. Dentro de esta historia me gustaría mencionar el caso de líderes sindicales mujeres que se adhieron a principios anárquicos y enfatizaron el rol político femenino, en consonancia con los modos de resistir de Saturnina. En el libro *Los artesanos del trabajo y la ética del trabajo*, un grupo de mujeres, como Catalina Mendoza, brindan testimonios sobre su activa participación en los sindicatos bolivianos entre 1920 y 1946. Así, Petronila Infantes, con un tono que antecede las propuestas del comando Flora Tristán, nos dice claramente: “Por eso era libertario el sindicato, de los anarquistas, anarcosindicalista. Esto quiere decir ser libres, tener control sobre la manera de vivir, tener esa libertad en la voz. Nos organizamos todas en virtud de que nadie nos dirija, ni nos maneje (RIVERA CUSICANQUI, LEHM, 1998, p. 163)

Un modo de ampliar las propias prácticas descoloniales es dejar hablar a los cuerpos femeninos. No se trata de incluir o fijar su voz rígidamente dentro de un proyecto político, sino de potencializar su propia fluidez y direccionalidad de acuerdo a sus propias agendas. Dejar hablar es afirmar que hay múltiples formas de experimentar la descolonización. En la novela las mujeres hablan desde espacios íntimos, desde un registro del testimonio, con un repertorio lingüístico en quechua, aymara, castellano andino y spanglish; hablan y al hacerlo pueden ratificar el rol asignado por las políticas de masculinidad (como es el caso de la mamá de Saturnina) o refutarlo en favor de la construcción de nuevas identidades femeninas. El objetivo es ir más allá de los estereotipos de representación y, al mismo tiempo, fortalecer los aspectos libertarios de la descolonialidad que parecieran haberse soslayado en lo que al género se refiere. En el volumen *La mujer andina en la historia*, editado por el Taller de Historia Oral Andina, encontramos el testimonio de Doña Matilde, quien cuenta cómo las mujeres tenían una escasa participación en la vida política de su comunidad. En este sentido, ella plantea la urgencia de que las mujeres se organicen y se reúnan por su propia cuenta y entre ellas. Así nos dice: “podríamos aprender a hablar entre puras mujeres y juntas sería bueno, seríamos hartas” (RIVERA CUSICANQUI ET AL, 1990, p. 49). Este testimonio refleja la necesidad de superar la dependencia complementaria de poderes, masculino-femenino, en favor de una independencia femenina orientada a la intervención política. En consonancia con las palabras de Doña Matilde, las labores del comando Flora Tristán, al cual pertenece Saturnina, no pueden reducirse a la experiencia de género. Este comando, a partir de la propia agencia de sus integrantes, propone una política “anarco-feminista-indianista” con el objetivo de extender el horizonte descolonial andino. Se trata entonces de cuestionar las políticas de dominación masculina para así, en consecuencia, resignificar y potenciar las prácticas descoloniales del *Qullasuyu Marka*.

Conclusiones

En este trabajo he demostrado cómo las palabras usadas por Saturnina (en el párrafo que cite y, consecuentemente, en la novela) están conectadas con prácticas políticas y culturales andinas de tradición y transgresión en espacios coloniales/decoloniales. En la primera parte, desde la perspectiva de la ideología lingüística, subraye cómo la selección de expresiones en quechua corresponde a juicios sobre la relación lengua-tradición. De este modo, las mujeres representan valores tradicionales andinos, especialmente en lo referente a identidad como diferencia étnica del Qullasuyu Marka. En la segunda parte, a partir de los estudios de traducción cultural, establecí que las palabras enunciadas no pueden solo entenderse desde un plano lexical, sino que es necesario comprenderlas desde registros políticos, más precisamente desde políticas de género reguladas por discursos de dominación masculina. En este sentido, comparé la traducción cultural de Spedding, encarnada en Saturnina, con otras traducciones del archivo femenino en los Andes, concebidas aún dentro de un orden masculino, tales como la chola, la tejedora y la mujer en contextos de poder dual-complementario. Posteriormente, propuse que las palabras enunciadas por Saturnina, como parte del proceso de traducción cultural, cobran espesor político en un contexto ritual. Cuando Saturnina habla y ejecuta un ritual ella está transgrediendo la autoridad patriarcal de las religiones andinas. En la tercera parte, planteé que la radicalidad del párrafo citado, y del comportamiento de Saturnina, no se basa solo en desafiar las jerarquías de género, sino en expresar la voluntad de una mujer para asumir su propio rol dentro de un proceso de descolonización, de acuerdo a sus propias agendas. Como lo demuestra el poder del gremio de los amaw'tas, la dominación masculina andina obstaculiza los procesos de decolonización y, más bien, reproduce un colonialismo interno. Por esto, un paso fundamental para ampliar y resignificar las prácticas decoloniales, en el *Qullasuyu marka* y en la Bolivia actual, es la libertad femenina, más allá de los roles asignados por el patriarcalismo colonial o indianista-tradicional.

En el párrafo citado, la traducción en un nivel lingüístico, nos recuerda que estamos ante diferencias inconmensurables que no pueden ser entendidas o traducibles lexicalmente. Parte de estas diferencias es el modo de configurar roles femeninos a partir de dominaciones masculinas en los Andes. En este punto, se hace necesario percibir la traducción en un nivel cultural, ya que las palabras no solo brindan información, sino que están conectadas a entramados semióticos de raza y género. Por un lado, las palabras reproducen discursos o ideologías sobre lo auténtico o tradicional de las culturas andinas, en aras de fortalecer la identidad y poder andinos en contextos de colonización. Por

otro lado, las mismas palabras indican un desafío al orden masculino que impera en los Andes, entendido como variante de un colonialismo interno. De esta manera, las palabras transgreden y descubren las violencias y jerarquías de las masculinidades, pero, sobre todo, demuestran que estas masculinidades reproducen políticas coloniales dentro de sistemas culturales quechuas y aymaras. Por esto, cuando mujeres como Saturnina o Fortunata hablan, entendiendo el habla inscrita materialmente dentro de sus experiencias de género, lo hacen para advertirnos sobre las ambivalencias de la decolonización.

La traducción de experiencias de género está mediada por la toma de posición del traductor. Tanto a nivel social y racial, Spedding no es una mujer chola o indígena. Esto, por supuesto, no deslegitima su proyecto estético-ideológico. De lo que se trata es de reconocer los límites propios de toda traducción cultural, pues traducir no es generalizar sino poner en co-existencia y multiplicar diferencias culturales y políticas. Es posible argumentar que Spedding no comprende las dinámicas andinas de género, aun considerando sus años de trabajo de campo como socióloga. Sin embargo, este argumento no es relevante si consideramos que el objetivo de la traducción no es alcanzar un grado total de traductibilidad. Mas bien, la traducción de Spedding, desde su propio límite, busca complejizar los discursos de género y decolonización en los Andes, y así reformular su relación y materialidad en prácticas cotidianas. Si recordamos que el libro es organizado a partir de entrevistas, entonces podemos concluir que el habla de las mujeres – hacernos escuchar sus posiciones ideológicas, sus sexualidades, sus afectos– es una interrupción del monólogo de las masculinidades andinas en aras de reconocer múltiples experiencias de poder femenino. Así, Spedding nos invita a preguntarnos, ¿con qué valor hablar de una Zona liberada si una mujer no es libre de hablar y ser múltiplemente?

REFERÊNCIAS

ALBÓ, Xavier. **El futuro de los idiomas oprimidos en los Andes**. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977

ALFARO, Raquel. Alison Spedding. *De cuando en cuando Saturnina (Saturnina from time to time): una historia oral del futuro*. **Bolivian Studies Journal**, vol. 15-17, 2008-2010

ARNOLD, Denise Y. Hacer al hombre a imagen de ella: Aspectos de género en los textiles de Qaqachaka. **Chungara: Revista de Antropología Chilena**, v. 26., n. 1, p. 79-115, 1994.

ARNOLD, Denise Y.; YAPITA, Juan de Dios; ESPEJO, Elvira. **Hilos sueltos: los Andes desde el textil**. La Paz: Plural-ILCA, 2007

- ASAD, Talal. The concept of cultural translation in British Social Anthropology. In: CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (Eds.). **Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography**. Berkeley: University of California Press, 1986, p. 141-164
- BAUTISTA, Ruth. Memoria y enunciaciones desde el territorio. **Estudios Bolivianos**, n. 22, p. 197-213, 2015
- BENJAMIN, Walter. The task of the translator. In: VENUTI, Lawrence (Ed.) **The Translation Studies Reader**. Londres-New York: Routledge: 2000. p. 15-25
- BURDETTE, Hannah A. Futurismo arcaizante: descolonización y anarquismo en De cuando en cuando Saturnina. **Bolivian Studies Journal** v. 18, p. 115-133, 2011
- BURMAN, Anders. Chachawarmi: Silence and Rival Voices on Decolonisation and Gender Politics in Andean Bolivia. **Journal of Latin American Studies**, n. 43, p. 65-91, 2011
- BHABHA, Homi. **The location of culture**. Londres-New York: Routledge, 2004.
- BRANCA, Dominique; MANCOSU, Paola. “De cuando en cuando Saturnina: Antropología y ciencia ficción”. **Confluente**, v. 9, n. 2, p. 239-263, 2017
- CAJIAS, Magdalena ET AL. **La mujer en las sociedades prehispánicas bolivianas**. La Paz: CIDEM, 1994
- CANESSA, Andrew. **Intimate indigenities. Race, sex and History in the Small Spaces of Andean Life**. Durham-Londres: Duke University Press, 2012
- _____. Género, lenguaje y variación en Pocobaya, Bolivia. In: ARNOLD Y. Denise (comp.) **Más allá del silencio. Las fronteras de género en los Andes**. La Paz: ILCA-CIASE, 1997, p. 233-250
- _____. Dreaming of Fathers: Fausto Reinaga and Indigenous Masculinism. **Latin American and Caribbean Ethnic Studies**, v. 5, p. 175-187, 2010
- CRAPANZANO, Vincent. Translation: Truth or Metaphor. **RES: Anthropology and Aesthetics**, v. 32, p. 45-51, 1997
- DE LA CADENA, Marisol. Matrimonio y etnicidad en comunidades andinas (Chitapampa, Cusco). In: ARNOLD Y, Denise. **Más allá del silencio. Las fronteras del género en los Andes**. La Paz: ILCA/CIASE, 1997, p. 123-149
- _____. ‘Las mujeres son más indias’: Etnicidad y género en una comunidad del Cusco”. **Revista Andina**, n. 1, p. 1-47, 1991
- _____. **Earth beings. Ecology of practices across Andean World**. Durham: Duke University Press, 2015
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura. **Epistemologies of the South: Justice Against Epistemicide**. Boulder: Paradigm Publishers, 2014
- GAL, Susan. Lenguaje, Gender and Power: An Anthropological Review. In: DURANTI, Alessandro (Ed.) **Linguistic Anthropology. A reader**. Malden: Willey-Blackwell, 2001. 420-431
- GUTIÉRREZ LEÓN, Anabel. *De cuando en cuando Saturnina. Trilogía de una india rebelde, de Alison Spedding*: mitología y subversión en los Andes. In: USANDIZAGA, Helena; FERRUS,

Beatriz. **Fragmentos de un nuevo pasado. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana actual.** Bern: Peter Lang, 2015, p. 149-177

HARRIS, Olivia. Complementariedad y conflicto. Una visión andina del hombre y de la mujer. **Allpanchis phuturinga**, v. 25, p.17-42, 1986

IRVINE, Judith T.; GAL, Susan. Languaje Ideology and Linguistic Differentiation. Language ideology and linguistic differentiation. In: KROSKRITY, Paul V. (Ed.) **Regimes of language: Ideologies, politics, and identities.** Santa Fe: School of American Research Press, 2000. 35-84.

ISBELL, Billie Jean. La otra mitad esencial: un estudio de complementariedad sexual andina. **Estudios Andinos** v. 1, p. 37-56, 1976

MANCOSU, Paola. Alteridad, viajes y conquistas en la ciencia ficción peruana y boliviana. **Medea**, v. III, n. 1, p. 1-19, 2017

MEDINACELLI, Carlos. **La chaskañawi. Novela de costumbres bolivianas.** La Paz: "Editorial los amigos del libro", [1947] 1973

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. La noción de 'derecho' o las paradojas de la modernidad postcolonial: indígenas y mujeres en Bolivia. In: **Violencias (re)encubiertas**, 2010

_____. Sendas y senderos de la ciencia social andina. **Dispositio**, v. 24, n. 51, p. 149-169, 1999

RIVERA CUSICANQUI, Silvia ET AL. **La mujer andina en la historia.** La Paz: Ediciones del THOA, 1990

RIVERA CUSICANQUI, Silvia; LEHM, Zulema. **Los artesanos libertarios y la ética del trabajo.** La Paz: Ediciones del THOA, 1988

RODRIGUEZ, Rosario. Borroneando la nación, sus contornos y alrededores: A propósito de la última novela de la trilogía de Spedding. **Estudios Bolivianos**, n. 24, p. 65-91, 2016

_____. La construcción social y de imaginarios de la mujer desde la narrativa literaria. A propósito de la trilogía de novelas de Alison Spedding. **Estudios Bolivianos**, n. 21, p. 57-66, 2014

ROSTWOROWSKI, María. **Estructuras andinas de poder: ideología religiosa y política.** Lima: IEP, 1983

SILVERBLATT, Irene. **Moon, sun, and witches: gender ideologies and class in Inca and colonial Peru.** Princeton: Princeton University Press, 1987

SILVERSTEIN, Michael. The uses and Utility of Ideology: A Commentary. In: DURANTI, Alessandro (Ed.) **Linguistic Anthropology. A reader.** Malden: Willey-Blackwell, 2001, p. 382-401

_____. "Translation, Transduction, Transformation: Staking "Glossando" on this Semiotic Ice". In: RUBEL, Paula G.; ROSMAN, Abraham. **Translating cultures: perspectives on translation and anthropology.** Oxford: Berg, 2003, p. 75-105

SORUCO, Ximena. **La ciudad de los cholos. Mestizaje y colonialidad en Bolivia, siglos XIX y XX.** Lima-La Paz: IFEA-PIEB, 2011

SMITH, Benjamin. Of Marbles and (Little) Men: Bad Luck and Masculine Identification in Aymara Boyhood. *Journal of Linguistic Anthropology*, v. 20, n. 1, p. 225-239, 2010

SPEEDING, Alison. **De cuando en cuando Saturnina (Saturnina From Time to Time). Una historia oral del futuro.** La Paz: Mama Huaco, 2004

_____. Open Castilian, Closed Aymara? In: ARDENER, Shirley; BURTON, Pauline; DYSON, Ketaki K. (Eds.) **Bilingual Women: Anthropological Approaches to Second Language Use.** Oxford: Berg, 1994, p. 30-43

_____. 'Esa mujer no necesita hombre': En contra de la 'dualidad andina'. Imágenes de género en los Yungas de la Paz". In: ARNOLD Y. Denise (comp.) **Más allá del silencio. Las fronteras de género en los Andes.** La Paz: ILCA-CIASE, 1997, p. 325-344

SPIVAK, Gayatri. Politics of translation. In: VENUTI, Lawrence (Ed.) **The Translation Studies Reader.** Londres-New York: Routledge: 2000, p. 397-416

_____. 'Telling History'. An interview with Mahasweta Devi. In: DEVI, Mahasweta. **Chotti Munda and his arrow.** Malden: Blackwell Pub.: 2003, p ix-xxiii

TYMOCZKO, Maria. Translation: Ethics, ideology, action. **The Massachusetts Review**, v. 47, n. 33, p. 442-461, 2006

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. **Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America**, v. 2, n. 1, p. 3-22, 2004

WEISMANTEL. **Cholas and Pishtacos. Stories of race and sex in the Andes.** Chicago: University of Chicago Press, 2001

WOOLARD, Kathryn A. "Language Ideology as a Field of Inquiry". In: SCHIEFFLIN, Bambi B.; WOOLARD, Kathryn A.; KROSKRITY, Paul V. (Eds.). **Language Ideologies. Practice and Theory.** New York: Oxford University Press, 1998

_____. **Singular an Plural: Ideologies of linguistic authority in 21st Century Catalonia.** Oxford: Oxford University Press, 2016

“HOW MANY WOMEN ARE IN THE COUNCIL OF AMAW'TAS?” TRANSLATING GENDER POLICIES FROM *DE CUANDO EN CUANDO SATURNINA*

Abstract: The purpose of this research is that Alison Spedding, in his novel *De cuando en Cuando Saturnina*, translates politics of gender in the Andes area. These politics had invented a tradition based on the inferiority and subjugation of women in context of masculine regimes. The translation of Spedding refuse the power of Indian masculinity and emphasizes that the process of decolonization must to recognize the political agency of women.

Key words: Translation. Gender. Ritual. Decolonization. Andes.

A LIDERANÇA DA MULHER NEGRA NO ROMANCE *MANDINGAS DA MULATA VELHA NA CIDADE NOVA: A CONSTRUÇÃO SOCIOCULTURAL BRASILEIRA*⁷

Viviane Carvalho Lopes⁸

Sandra Sacramento⁹

Recebido em 10/03/2018. Aprovado em 04/06/2018.

Resumo: O romance *Mandingas da mulata velha na cidade nova* (2009), de Nei Lopes, é uma narrativa que traça, através do percurso histórico e cultural brasileiro, a vida de uma tia baiana, cujo nome ficcional é Tia Amina, mas que está, de certo modo, conectado à figura verídica de Tia Ciata, uma das mais famosas baianas e carnavalescas do Rio de Janeiro. Nesse contexto, procura-se evidenciar o protagonismo da mulher negra na construção sociocultural brasileira relacionado aos pressupostos teóricos da crítica feminista. Ademais, objetiva-se situar a obra como representação literária afro-brasileira que se encontra imbricada com o processo histórico do Brasil, empenhando-se em traçar o percurso de Tia Amina, desde seus questionamentos ancestrais em África até sua chegada à Bahia. Para entender esta proposta de análise embasa-se em Beauvoir (2008), Duarte (2008) e Zolin (2009), entre outros teóricos. Assim, a partir deste trabalho, almeja-se contribuir tanto para a elucidação das questões pertinentes a gênero e à crítica feminista quanto para o reconhecimento da literatura afro-brasileira, destacando a obra de Nei Lopes.

Palavras-chave: Literatura Afro-brasileira. História. Crítica Feminista.

Introdução

É evidente que, na construção da historiografia oficial de diversos países, seguindo a lógica ocidental da hegemonia do poder, o protagonismo sociocultural das mulheres não foi valorizado, naturalizando até o presente momento, apenas os homens, brancos e héteros como padrão universal de “ser humano”, de acordo também com os valores ideológicos judaico-cristãos. Esse fato não representa a inoperância feminina no processo de construção social, mas sim a sua subalternização, a qual foi estabelecida e materializada conforme os papéis sociais.

⁷ Este trabalho é fruto das leituras, discussões e reflexões realizadas na disciplina “Estudos de gênero” do Mestrado da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC).

⁸ Licenciada em Letras – Língua Inglesa/ Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Mestranda em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras, Linguagens e Representações (UESC). Vinculada ao grupo de pesquisa: literatura, história e cultura: encruzilhadas epistemológicas (CNPQ/UESC). Bolsista de mestrado acadêmico FAPESB.

⁹ Professora Doutora do Departamento de Letras e Artes (DLA) da UESC e do Programa de Pós-graduação Mestrado em Letras, Linguagens e Representações.

Dessa forma, não apenas as mulheres, mas também negros, indígenas e operários, por exemplo, foram excluídos da história, visto que não compunham o grupo de poder e privilégios heroicamente narrados. Essa injustiça social não ocorreu somente nos processos de submissão das mulheres e dos povos africanos pela escravatura, mas também se perpetuou através dos discursos de poder, que subalternizaram as mulheres e culturas orientais, reservando-as o status de “os outros”, isto é, categorias inferiores. Para a população negra, eram atribuídas imagens de selvagens e exóticos; enquanto, para as mulheres, noções de fragilidade, entre outros estereótipos.

Nessa perspectiva, a partir das mudanças históricas e socioeconômicas, e com intento de suplantarem os discursos hegemônicos, as manifestações dos grupos de mulheres e da população negra vêm surgindo fortemente desde a década de 1960, com o desenvolvimento do pensamento feminista e da perspectiva pós-colonial. Além disso, foi desenvolvida também uma crítica ao eurocentrismo, particularmente relacionada com a crítica à construção estrutural do mundo.

A partir desse contexto, intenta-se, neste trabalho, levantar as considerações mais recentes no que diz respeito à intersecção entre gênero, classe e raça, por intermédio da análise do livro *Mandingas da mulata velha na cidade nova* (2009), de Nei Lopes, procurando afirmar o protagonismo da mulher negra na construção sociocultural do Brasil. Assim, essa representação literária afro-brasileira se empenha em traçar o percurso de Tia Amina, desde seus ancestrais, na África, até sua chegada à Bahia.

Nesse sentido, sob a luz dos estudos no campo pós-colonial, procura-se entender os questionamentos desta proposta de análise, embasando-se nos pesquisadores: Duarte (2008), Lugones (2014), Beauvoir (2009), entre outros. Procura-se, a partir deste trabalho, contribuir tanto para o reconhecimento da literatura afro-brasileira, principalmente da leitura em questão, do autor Nei Lopes, quanto para a elucidação das questões pertinentes a gênero.

Mandingas da Mulata Velha na Cidade Nova

O romance afro-brasileiro *Mandingas da mulata velha na cidade nova* (2009) é um retrato do Brasil independente politicamente de Portugal em 1822, mas com fortes relações coloniais e hierárquicas, evidenciadas na trajetória de vida de Dona Honorata (1854 – 1924), depois nomeada, por via das suas tradições religiosas, de tia Amina. A narrativa se inicia reverberando um certo realismo fantástico, transportando o leitor do dia 7 de janeiro de 2004, de um velho sobrado da rua Alfândega, no centro do Rio, para 80 anos antes:

E sem que os operários percebam, o fio cai no chão. E sai coleando, rápido, como uma cobrinha, até o campo de Santana. Aí, dobra à direita, atravessa a avenida Presidente Vargas e a praça Duque de Caxias, toma a Visconde da Gávea, corta a Senador [...] e some nas imediações do largo de São Francisco da Prainha. Oitenta anos antes... (LOPES, 2009, p. 18).

É nessa perspectiva, por via de um novelo de linha, que cai envolvendo uma pequena bolsa, que a história se inicia, levando a atenção ao prestigiado jornal “Tribuna no Rio Janeiro”, com o mote: “Tribuna do povo para o povo”. Esse jornal se ocupava em noticiar “[...] como é do tempo, escândalos que são sempre do agrado do grande público.” (LOPES, 2009, p. 19), lendas urbanas, palpites do jogo do bicho, mas também notas fúnebres, em que irá retratar a morte de Honorata Sabina da Cruz, tia Amina, personagem central do romance. O autor, Nei Lopes, ao ser entrevistado pelo acadêmico em Letras Rafael Gomide Martins (UFMG) sobre o livro, afirma que:

A narrativa se passa em vários planos, até mesmo no do sonho. Começa na atualidade, volta para o início do século 20, recua até o 19 e acaba voltando à atualidade, onde tudo começou. A vida é assim. Pelo menos para mim, que cultuo orixás e antepassados. Então, essa é a minha forma de contar a vida. Talvez, quem sabe, aí esteja a marca da minha negritude, o que pode até apontar para uma escola de “realismo mágico afro-brasileiro”. Quem sabe? Quanto ao “herói”, ele existe, sim: é a Norata ou Tia Amina, em torno da qual tudo é construído (LOPES, [2017]).

Dessa forma, este livro representa um dossiê da vida de uma das grandes influenciadoras do festejo carnavalesco, da expansão degustativa da comida baiana/africana e assim, revela outros traços culturais, como a forte presença do islamismo e do sincretismo religioso. Além disso, apresenta a história da diáspora baiana com entrelaçamentos da cultura baiana e carioca, fortemente influenciada pelos negros, outrora escravizados oriundos do continente africano.

Em síntese, o romance, que se encontra dividido em duas partes, como se houvesse dois livros em um, traça a história do povo brasileiro no século XVIII, com a Abolição da Escravatura, Revolta dos malês, Revolta da vacina e urbanização do Rio de Janeiro, quando realocou-se a população negra nas periferias. Dessa forma, abre espaço para que se possa perceber a importância das mulheres negras na construção da sociedade brasileira, do desenvolvimento da identidade nacional, das raízes do samba e de outros aspectos culturais importantes e representativos ao Brasil.

É relevante destacar o significado do título “Mandingas da mulata velha na cidade nova”. Em primeiro lugar, o nome “Mandingas” é relativo ao povo africano, embora atualmente tenha-se a impressão de “mágica” do substantivo (1). Posteriormente, “Mulata Velha”, antiga denominação popular da cidade de Salvador, a qual se refere à cidade como uma mulher, que passou pelo processo

de mestiçagem, o que é bem coerente, visto que Salvador abrigava o maior porto de tráfico negreiro do Brasil (2). Por último “Cidade Nova”; referindo-se ao bairro do Rio que, na primeira metade do século XX, encontra-se em oposição à Cidade Velha, isto é, os *locus* dos tempos coloniais (3).

Esse importante romance afro-brasileiro tem por autor Nei Lopes, que é compositor, músico/intérprete da Música Popular Brasileira (MPB). Natural de Irajá, no Rio de Janeiro, nasceu no dia 9 de maio de 1942. Compôs músicas que se fizeram notar a partir das interpretações de Djavan, Gilberto Gil, João Bosco e Milton Nascimento. Além desses artistas, compôs músicas com Guinga, Zé Renato e Wilson Moreira. Também Bacharel em Direito, Nei Lopes produziu uma grande obra centrada na temática afro-brasileira, a fim de entender a questão do negro no Brasil, publicando *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical* (1992) e *Dicionário Banto do Brasil* (1996), entre outras produções. Na literatura, escreveu também o livro *20 contos e uns trocados* (2006) ao lado de *Mandingas da mulata velha na cidade nova* (2009).

O romance, posto como objeto de estudo, neste trabalho, insere-se na categoria “Literatura Afro-brasileira” por apresentar traços peculiares a tal representação, que ainda possui estudos parciais no que diz respeito à sua crítica literária, muito embora possa ancorar-se teoricamente nas pesquisas do professor e pesquisador Eduardo de Assis Duarte, da Universidade Federal de Minas Gerais. Nesse sentido, no texto “Por um conceito de literatura afro-brasileira”, pressupõem-se cinco características primordiais para que um texto literário possa ser categorizado tal como afro-brasileiro, os quais são: a temática, a autoria, o ponto de vista, o elemento linguagem e o público leitor afrodescendente (DUARTE, 2008).

Antes de adentrar na explicação da especificidade de cada característica, é interessante apontar que o reconhecimento da literatura afro-brasileira se dá, a grosso modo, no movimento de pessoas negras, escrevendo *sobre* a população negra e *para* o povo negro. Sendo assim, é perceptível o movimento de rasura sobre o discurso e narrativa do colonizador, dando lugar às novas histórias, agora contadas pelos/pelas intelectuais negros/negras.

Nessa perspectiva, para Duarte (2008), a literatura afro-brasileira difere do conjunto de letras nacionais pela temática, isto é, o povo negro é o tema central da “literatura negra”. Por sua vez, Octavio Ianni (1998, p. 54) diz que enxerga o sujeito afrodescendente não apenas no plano do indivíduo, mas também como: “universo humano, social, cultural e artístico de que se nutre essa literatura”. É distinta das outras literaturas também pela autoria, de modo que a escrita deve ser oriunda de um autor afro-brasileiro, e assim, abarcar individualidades muitas vezes fraturadas e oriundas do processo de colonização/miscigenação.

Ademais, é importante que tenha ponto de vista, ou melhor, não basta ser afrodescendente, precisa saber utilizar-se do tema, ser associado às causas raciais. Nesse sentido, o elemento linguagem, discursividade específica, reverbera em sua escrita com expressões, ritmos e significados novos, que também contribuem na identificação da literatura afro-brasileira. A última característica defendida por Eduardo Assis Duarte é a do público leitor afrodescendente, enquanto fator de intencionalidade, isto é, o texto tem direcionamento de recepção e se volta para um público específico.

É relevante destacar que esses elementos, quando exercidos de maneira isolada, não propiciam o pertencimento à escrita da Literatura Afro-brasileira, mas sim há necessidade da interação entre esses componentes, dialogados e conectados. Nesse sentido, é importante também destacar que a obra, em análise, insere-se por completo nas características estudadas por Duarte (2008), pois possui os temas recorrentes, tais quais: história do povo negro na diáspora, tradições culturais ou religiosas (mitos e lendas), história contemporânea da situação dos negros e demais dramas vividos na modernidade brasileira. Além desses aspectos, elementos linguísticos, tal qual a oralidade, estão presentes nesta literatura, a serviço, talvez, da recuperação de uma memória multifacetada e ancestral, danificada pelo processo de colonização.

Introdução à Crítica Feminista e suas Articulações

É considerável a mudança/evolução do grupo social feminino do início do século XIX ao presente momento, no que se refere à conquista de direitos, por intermédio do movimento feminista. As mulheres não eram consideradas “cidadãs”, muito menos “figuras públicas”. Sendo assim, os direitos de “ser humano”, em sua plenitude, eram negados às mulheres, tidos como irrelevantes para elas, naturalizando o seu papel de inferioridade em relação à figura masculina. A mulher, nessa perspectiva, “deveria” cumprir o seu “papel” de mãe, esposa, isto é, ser o apoio do homem, e este deveria liderá-la, bem como à sua família. Essa visão, endossada pelos valores judaico-cristãos, pela estrutura patriarcal de sociedade e reforçada no momento pré-capitalista, perdura até a contemporaneidade nas relações sociais, através do machismo, que continua a inferiorizar o *segundo sexo*.

Nesse sentido, a luta das mulheres, no processo histórico mundial, foi de extrema importância para a conquista de direitos e continua sendo na atualidade. Para delimitação teórica e temporal, é necessário pontuar que o “feminismo” e o “movimento feminista” se restringem aos últimos três séculos, embora não seja possível excluir a ideia de que a existência de um movimento de pessoas do

sexo feminino em torno da “questão da mulher” ocorra desde os primórdios. Alguns pesquisadores, por exemplo, defendem a existência do movimento feminista desde os matriarcados neolíticos. Assim, a partir das considerações de Lúcia Osana Zolin, em seu texto “A crítica feminista”, pode-se pensar o movimento feminista como:

Um movimento político bastante amplo que, alicerçado na crença de que, consciente e coletivamente, as mulheres podem mudar a posição de inferioridade que ocupam no meio social, abarca desde as reformas culturais, legais e econômicas, referentes ao direito da mulher ao voto, à educação, à licença-maternidade, à prática de esportes, à igualdade de remuneração para função igual etc., até uma teoria feminista acadêmica, voltada para reformas relacionadas ao modo de ler o texto literário (ZOLIN, 2009, p. 220).

Desse modo, é notável a forma como o movimento feminista se direcionou para suplantar o lugar de inferioridade imposto e também para a conquista da liberdade ao voto, à educação, esporte, igualdade salarial, entre outras demandas, impactando a cultura e transformando a prática. Esse fenômeno contribuiu para o surgimento de diversos estudos e no desenvolvimento da teoria e crítica feministas, a partir das quais se pode ler e analisar os textos literários e, assim, a *realidade* social.

O movimento feminista está dividido em três momentos no espaço-tempo, os quais são denominados de “ondas”, e que marcam de forma crucial a luta das mulheres, em uma escala de mundo. A primeira onda se deu no final do século XIX e início do século XX, a partir da luta pela igualdade de direitos, o sufrágio feminino, constituindo-se o movimento de mulheres da burguesia francesa, inglesa, norte-americana, e das demais potências da época. Na França, uma das ativistas da Revolução Francesa (1789), Marie Olympe Gouges, apresenta diante da Assembleia Nacional, em 1791, a *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã*¹⁰, defendendo a igualdade de direitos, principalmente o de propriedade e liberdade de expressão, além de fazer uma chamada às mulheres para que tivessem força e altivez nas reivindicações democráticas para o seu sexo.

Já em 1792, a inglesa Mary Wollstonecraft, ao escrever *As reivindicações dos direitos da mulher*¹¹, um dos maiores clássicos da literatura feminista, retoma as petições dos ideais da Revolução Francesa, no que diz respeito aos direitos da mulher, defendendo a efetividade da educação para que, de fato, as mulheres se tornassem cidadãs. Entretanto, o movimento feminista apenas surge nos Estados Unidos e na Inglaterra na metade do século XIX, quando reivindica o sufrágio feminino e igualdade legislativa.

¹⁰ *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne.*

¹¹ *A vindication of the Rights of Woman.*

As americanas Elizabeth Cady Stanton, Susan B. Anthony e Lucy Stone, em 1840, representavam a liderança do forte e já estabelecido movimento pelos direitos das mulheres. Elizabeth e Susan fundaram a *Associação Nacional para o voto das mulheres*¹², enquanto Stone fundou a *Associação americana para o voto das mulheres*¹³, que reivindicava o sufrágio feminino e mudança na legislação no que se referia ao divórcio. Em 1890, as duas organizações foram unidas para formar a *Associação nacional americana para o voto das mulheres*¹⁴, conquistando o direito ao voto para as mulheres americanas em 1920.

Na Inglaterra, as mulheres foram amplamente discriminadas na era Vitoriana (1832 – 1901), pois os valores defendidos pela rainha Vitória eram de que a mulher não deveria utilizar seu intelecto, pois não era a “ordem natural das coisas”; ao invés disso, explorava-se sua delicadeza, submissão, afeição ao lar, inocência, falta de ambição, bem como a tradição religiosa. Nessa perspectiva, havia guias vitorianos que instrumentalizavam suas posições, como *A professora*¹⁵ e *As mulheres da Inglaterra*¹⁶, de Sarah Stickney Ellis, publicado em 1839.

De modo geral, essas obras contribuíram para a idealização da mulher, que deveria ser a cumpridora de um papel social “divinamente” estabelecido, resvalando beleza, candura e fragilidade. Entretanto, essa idealização só contribuiu, como até o presente momento contribui, para a subjugação da mulher a um nível inferior ao homem, dessa forma:

Se no âmbito da lei, as mulheres eram destituídas de poder, no âmbito das práticas sociais e familiares a realidade era outra. A maioria delas, além de não ter interesse em se submeter a esse tendencioso modelo de organização social, não tinham condições para tal. Pesquisas mostram que em meados do século XIX grande parte das mulheres inglesas trabalhava fora como domésticas, costureiras, operárias em fábricas, ou em fazendas. De modo que o tédio que supostamente marcaria a existência da mulher idealizada pela ideologia vitoriana não consistia, absolutamente, no seu principal problema; era prerrogativa de uma minoria. Nesse sentido, a oposição erigida contra tal ideologia era impelida por, pelo menos, duas razões: uma referente a valores ideológicos, outra à necessidade de sobrevivência (ZOLIN, 2009, p. 221).

Nesse sentido, a idealização da mulher inglesa abrangia apenas um pequeno grupo, visto que, para a maioria das mulheres, o padrão não se estendia, pois trabalhavam tanto no âmbito doméstico quanto nas fábricas e fazendas. Desse modo, essa construção representativa do ser feminino não apenas foi contestada pelos valores ideológicos da razão feminista, mas por uma necessidade de

¹² *National Woman Suffrage Association.*

¹³ *American Woman's Suffrage Association.*

¹⁴ *National American Woman's Suffrage Association (NAWSA).*

¹⁵ *The female instructor.*

¹⁶ *The Women of England.*

sobrevivência da mulher e de sua família. Até o presente momento, esses valores de “mulher ideal” continuam sendo divulgados, muito ligados à questão central de defesa da família nos moldes tradicionais.

Uma das maiores contribuintes para o pensamento feminista da primeira onda é Simone de Beauvoir, que, ao publicar o texto *O Segundo sexo*¹⁷, em 1949 (apenas publicado no Brasil em 1980), formulou uma espécie de dossiê teórico sobre a situação da mulher na sociedade, o qual contribuiu para o pensamento da geração seguinte de feministas, embora alguns aspectos tenham sido rejeitados. Beauvoir sintetizou o seu pensamento em “não se nasce mulher: torna-se”, o que evoca a explicação da não existência de uma “essência feminina”, de qualquer ordem, biologizante ou teológica, para o respaldo de sua marginalização e seu lugar de inferioridade em relação ao homem, para ser *conformada* à situação de mulher. Essa ideia é marcada pelo que se compreende como o maior privilégio do homem em sociedade, que é a sua “vocação de ser humano”, isto é, ligada à sua *transcendência*, enquanto a mulher encontra-se dividida entre a compreensão de “ser humano” e o “destino de mulher”, o qual é reforçado pelo conservadorismo e o seu lugar de *imanência*. Assim:

A fim de provar a inferioridade da mulher, os antifeministas apelaram não somente para a religião, a filosofia e a teologia, como no passado, mas ainda para a ciência: biologia, psicologia experimental etc. Quando muito, consentia-se em conceder ao outro sexo “a igualdade dentro da diferença”. Essa fórmula, que fez fortuna, é muito significativa: é exatamente a que utilizam em relação aos negros dos EUA as leis de Jim Crow; ora, essa segregação, pretensamente igualitária, só serviu para introduzir as mais extremas discriminações. Esse encontro nada tem de ocasional: quer se trate de uma raça, de uma casta, de uma classe, de um sexo reduzidos a uma condição inferior, o processo de justificação é o mesmo. O “eterno feminino” é homólogo da “alma negra” e do “caráter judeu” (BEAUVOIR, 2009, p. 25).

Dessa forma, é perceptível que, no intento de respaldar o lugar de marginalidade do sexo feminino, muitos discursos foram levantados em favor de sua conformação ao “segundo dos pares”. Nesse sentido, a mulher deveria não apenas ser subjugada como inferior, mas concordar com sua inferioridade, aceitando os pressupostos que justificavam sua condição de menor importância.

A segunda onda abrangeu o período de 1960 até os anos 1980 e se caracterizou a partir da luta pela diferença e o fim da discriminação, além disso, o movimento feminista reivindicava a cidadania e a individualidade. Na terceira onda, momento que é compreendido a partir da década de 1990, houve uma reelaboração das estratégias e táticas do movimento feminista que o antecedeu, com a inserção da reivindicação pela liberdade sexual da mulher e a equidade no espaço público. Além disso, esse

¹⁷ *Le deuxième sexe* (1949).

período foi marcado pelo início do questionamento ao padrão branco, de classe média-alta das feministas anteriores, desencadeando um importante avanço: o destaque e valorização das mulheres negras no movimento feminista, que, ao reivindicarem e negociarem um espaço próprio de discussão, abriram para a possibilidade do enfoque em interseccionalidade, isto é, não apenas das relações de gênero, mas também de classe e raça.

Na contemporaneidade, é notável que existe um movimento feminista em prol de uma “Questão da mulher”, mas é perceptível também que as mulheres se unem em suas causas similares, muito embora sejam constitutivamente diferentes. Neste momento, na sociedade, abre-se o espaço para falar não apenas das mulheres, enquanto grupo homogêneo, mas de mulheres, que estão subalternizadas por “ser mulher”, “trans”, “negra”, “lésbica”, atravessadas que estão por outras categorias de subalternidade.

Tia Amina em Foco: A Mulher Negra na Construção Sociocultural Brasileira

O romance *Mandingas da Mulata Velha na Cidade Nova* (2009) está dividido em duas partes: a primeira se inicia com o pesaroso falecimento de tia Amina, publicação da matéria sobre a Tia Amina no *Jornal Tribuna* e abrange o processo de construção de revisão da nota, que fora criticada, tanto no sentido favorável à tia Amina quanto pejorativamente. Já a segunda, trata-se da pesquisa e manuscritos de João Flávio Iháia sobre a verdadeira história de Tia Amina.

A partir do objetivo central desta pesquisa, foca-se o olhar sobre a carta fúnebre e matéria redigida inicialmente, no intento de demonstrar as principais características que delinearão a vida, não apenas de Tia Amina, mas de muitas tias baianas que se aventuraram nas terras cariocas, com sangue, suor e lágrimas, a fim de construir uma vida mais digna. Nesse sentido, o romance se inicia com um telefonema, atendido pelo jornalista de plantão Henrique da Costa, encarregado pelas crônicas carnavalescas, e assim:

O interlocutor não se faz de rogado e, do outro lado da linha, lê a nota completa, adrede redigida: - Acaba de falecer, em sua residência, à rua Visconde de Itaúna 137, Dona Honorata Sabina da Cruz, a Tia Amina, a maior figura dentre as célebres baianas do carnaval da Praça Onze. A venerada Tia Amina morreu de um colapso cardíaco fulminante, aos sessenta e nove anos de idade. A cidade ainda não se tinha refeito da irreparável perda, em março do ano anterior, daquele que fora, em inteligência, em descortínio político, em saber jurídico, em consciência civilista, o maior dos brasileiros – Antônio Rui Barbosa de Oliveira, a Águia de Haia. E seis meses depois, a capital federal era sacudida por mais um golpe, com a morte do marechal Hermes da Fonseca. E, na sucessão desses acontecimentos aziagos, neste

triste ano de 1924, morria a figura ilustre dessa baiana inesquecível (LOPES, 2009, p. 21).

Nesse sentido, a morte de Tia Amina é ligada ao pesar da morte de grandes destaques da historiografia brasileira, como Antônio Rui Barbosa e Marechal Hermes da Fonseca, ganhando evidência na imprensa do Rio de Janeiro, muito embora não esteja presente nos livros da História Oficial do Brasil. Além da evidente invisibilidade da mulher negra na história, percebe-se a coesão do romance (literário) a datas, períodos e marcações reais, evidenciada pelas notícias do início do século XX (histórico). A partir dessa posição do romance, é necessário colocar que:

A valorização do histórico [...] pressupõe inevitavelmente uma nova forma de dizer, pressupõe outros recursos para armar o dispositivo textual de modo a que signifique como forma do presente que ilumina as dobras do passado. E uma leitura que intenta em desvelar a construção literária pelo seu sentido histórico, é uma leitura que busca, simultaneamente a historicidade textual, isto é, a semântica social, e a especificidade dos modos de escrita na sua dimensão emissora e receptora. Mas busca também, a textualidade da história, quer dizer, a enunciação verbal de um passado, num contexto que, para o ser, tem que ser mediatizado pela textura verbal (MATTA, 2007, p. 31).

Nesse sentido, o romance aqui, em análise, ao se preocupar com a valorização do histórico, apresenta vozes e discursos, os quais não puderam ser enunciados e não foram, mas que, na realização de pesquisas sobre o processo histórico-brasileiro e o protagonismo da população negra, têm se ressignificado e completado o que outrora fora dito. Além disso, a literatura tem contribuído em relação profícua com a História, tanto para demonstrar os discursos racistas e colonialistas, quanto para rasurar discursos hegemônicos, de poder e exclusão.

Em seguida ao telefonema, o jornalista do prestigiado *Tribuna do Rio de Janeiro*, no período do século XX, escreve a matéria, cuja manchete anuncia: “Terreiros calam seus tambores, Ranchos guardam seus estandartes. Morreu tia Amina!”, iniciando:

Sangue, suor e lágrimas - e um porvir talvez ainda bem remoto, quando se escrever, com honestidade e sem subterfúgios ou fantasias, a História do nosso amado país, aí sim, é que poderemos dar o merecido valor a uma raça cujo trabalho incansável, com sangue, suor e lágrimas, contribui decididamente para forjar a têmpera e caráter do nosso povo. Referimo-nos aos negros africanos, importados para o Brasil, desde os primórdios de nossa colonização, os quais sempre se mostraram dignos de nossa mais elevada estima e gratidão pela sua afetividade, resignação estoica, coragem e índole laboriosa trabalhando nos canaviais, mineração e cafezais, sacrificavam-se aos seus senhores, entregando-se à labuta de corpo e alma. E suas mulheres eram geralmente as amas de leite dos filhos dos patrões, tendo que muitas vezes descuidar de seus próprios filhos para que aqueles entregues a seu cuidado estivessem sempre

alimentados, limpos e satisfeitos. Arrancados à força dos selvagens sertões e desertos africanos, muitas vezes até para o seu bem, esses homens e mulheres foram os verdadeiros construtores do nosso amado Brasil. E o ergueram, não só com seu trabalho insano, mas também batendo-se como heróis nas guerras em que nosso país se empenhou, e lutando, com seu talento e inteligência, para que o país abolisse a Escravidão (LOPES, 2009, p. 26).

Dessa forma, ao representar a escrita de um jornal brasileiro, datado de 1924, percebem-se os evidentes discursos a favor da colonização de um país construído pelas mãos negras, mas que, sob domínio das elites, as quais não negociam seus privilégios, viviam e vivem embaixo do título de “democracia racial”, enaltecendo a população negra. “Trabalho incansável”, “resignação estoica”, “coragem e “índole laboriosa” remontam à máscara pela qual pretendiam submeter as marcas da colonização, “heroizando” uma população negra, a qual deveria aceitar e desculpar a escravidão.

É evidente, desse modo, a utilização das mulheres negras para amamentação dos filhos de senhores do Engenho, dos donos das grandes fazendas, embora algumas delas tenham ido para o trabalho doméstico, a maioria foi enviada ao trabalho braçal. Dessa maneira, como apontado por María Lugones (2014), “mulher negra”, no momento da escravidão, era uma categoria vazia, pois não se encaixava na categoria “ser humano”, permitindo e justificando a violência. Nesse sentido, não havia “gênero” para as mulheres negras que conformasse um papel, apenas o sexo (fêmea), que contribuía para a visão das mulheres como reprodutoras, selvagens ou sexualizadas. As mulheres inglesas tidas realmente como “mulheres”, no período vitoriano, rompiam os padrões de gênero não apenas pela ideologia feminista, mas pela sobrevivência, como apontado anteriormente e, assim, as negras escravizadas nos Estados Unidos e Inglaterra não eram inseridas na perspectiva do gênero, por conveniência para o seu dono, como é apontado por Angela Davis:

O uso das mulheres escravas como substitutas das bestas de carga para puxar comboios nas minas do sul é uma reminiscência da horrenda utilização das mulheres brancas em Inglaterra, como descreve Karl Marx no “O Capital”: “em Inglaterra as mulheres ainda são ocasionalmente usadas em vez de cavalos para arrastar os barcos nos canais, porque o trabalho requer a produção de cavalos e máquinas numa exata e conhecida quantidade, enquanto o requisito de manter as mulheres do excedente populacional é abaixo de todos os cálculos. Exigidas pelos seus donos a serem “masculinas” na performance do seu trabalho como se fossem homens, as mulheres negras devem ter sido profundamente afetadas pelas suas experiências durante a escravatura. Algumas, sem dúvida, foram quebradas e destruídas, no entanto a maioria sobreviveu e, no processo, adquiriu qualidades consideradas tabus pela ideologia do século XIX sobre a natureza feminina (DAVIS, 2013, p. 15).

Nesse sentido, as mulheres negras, em todo o processo escravocrata, foram desumanizadas e bestializadas, independente do lugar onde ocorria a escravidão. Além de todo o serviço completamente igual ao dos homens, as mulheres deveriam engravidar, e grávidas, irem trabalhar nas lavouras, bem como trabalhar após o seu parto. Obviamente, todos os excluídos da história sofreram opressões, mas as mulheres negras sofreram em um grau muito elevado, a partir do qual:

Podemos agora perceber melhor Margarat Garner, escrava fugitiva, que quando foi apanhada perto de Cincinnati, matou a sua própria filha e tentou matar-se a si mesma. Ela alegrou-se, a rapariga estar morta – ‘agora ela nunca conhecerá o que uma mulher sofre como escrava’. – e contestou para ser julgada por crime. ‘Eu irei cantando para a forca antes de voltar para a escravatura’ (DAVIS, 2013, p. 23).

Haja vista que o padrão da escravização fora repassado em nível global, seria ingenuidade pensar que casos como esses não ocorreram no Brasil, o último país a abolir o processo, por pressão inglesa, no final do século XIX, em 13 de maio de 1888, enaltecendo a princesa Isabel pela “santidade” e “bondade” ao assinar a Lei Áurea. Obviamente, a tentativa de apagar da memória brasileira a escravidão era latente, tendo em vista a representação literária, remetida ao ano de 1924:

Mas não nos devemos envergonhar de havermos mantido escravos no Brasil, pois quase todos os povos do mundo, civilizados ou bárbaros, conheceram a escravidão. E, entre nós, ela foi sempre a mais branda e tolerante. Assim, desde o século XVIII vozes generosas se levantavam do cativeiro, procurando mitigar a sorte dos infelizes cativos e cativas com caridade, filantropia e boas ações. (LOPES, 2009, p. 26-27).

Desse modo, a escravidão ocorreu e foi abolida, entretanto não houve nenhum processo de inserção dos negros e negras na sociedade, apenas a “caridade”, “filantropia” e “boas ações” das ditas “vozes generosas”. Por outro lado, sabe-se, atualmente, que a Abolição se deu por estratégias econômicas, devido à ascensão do capitalismo, defendido pelos valores da liberdade de compra e venda, abertura do mercado e aumento de consumidores. Na matéria, o personagem Costinha (jornalista) segue dizendo que:

Ainda está por ser feito o levantamento completo da contribuição do elemento negro na formação do povo brasileiro. Quando isso for feito, muitos nomes hoje obnubilados ou desconhecidos virão às luzes. E entre eles, certamente estará o da hoje pranteada Honorata Sabina da Cruz, a Tia Amina uma mulher de fibra – Tia Amina veio à luz na bucólica Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano, no dia 11 de janeiro do ano da graça de 1854. E porque era dia de Santa Honorata (cinco dias antes do xará Santo Honorato, por coincidência), recebeu o nome com o que foi à pia batismal (LOPES, 2009, p. 27).

Ao introduzir uma pequena biografia de Tia Amina, é notável que sua data de nascimento seja condizente ao momento histórico escravagista, embora ela tenha nascido livre, devido à Lei do Ventre Livre que era paliativa na mudança da estrutura econômica brasileira. Desse modo, é possível perceber que a vida de Honorata Sabina, como tia baiana, quituteira e carnavalesca, foi de extrema importância para a cultura brasileira, haja vista que Honorata está ligada de certo modo à Hilária, tema do livro *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro* (1995), de Roberto Moura:

Mas a mais famosa de todas as baianas, a mais influente, foi Hilária Batista de Almeida, Tia Ciata, lembrada em todos os relatos do surgimento do samba carioca e dos ranchos, onde seu nome aparece gravado Siata, Ciata ou Assiata. Nascida em Salvador em 1854 no dia de Santo Hilário, no mesmo dia que Hilário Jovino, razão pela qual se tratavam nas rodas de “xará” quando nas boas, é feita no santo ainda adolescente. Muito moça, do namoro com um conterrâneo, Norberto da Rocha Guimarães, nasce Isabel, provavelmente ainda em Salvador em meio às primeiras experiências da vida adulta, quando já conhecida por Ciata, apelido com que se celebrizaria mais tarde na colônia baiana do Rio de Janeiro (MOURA, 1995, p. 136).

Desse modo, é perceptível que Nei Lopes remete sua Tia Amina à Tia Ciata, mas também não apenas a ela, às outras tias baianas, que possam vir a ter existido, às quais se deve a estima pela contribuição cultural e social à sociedade brasileira. A ascensão da Tia Amina deve-se ao trabalho, à valorização cultural do povo negro, mesmo que de forma amena, na sociedade do século XX. Nesse sentido:

Vendendo guloseimas nas ruas, em um tabuleiro, e assim continuando, em nossa cidade, uma elogiada tradição da boa terra, a nossa Honorata ou Tia Amina, envergando sua vistosa indumentária típica, incluindo torso, colares, pulseiras, balangandãs e o tradicional pano das costas, fixou seu ponto na rua Carioca, local em que permaneceria, atendendo à sua vasta e seleta clientela, até o final da vida [...] mas embora sem nenhum apoio masculino, sem o ombro amigo de um esposo e pai, Tia Amina soube enfrentar com denodo esses primeiros tempos. Até que, mais tarde, uniu-se em sólido matrimônio a seu conterrâneo João Pereira da Silva, homem de moral ilibada e caráter exemplar, que assumindo todos os encargos da família, que, embora informalmente, constituía, deu à esposa o suporte material e espiritual de que ela necessitava para se afirmar como grande líder que foi (LOPES, 2009, p. 29-30).

A partir do seu trabalho, sua liderança, sua atuação como tia de santo, Tia Amina conquistou seu espaço social e impactou o cenário carioca, demonstrando sua resistência como mulher negra, divulgando sua religião, seu samba, sem os quais não poderia viver. Tia Ciata, a fonte de inspiração

para a elaboração da personagem de tia Amina, foi descrita de modo muito similar na pesquisa do cineasta Roberto Moura, e também professor da Universidade Federal Fluminense, que gravou filmes e escreveu livros sobre Cartola e Tia Ciata, descrevendo-a pelo:

seu espírito forte, Ciata aliará uma crescente sabedoria de vida, um talento para a liderança e sólidos conhecimentos religiosos e culinários. Doceira, começa a trabalhar em casa e a vender nas ruas, primeiro na Sete de Setembro e depois na Carioca, sempre paramentada com suas roupas de baiana preceituosa, que nunca mais abandonaria depois de uma certa idade. Norberto, que também vem para o Rio, nunca mais se aproximaria de Ciata nem de sua filha. Aqui, Hilária se casa com João Batista da Silva, negro bem situado na vida, também baiano, numa relação longa, fundamental para sua afirmação no meio negro (MOURA, 1995, p. 137).

É desse modo que Tia Amina se apresenta com tamanho labor, bravura e personalidade. Sua força de caráter representa a resistência das mulheres negras no momento que precedeu à escravatura, abrindo espaço para o reconhecimento da sua culinária, religião e samba. O romance evidencia o livro do pintor aquarelista francês Jean Baptiste Debret, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (1834) do mesmo modo que Moura (1995) relata o aparecimento de Tia Ciata. Assim, foi uma líder das baianas no bairro da Cidade Nova e Praça Onze, no Rio de Janeiro, cozinhando seus acarajés, vatapás e carurus.

Considerações Finais

A partir da perspectiva da crítica feminista e seus desdobramentos, haja vista o empoderamento da mulher negra, lésbica e *trans*, por exemplo, é que se percebe a figura de Tia Amina, festeira, mãe de santo, sambista e pagodeira como uma referência da aquisição de “liberdade” da mulher, do seu empoderamento, mesmo que seja com ressalvas. Reconhecida como a representante da “pequena África no Rio Janeiro”, uma colônia baiana, foi de extrema importância para o desrecalque epistemológico no Brasil, haja vista que Tia Amina aponta para o ícone Tia Ciata, que contribuiu para o crescimento do carnaval no Rio, para a divulgação da Bahia e reconhecimento da cultura negra, no seu papel de liderança feminina.

Portanto, o livro *Mandingas da mulata velha na cidade nova* (2009) se apresenta profícuo para a discussão da temática afro-brasileira, bem como as raízes do samba, a ascensão e protagonismo da mulher negra. Nessa dianteira, é que se confirma o importante papel das tias baianas, mulheres que viveram e vivem do seu labor, descendentes da escravidão, mas que avançaram para a

emancipação de suas vidas, e vividas de modo tão intenso, resultando no alvorecer da cultura brasileira, com o samba de resistência, a festa, as comidas típicas, entre outros elementos que contribuíram para esse processo de resistir.

Dessa forma, é relevante ressaltar que a discussão sobre o papel e importância das mulheres negras para a construção social não se esgotam neste trabalho. Por outro lado, continuam a ser necessárias para o avanço da sociedade brasileira e entendimento da alteridade, e das relações do Brasil com o continente africano.

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (org). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. S. Paulo: Boitempo, 2013.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 31, jan/jun. 2008. Disponível em: <<http://150.164.100.248/literafr/data1/artigos/artigoeduardoassis2.pdf>>. Acesso em: 16 ago. 2017.

IANNI, Octavio. **As ciências sociais na época da globalização**. Rev. bras. Ci. Soc. [online]. vol.13, n.37, pp.33-41, 1998.

LOPES, Nei. “Conversando sobre Mandingas da mulata velha na cidade nova”. Entrevista concedida a Rafael Gomide Martins. **Literafro**, Belo Horizonte, [2017]. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafr/autores/343-nei-lopes>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

_____. **Mandingas da Mulata Velha na cidade nova**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

LUGONES, María. Rumo ao feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952 set./dez. 2014.

MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. **Mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente**, Lisboa, Edições Colibri/ Centro de Estudos Africanos – FLUL, 2007, pp. 283 – 291.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

THE LEADERSHIP OF THE BLACK WOMAN IN THE NOVEL *MANDINGAS DA MULATA VELHA NA CIDADE NOVA*: THE BRAZILIAN SOCIOCULTURAL CONSTRUCTION

ABSTRACT: The novel *Mandingas da mulata velha na cidade nova* (2009), by Nei Lopes is a narrative that traces, through the Brazilian historical and cultural route, the life of a Bahian aunt whose fictional name is Tia Amina, but who is connected to the true figure of Aunt Ciata, one of the most famous Bahian and carnival in Rio de Janeiro. In this context, it seeks to highlight the role of black women in the Brazilian sociocultural construction related to the theoretical assumptions of feminist critique. In addition, the objective is to situate the work as an Afro-Brazilian literary representation that is imbricated with the historical process of Brazil, endeavoring to trace the path of Aunt Amina, from her ancestral questioning in Africa until her arrival in Bahia. To understand this proposal of analysis, it is based on Beauvoir (2008), Duarte (2008) and Zolin (2009), among other theorists. Thus, from this work, aims to contribute both to the elucidation of issues to gender and feminist critique and to the recognition of Afro-Brazilian literature, highlighting the work of Nei Lopes.

Keywords: Afro-Brazilian Literature. History. Feminist Criticism.

PALAVRAS DE LUZ E SOMBRA: FORMAS DE SUBVERSÃO EM *RÚTILO NADA*, UMA NARRATIVA DE HILDA HILST

Maykol Vespucci¹

Recebido em 10/03/2018. Aprovado em 04/06/2018.

Resumo: *Rútilo nada*, publicado por Hilda Hilst em 1993, desenha um retrato do relacionamento entre os personagens Lucius e Lucas. A narrativa, iniciada com a morte do segundo, entrecruza tempos numa tentativa de nos apresentar o percurso da relação, de seu início ao fim. Por todo o texto, discursos que buscam firmar uma heteronormatividade reprodutora se impõem sobre os dois personagens, com consequências na ordem do psicológico e do físico. A palavra hilstiana, como representação dessa subversão de normas impostas, constrói-se por uma mudança constante na forma, passeando entre gêneros textuais, sem nunca se fixar em um específico. Emergem, assim, questões ligadas a discursos sexuais vigentes e à fuga deles. Nessa construção textual aparentemente desorganizada, imagens de luz e sombra surgem para nos fazer ver certos aspectos enquanto nos esconde outros na limitação da palavra em definir características do humano que habitam o espaço do inenarrável.

Palavras-chave: Hilda Hilst. Queer. Literatura Brasileira.

Enfrentar a leitura de *Rútilo nada* (2003) é percorrer uma narrativa que resiste em se deixar enquadrar em um único gênero literário. Escreve-se ignorando muros, preferindo a experimentação de territórios distintos. Guiada por tal indefinição, a mão da escritora Hilda Hilst explora possibilidades narrativas para conceder uma forma grafada à narrativa de Lucius e Lucas, as duas vozes que falam na estória. No início do texto, o jornalista Lucius norteia a palavra, partindo da morte do amante para reconstruir-nos a relação entre os dois. Em seguida, o relato de Lucas assume o texto, desenhando os momentos anteriores à própria morte. As duas narrativas, unidas, formam um panorama da relação de afeto entre os dois personagens, seus conflitos subjetivos, os pontos de convergência e divergência entre ambos, a desobediência emergente perante o mundo.

Imersos em uma construção que se funda no fluxo de consciência, Lucius e Lucas continuamente reformulam a palavra. O texto, assim, não cessa de se dobrar e desdobrar para exibir

¹ Possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás (2012) e mestrado em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2017). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Jornalismo e Editoração.

variados ângulos. É esse espaço narrativo impreciso que adentramos de modo a ver os gêneros textuais se reconfigurarem, adotando características de confissão, lembrança, carta, poema. Em *Rútilo nada* (2003), compreendemos, ainda, que tais quebras e dobras não se restringem à forma dos gêneros textuais, mas também se dão no âmbito cronológico, que destitui constantemente possíveis linearidades, e, no conteúdo, que relata conflitos relativos à quebra de barreiras formadas pelo discurso da heterossexualidade reprodutora como norma.

Somos posicionados, em um primeiro momento, no tempo presente de Lucius, quando este se encontra no velório do amante. Seguimos ao seu lado enquanto o personagem se desespera durante a cerimônia. Com ele, alguns parágrafos depois, retrocedemos ao passado pela memória. Continuamente, Lucius faz esse movimento entre tempos, ora regressando para a companhia de Lucas por meio de lembranças, ora voltando ao presente, onde a ausência se perpetua. A tranquilidade de nos fixarmos a um único tempo não é possível e somos, sem cessar, reposicionados, forçados a entender que nosso lugar é um ponto de entrecruzamentos temporais.

Páginas depois, encontramos as palavras de Lucas em um texto que se erige como narrativa epistolar. No que podemos compreender como uma carta que o personagem escreve antes de sua morte, Lucas também faz um movimento rumo ao passado, porém com o intuito de nos revelar a violação de seu corpo como punição pelo relacionamento com Lucius. Logo, o texto se transforma outra vez, cedendo lugar à poesia em forma de estrofes e versos. Nas últimas páginas de *Rútilo nada* (2003), os muros se elevam como a imagem temática principal dos poemas de Lucas. O texto de Hilda Hilst se finaliza, assim, na voz do rapaz: “Até um dia. Na noite ou na luz. Não devo sobreviver a mim mesmo. Sabes por quê? Parodiando aquele outro: Tudo que é humano me foi estranho” (HILST, 2003, p. 103). Antes do último ponto final, a assinatura: “Lucas”.

Entendemos, portanto, que ambos os personagens centrais da narrativa se utilizam da possibilidade de entrecruzar tempos pela memória. As lembranças, algumas mais recentes, outras mais antigas, são unidas como retalhos, costuradas talvez apenas pelo tema: a construção dos sentimentos entre os dois e em relação a si mesmos, possivelmente o ponto em que alguma unidade se firma no texto. O tempo é múltiplo, perpassando a narrativa com o poder de uma agulha com a função de unir os retalhos, como nas teorias de Walter Benjamin (1987), que, em estudos sobre a memória a partir da obra de Marcel Proust, enxerga essa possibilidade de regressão ao passado como a criação de um espaço onde se realizam entrecruzamentos de tempos. Para o autor, há a evidência dessa cronologia múltipla na contraposição entre o tempo presente, que denota um envelhecimento, e o tempo passado, que expõe a possibilidade da reminiscência:

Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender a interação do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração do mundo proustiano, o universo dos entrecruzamentos (BENJAMIN, 1987, p. 45).

Tal reposicionamento constante em um espaço de entrecruzamentos de tempos na memória, perceptível em toda a extensão do texto, revela-nos a dissolução da linearidade existente na mente humana. É interessante que identifiquemos essa quebra de um padrão organizacional nas dimensões do tempo, dos gêneros textuais e dos discursos presentes no interior de *Rútilo nada* (2003). Todas essas características precisam ser confrontadas pelo leitor durante um processo de leitura que põe abaixo expectativas de linearidade. Em suma, o texto hilstiano se forma exatamente por fugas em variados âmbitos, desorganização que Weverson Dadalto (2010) entende como um reflexo da linguagem como insuficiente perante a vastidão interior:

A consciência da limitação só é possível diante de uma reflexão e de uma tomada de consciência: os maiores muros são aqueles que não são vistos, e por isso mesmo cumprem perfeitamente sua função. A angústia diante das barreiras aponta para uma vaga sensação de que há algo depois (ou antes) da linguagem, e o texto trabalha no sentido de desfazer as pilhas de conceitos, de palavras, de preconceitos; contestar uma arquitetura ancestral e atirar contra o muro com as próprias pedras dele extraídas. Desorganizar a linguagem, desorganizar-se, e tentar, dessa forma, alcançar-se. A narrativa de Hilda Hilst, ao tematizar a linguagem, ao atacá-la de frente, aponta para sua insuficiência, sua opressão e alguma possibilidade de transgressão. Os avanços, contudo, são muito pequenos. Afinal, trata-se de um texto. Daí a gritaria quase histérica de um texto paradoxalmente mudo, o estilhaçamento de vozes e a sensação de surdez, de ausência barulhenta de diálogo, o impulso suicida, a desistência final (DADALTO, 2010, p. 133).

Caminhamos, portanto, sobre os estilhaços de um texto fragmentado e reconfigurado em formas irregulares: “provam-no a interrupção constante da prosa, criando-se quase-versos, o uso incomum de letras maiúsculas ou minúsculas no interior e no início das frases, os espaços brancos no interior dos períodos, a frequente ausência ou alteração da pontuação” (DADALTO, 2010, p. 134). O metamorfosear constante na forma de *Rútilo nada* (2003), a insistência em viajar por cenários de gêneros textuais diversos, seria, assim, a tentativa dos personagens de narrar algo inenarrável. Já na abertura do texto, há a denúncia desse desespero frente à palavra irrealizável: “Os sentimentos vastos não têm nome” (HILST, 2003, p. 85). A afirmação que a voz de Lucius Kod proclama é um realce da impossibilidade de enclausurar o abstrato entre as fronteiras de significações existentes e de conseguir expressar perfeitamente o universo em um conjunto de signos linguísticos:

Os sentimentos vastos não têm nome. Perdas, deslumbramentos, catástrofes do espírito, pesadelos da carne, os sentimentos vastos não têm boca, fundo de soturnez, mudo desvario, escuros enigmas habitados de vida mas sem sons, assim eu neste instante diante do teu corpo morto. Inventar palavras, quebrá-las, recompô-las, ajustar-me digno diante de tanta ferida, teria sido preciso, Lucas meu amor, meus 35 anos de vida colados a um indescritível verdugo, alguém Humano, e há tantos indescritíveis Humanos feitos de fúria e desesperança, existindo apenas para nos fazer conhecer o nome da torpeza e da agonia (HILST, 2003, p. 85).

Assim, aceitamos o indefinível como guia na narrativa, submergindo-nos em imagens de sombras, trazendo-nos de volta às luzes. Precisamos lidar com a constante tentativa de transgressão dos personagens em relação à palavra. Em tais caminhos onde podemos facilmente nos perder, a narrativa nos incita a indagar: podemos encontrar esse inenarrável quando a própria narrativa demarca a impossibilidade? É realmente necessário que encontremos esses espaços de indefinição ou o melhor caminho é pela compreensão da insuficiência da língua? Pela voz de Lucius, jornalista de 35 anos de idade que se apaixona pelo namorado da filha, encontramos tal impossibilidade envolta em sombras.

Como o personagem nos afirma, entre os sentimentos vastos inomináveis, estão “escuros enigmas habitados de vida mas sem sons” (HILST, 2003, p. 85). Há aqui uma possível referência à inexistência de signos linguísticos que se encarreguem de representar por completo o sentimento. Os signos, que desde as teorias saussurianas (2006) são composições compostas de significado, da dimensão dos conceitos, e significante, do âmbito da acústica, são insuficientes no texto hilstiano. Os escuros enigmas, despidos de imagens acústicas, não podem, assim, ser postos em palavras de conceituação perfeita. Também, aqui, lemos a primeira imagem sombria que se contrapõe diretamente ao título do texto hilstiano. Entre as diversas definições para o termo “rútilo”, ele pode se referir a algo que cintila, brilha, reluz, resplandece. Também é uma palavra para se nomear certa cor avermelhada, próxima ao castanho e o dourado. Rútilo, ainda, pode se referir a um mineral composto por dióxido de carbono.

Rútilo nada (2003), entre as múltiplas possibilidades de significados, escolhe se pautar pela luminosidade da palavra. Imagens de luz pontuam todo o texto. Cada vez que a palavra hilstiana rutila, construindo imagens cintilantes, perguntamo-nos o que a escritora quer nos mostrar por tais construções de sombras e luzes. Que características os narradores constroem por imagens de escuridão? Que aspectos eles aproximam de imagens rutilantes? As respostas, sempre movidas por possibilidades de múltiplas interpretações, escondem-se nas reentrâncias desorganizadas do texto. Nesse primeiro momento, encontramos o termo “escuros” atrelado a “enigmas”, o que podemos interpretar como uma construção sombria que se refere diretamente àquilo que é desconhecido,

inominável, inenarrável. “Escuros enigmas” não podem ser expressos pela palavra fixada. É preciso, portanto, que o texto tente, ainda que pouco, fugir das linhas limitadoras:

Onde os começos? Onde? Farpas pontudas emergindo do corpo dos conceitos. Antes o conceito redondo. Liso. Aquela pedra à beira do riacho, aquela que carregam para casa. Tenho que saber dos começos. Os atos não podem ficar flutuando, fiapos de paina desgarrados daquela casca tão consistente a casca era firme, abriu-se, o delicado foi se desfazendo, círculos, volutas, assim pelos ares, desfazido. Posso deduzir que escapei da casca consistente, que eu estava encerrado ali, não, que o meu corpo era o fruto da paineira, todo fechado, e num instante abriu-se (HILST, 2003, p. 87).

Notemos que as palavras de Lucius não sugerem apenas uma transgressão formal do texto, mas também uma expansão de si mesmo para além das fronteiras consolidadas para seu corpo. Esse novo Lucius que se abre, apresentando características antes ocultas ou inexistentes, encontra o desconhecido no interior de si mesmo. Essa nova parcela é desesperadora exatamente por fugir das definições antes estabelecidas para o personagem, o que nos informa a certeza de que as ideias de desorganização fluem do conteúdo para a forma textual. Como Dadalto afirma, a desordem que Hilda Hilst apresenta nos gêneros formais em *Rútilo nada* (2003) é uma representação da subversão “dos gêneros sexuais e, por conseguinte, o questionamento dos padrões que ancestralmente conferem uma pretensa identidade ao ser humano” (DADALTO, 2010, p. 134).

Durante todo o texto, percebemos certa confusão de Lucius em relação à contestação da forma anteriormente fixada para si. Os discursos que lhe questionam a ordem do corpo pontuam o texto, como na voz do pai que proclama dizeres homofóbicos: “fez-se também de mulherzinha para o moço machão?” (HILST, 2003, p. 87). A voz desse pai é representativa da sociedade conivente com palavras que buscam exercer o controle sobre o humano. Como Butler (2003) afirma, tais discursos visam à manutenção de uma ordem que se estabelece como limitadora da sexualidade:

[...] se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a “integridade” do sujeito. Em outras palavras, os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora (BUTLER, 2003, p. 195).

O espaço além das fronteiras estabelecidas para o uso do corpo é tido pelo discurso vigente como um lugar de instabilidade. Durante a quebra do pacto com os dispositivos reguladores, o

humano se vê vivo como objeto estranho ao que lhe foi imposto. Nas palavras de Lucius: “carne de Lucius antes era mansa e tímica, brioso corpo de antes tão educado respondendo rápido a qualquer afago, de mulheres naturalmente” (HILST, 2003, p. 91). Como o personagem sugere, há uma crença em si mesmo como animal que naturalmente deve se sentir atraído pelo sexo oposto, algo relacionado às ideias do sexo com finalidade reprodutora, pelas quais se moldam variados discursos de controle. Há também a suposição de que foi domado para isso em um processo de educação que tentou fixá-lo entre limites.

Os enigmas a que Lucius se refere na abertura de *Rútilo nada* (2003), presumimos, estão imersos na escuridão do desconhecido fora dos limites. Fogem de definições, o que podemos aproximar da ideia de “queer” como oposição a essa educação do corpo. O termo, reapropriado pelos sujeitos a quem anteriormente era direcionado com intenções pejorativas, ressurgiu para falar de uma fuga dos discursos vigentes. Apoia-se, principalmente, na oposição a um discurso que se esforça em subjugar o humano de modo a defini-lo entre os limites de uma heterossexualidade reprodutora. A definição de “queer”, no entanto, mostra-se em constante expansão por, segundo reflexões de Judith Butler (1993), se ligar à necessidade política de abarcar um número crescente de grupos dissidentes:

[...] será necessário afirmar a contingência do termo: deixá-lo ser vencido por aqueles excluídos pelo termo, mas que, justificadamente, esperam ser representados por ele, deixá-lo assumir significados que não podem agora ser antecipados por uma geração mais jovem cujo vocabulário político pode muito bem carregar um conjunto muito diferente de investimentos (BUTLER, 1993, p. 175, tradução nossa).

De qualquer modo, podemos entender “queer” em seu significado contextual de afastamento de um discurso vigente que visa ao controle do corpo. No caso de *Rútilo nada* (2003), tal fuga se dá na descoberta da atração por outro corpo masculino. Não podemos, com base nas informações entregues por Hilst, presumir uma sexualidade para qualquer um dos dois personagens. Somos apenas capazes de nos apoiarmos em imagens mostradas, compreendendo a presença de um desejo mútuo que um desperta no outro. A subversão de categorias estabelecidas e aceitas de gênero se mostram, aqui, na descoberta do desejo e em sua realização.

Hilda Hilst, assim, insere a presença do “queer” em várias instâncias de *Rútilo nada* (2003): a noção passa pelo conteúdo durante a subversão dos discursos sobre sexo e gênero, nos conflitos despertados por novas formas de utilização do corpo para o prazer e na compreensão da existência do desconhecido, mas se faz descobrir também na forma enquanto evidência de libertação de padrões narrativos e na resistência em se fixar em um único gênero textual. O texto, que tenta trazer à luz o

desespero diante da instabilidade, continua a submergir para as sombras onde os padrões discursivos se estilhaçam. A escuridão, relacionada aos enigmas no parágrafo de abertura, contrasta-se com a luz:

Mas indigno e desesperado me atiro sobre o vidro que recobre a tua cara, e várias mãos, de amigos? de minha filha adolescente? de meu pai? ou quem sabe as mãos de teus jovens amigos repuxam meu imundo blusão e eu colo a minha boca na direção da tua boca e um molhado de espuma embaça aquela cintilância que foi a tua cara (HILST, 2003, p. 85).

Tal cintilância nos faz ver o rosto de Lucas, o rapaz morto amado por Lucius, abrindo seus traços em meio à escuridão dos sentimentos vastos. A luz, aqui, parece surgir para nos fazer ver o objeto pelo qual Lucius se atrai. Observemos que o personagem se inclina em direção à boca do amante, sendo impedido de realizar o toque pela barreira vítrea do caixão. O rosto de Lucas já não parece ser concebido por Lucius como um rosto, já que o personagem opta pela construção “cintilância que *foi* a tua cara” (HILST, 2003, p. 85, grifo nosso), e, ainda, a imagem desaparece por trás do vidro que embaça. Em lugar do rosto que cintilava, cresce um nada que rutila. Adiante, encontramos outras construções que relacionam imagens vítreas a imagens iluminadas na ilustração do primeiro encontro entre os dois homens:

O que é a beleza? Translúcida como se o marfim do jade se fizesse carne, translúcido Lucas, intacto, luz sobre os degraus ocre de uma certa escada na eloquência da tarde pai, esse aqui é Lucas
A sombra da barba um remoto azul, areia-anil num copo d’água (HILST, 2003, p. 88).

“pai, esse aqui é Lucas”, a filha apresenta o rapaz. Lucas e Lucius, ambos os nomes com raízes em significados ligados à luz, encontram-se assim apresentados por uma filha que jamais é nomeada. O mesmo acontece com todos os outros personagens, que apenas cumprem papéis de representar ou apresentar discursos variados. Os dois únicos capazes de rutilarem são Lucas e Lucius. Este último é colocado como figura translúcida, um corpo que não impede a luz de se projetar através de si. O ponto de sombra é a barba, “areia-anil num copo d’água” (HILST, 2003, p. 88), escuridão azulada que se contrasta com o resplandecer do rosto. Algumas linhas depois, porém, toda a imagem de Lucas é reedificada pela sombra:

Move-se. Olha os meus livros. O indicador e o médio alisam as lombadas. Vejo-o de costas agora, é sólido, crível, nada de angélico ou inefável, e um novo ou talvez um antigo e insuspeitado Lucas irrompe, dois escuros e contraditórios, aguçados e leves, violentos e sórdidos (HILST, 2003, p. 88).

Novamente, a escuridão se identifica com o desconhecido na reconstrução do rapaz. Esse novo ou talvez antigo Lucas que surge no cenário diverge da sua primeira imagem luminosa apresentada, um sintoma do fracasso de Lucius em conseguir definir o rapaz na contrariedade com que ele se apresenta. Em outros trechos em que essa subjetividade indefinível do jovem é desvelada, há questões que incluem em sua indefinição certa quebra com vínculos solidificados por noções de masculinidade performativa, conceito emprestado de Butler (1993), que vê a performatividade como um processo linguístico-discursivo sobre a formação do sujeito: “Performatividade não é um jogo livre e nem auto apresentação teatral; nem pode ser simplesmente equiparada à performance” (BUTLER, 1993, p. 94).

Para Lucius, o amante não é apenas inenarrável em personalidade, mas também na maneira com que transita entre noções que discursos de controle fixaram para os corpos feminino e o masculino como opostos. O personagem, assim, vê-se provocado, de certo modo, por essa fuga que Lucas realiza dos padrões fixados para o corpo:

Explosão de fúria quando vi a ambiguidade agarrada aos altos pomos da tua cara, Lucas, quando vi que não sabia da tua identidade, era aquele que me mostrava o poema?

[...]

Ou eras o outro no quase escuro do quarto. Úmido. De seda. Tua macia rouquidão. Igualzinha à macia rouquidão de uma sonhada mulher, só que não eras mulher, era o meu eu pensado em muitos homens e em muitas mulheres, um ilógico de carne e seda, um conflito esculpido em harmonia, luz dorida sobre as ancas estreitas, o dorso deslizante e rijo, a nuca sumarenta, omoplatas lisas como a superfície esquecida de um grande lago nas alturas, docilidade e submissão de uma fêmea enfim subjugada, e aos poucos um macho novamente, altivo e austero, enfiando o sexo na minha boca Viscoso. Cintilante. Pela primeira vez o meu olhar encontrava a junção do nojo e da beleza. Pela primeira vez, em toda a minha vida, eu, Lucius Kod, 35 anos, suguei o sexo de um homem. Deboche e clarão na lisura da boca (HILST, 2003, p. 96).

Há, aqui, a evidência dos discursos de controle refletidos na voz de Lucius, sujeito em processo de abertura para além dos limites impostos para si. A relação que faz entre o feminino dócil em contraposição ao masculino austero é uma das bases de um conflito que o personagem enfrenta ao entrar em contato com o desconhecido de Lucas. Podemos encontrar um encantamento furioso de Lucius diante da relutância do outro homem em se encaixar em uma coerência esperada para seu gênero. Compreendemos, por tal perspectiva, sua decisão de ligar as imagens luminosas ao corpo físico de Lucas, por ser essa dimensão muito mais palpável que a subjetividade do rapaz. A luz só pode tornar visível aquilo passível de ser enxergado:

Hoje à noite já não serás mais meu mas dessa fina e fecunda, Essa madrasta que engole tudo, Essa que toma e transmuta, Essa escura e finíssima senhora, umidade,

frescor, o grande ventre sem decoro recebendo o mundo, migalhas, excremento tripas teu adorado corpo luzente sem decoro, eu, um homem, suguei teu sexo viscoso e cintilante, deboche e clarão na lisura da boca, ajoelhado, furioso de ternura, revi como os afogados a rua do meu passo a via teu adorado corpo luzente, a boca espessa, Lucas Lucas, a madrasta não roerá teus dentes... dentes? Ah... ficam intactos... (HILST, 2003, p. 90).

O trecho – publicado assim mesmo, com espaços demarcados, maiúsculas que fogem de regras ortográficas, palavras repetidas – destaca o corpo tocável de Lucas como matéria contornada por luz. O físico do rapaz é visível a Lucius, então sua carne brilha, seu sexo é cintilante. A subjetividade do rapaz, no entanto, é imperscrutável, especialmente na maneira como Lucas continua a quebrar os próprios limites e apresentar características que contrapõem continuamente ideias de masculinidade a que Lucius se apega.

Em outros trechos, os dentes dos personagens também são desenhados como matéria brilhante, como quando Lucius se compara aos lobos, “Os olhos embaçados de furor, as presas *cintilando*” (HILST, 2003, p. 91) e, depois, quando Lucas examina a imagem dos homens que irão violentar seu corpo: “[...] os dois homens me tomaram como duas fomes, duas mandíbulas. Um *clarão* de dentes” (HILST, 2003, p. 97). Os dentes são armas capazes de se fincar na carne de Lucas, o alvo do desejo de variados personagens na trama. Curiosamente, também são caracterizados por Lucius como matéria eterna: “Lucas Lucas, a madrasta não roerá teus dentes... dentes? Ah... ficam intactos... (HILST, 2003, p. 90). Tal eternidade talvez seja uma ilustração da arcada dentária como resquício do potencial furioso do humano.

No mesmo trecho, entre os termos que subvertem padrões, a morte é definida como “madrasta que engole tudo”, como algo que “toma e transmuta”, como “escura e finíssima senhora”. As possibilidades advindas da morte ressignificam a ideia de desconhecido trazida por imagens de sombra anteriores. Aqui, a morte pode ser formada por escuridão por ser o apagamento da luz de Lucas, o fim de qualquer possibilidade de se fazer iluminar aos olhos de Lucius, mas também por ser identificada por nós como outro espaço de incerteza. Na presença da escuridão da morte que se aproxima do rapaz, o mundo resplandece: “Por que tudo brilha e é mais? Apenas porque me despeço?” (HILST, 2003, p. 98). Esta indagação de Lucas se dá momentos antes do rapaz findar a própria vida, unindo sua narração final ao início da narrativa de Lucius.

Somos, por fim, apresentados à poética de Lucas, que, assim como a narração de Lucius, traz à superfície seus conflitos com a construção do próprio corpo. Tendo os muros como a imagem central de seus poemas, o rapaz se utiliza da poesia para formar construções que evocam limitações e possibilidades de transgressão. Se passearmos entre as estrofes de modo a observar a arquitetura dos

muros, encontraremos a imagem relacionada à própria noção de corpo como instrumento de aprisionamento dos sentimentos humanos. Observemos as duas últimas estrofes criadas por Lucas, no que parece ser a poetização de muros que o rapaz identifica consigo mesmo:

Muros cendrados.
De estio. De equívoca clausura.
Lá dentro um fluxo voraz
De sentimentos, um tecido
De escamas. Sangue escuro.
Lá. Depois do muro.

Criança me debrucei
Sobre a tua cinzenta solidez.
E até hoje me queima
A carne da cintura (HILST, 2003, p. 103).

O muro, assim, eleva-se como o corpo, guardando sentimentos entre seus limites, mas não os enclausurando. Por outro lado, também é a própria ação do discurso sobre o corpo. Lucas, ao olhar sobre o muro, tem a carne da cintura queimada pelo resto da vida. É, possivelmente, uma imagem sobre a tentativa de quebrar as próprias fronteiras na infância. O muro é, não apenas possibilidade de aprisionamento, mas também uma oportunidade de transposição para o desconhecido. Há aqui, na poesia de Lucas, certa aproximação com o que Judith Jack Halberstam (2012) reconhece como negatividade “queer”, que seria um afastamento do sujeito em relação a discursos de libertação sexual pautados por heroísmo. Em suas palavras, aqueles que se encaixam em tal discurso são “Sujeitos que desfazem, que recusam ser coerentes. Sujeitos que recusam ‘ser’ onde ser já foi definido nos termos de um sujeito liberal autoativado, que conhece a si mesmo” (HALBERSTAM, 2012, p. 129).

A negatividade “queer” aponta para novos usos do corpo como matéria política. Não indica um movimento no sentido de um confronto direto com o discurso da heterossexualidade reprodutora, mas sim modos de existir divergentes desse discurso vigente que também sejam capazes de suscitar questionamentos. Pode ser compreendida, assim, como um caminho mais guiado pelo protesto do que pelo confronto. Podemos perceber, na recusa de Lucas em se deixar domar por ideias consolidadas em oposições de masculino e feminino, a transposição de muros. Seu corpo reage às fronteiras demarcadas pelo discurso dominante, rejeitando a ideia de ser delimitado por elas. Seus versos sobre os muros, em parte, falam disso.

Destacamos, aqui, que Halberstam (2012) não relaciona a negatividade “queer” com o suicídio. Pelo contrário, os discursos de protestos se pautam por uma ação não suicida. No caso de *Rútilo nada* (2003), podemos identificar um fracasso do afeto, sempre subjugado por conflitos dos

personagens com o mundo exterior à relação. Mas há também a evidência do fracasso do discurso de controle que podemos enxergar, especialmente, nos poemas de Lucas. Como Halberstam (2012) definiu negatividade “queer”:

[...] Minha reflexão segue a força do que chamo de “negatividade queer” por meio de obras de arte preocupadas em deixar de ser, desfazer-se, esterilidade e futilidade, muito do que é visto como o desfazer de si em obras literárias e o espaço presente do espaço vazio em trabalhos visuais.

O fracasso passa diretamente pelo território da estranheza [*queerness*] que, para alguns teóricos como Leo Bersani, Lee Edelman, Heather Love, (a primeira) Judith Butler, (a última) Lauren Berlant, significa uma recusa da coerência da identidade, da completude do desejo, da clareza do discurso ou da sedução do reconhecimento. Para outros, como Rod Ferguson, José Muñoz e Lisa Duggan, a negatividade tem a ver com uma forma de crítica que emerge dentro da Teoria Queer como uma forma de antiutopismo (HALBERSTAM, 2012, p. 125).

Podemos pensar essa recusa como presente de dois modos na poética de Lucas. Primeiramente, há uma resistência do personagem em se manter entre os limites dos muros que o cercam, daí sua ação de se debruçar, já na infância, para bisbilhotar o mundo além do discurso vigente. Esse desconhecido além do muro seduz, e, no ato de se curvar sobre o muro, queima a carne da cintura do sujeito poético. Lucas constrói o muro como parte de uma realidade presente. Aqui se dá a segunda recusa, há uma ação de transposição dos limites do muro, mas que não o derruba. Lucas admite a existência dos muros, talvez porque estes sejam também uma possibilidade de proteção para o corpo frente ao discurso para o controle, uma definição de seu eu. Talvez, por isso, o rapaz defina seus muros como “De equívoca clausura” (HILST, 2003, p. 103). Como Dadalto afirma, o “Poeta, recria, revive, sente, pulsa, tenta desconstruir os muros começando por admitir sua existência, por acariciá-los e acolhê-los” (DADALTO, 2010, p. 136). Está aqui sua ação de protesto que não se identifica diretamente com um confronto. O muro não derrubado é transposto, o que também pode ser entendido como uma possibilidade de resistência por ser um ato de questionamento do limite do muro.

A poética dos muros finaliza as narrações de *Rútilo nada* (2003). Confirmamos, por todo o texto, a existência de tais limites impostos por discursos de controle e suas derivações no corpo dos sujeitos controlados. De um lado, Lucius está em processo de abertura e penetração em espaços desconhecidos, aparentemente cativado pela possibilidade de se deseducar. Lucas também apresenta conflitos ligados à vulnerabilidade do próprio corpo, passível de ser violado fisicamente e de transgredir continuamente os muros elevados por diferentes materiais discursivos. Ambos sujeitos às punições consequentes pela desobediência de uma ordem estabelecida sobre eles.

O corpo mostra-se em sua multidimensionalidade. Sua dimensão escura é psicológica, esconde enigmas inenarráveis, oculta possibilidades de subversão que somos educados para ignorar. Por outro lado, a dimensão física rutila, atrai os olhares, realiza os desejos. O corpo inteiro se torna objeto de discursos direcionados a ele. A reação do corpo à tentativa de controle pode desorganizá-lo ou posicioná-lo como um objeto desorganizado no meio social onde a heterossexualidade compulsória impera. *Rútilo nada* (2003) se constrói por essa instabilidade da fuga do discurso vigente em variados âmbitos do texto. Os muros que se erguem podem ser entendidos tanto como fronteiras de encarceramento quanto como construções elevadas para proteger a vulnerabilidade do corpo. Lucius se expande pela descoberta dessa possibilidade de desorganização enquanto Lucas sofre as consequências punitivas dela. Na progressão da dimensão sentimental da dor, não há signos linguísticos que possam representá-la. Assim, a narrativa completa toma o posto, escrevendo-se como um imenso signo que, em linhas de gêneros textuais flutuantes, significa a impossibilidade de dar uma forma precisa a tormentos inenarráveis.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história na cultura.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 1).

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”.** Nova Iorque: Routledge, 1993.

DADALTO, Weverson. Muros de linguagem em *Rútilo Nada*, de Hilda Hilst. **Revista Contexto**, Vitória, v. 2, n. 18, p. 131-155, 2010.

HALBERSTAM, Judith Jack. Repensando o sexo e o gênero. In: MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa (org.). **Discursos fora de ordem: sexualidades, saberes e direitos.** São Paulo: Annablume; Fapesp, 2012. p. 125-137.

HILST, Hilda. *Rútilo nada*. In: _____. **Rútilos.** São Paulo: Globo, 2003. p. 79-103.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral.** São Paulo: Cutrix, 2006.

**WORDS OF LIGHT AND SHADOW: SUBVERSION FORMS IN RÚTILO NADA, A
NARRATIVE BY HILDA HILST**

Abstract: *Rútilo nada*, published by Hilda Hilst in 1993, builds the picture of the relationship between the characters Lucius and Lucas. The narrative, initiated from the death of Lucas, intertwines times in an attempt to construct their relation to us, from the beginning to an end. Through the whole narrative, discourses aiming to consolidate the reproductive heteronormativity impose themselves over the two characters, with consequences for the psychological and physical fields. Hilda Hilst words, as a representation of the subversion of imposed rules, constantly change their form, travelling between various literary genres, never setting as a specific one. Therefore, questions related to current discourses on sex and the escape from them emerge. In this apparently disorganized textual construction, images of light and shadow come up to make us see certain aspects while others are hidden from us in the evidence of the limitation of language in defining human characteristics that exist in fields impossible to be narrated.

Keywords: Hilda Hilst. Queer. Brazilian Literature.

COM O *FALO* NA BOCA: ARTIVISMO LITERÁRIO

Tales Santos Pereira¹
André Luis Mitidieri²

Recebido em 10/03/2018. Aprovado em 04/06/2018.

Resumo: Ao abordar a relação entre homoerotismo e marginalidade na obra *Falo*, de Paulo Augusto, objetivamos compreendê-la enquanto meio que conduz o poeta à construção de um espaço identitário e de enunciação, em contrapartida aos discursos de dominação heteropatriarcais. Amparados teoricamente, através de pesquisa bibliográfico-analítica, em autores como Barcellos (2006), Lopes (2002) e García (2011; 2014), que discutem a relação entre literatura e homoerotismo, assim como em Cabañas (2005; 2009) e Calegari (2010), que estudam o fenômeno da poesia marginal da década de 1970, seguiremos o enalço da voz marginal projetada na poética do autor e do sujeito homossexual que a enuncia, direcionando nossas conclusões para a tônica imperativa e transgressora que compõe o cenário em *Falo*.

Palavras-chave: Homoerotismo. Poesia marginal. Ditadura civil-militar brasileira. Paulo Augusto.

“porque sabe que é maravilhoso/ ser fresco/ como um dia de Domingo”
(Paulo Augusto, *Falo*)

No presente trabalho, buscamos analisar a coletânea poética *Falo* (1976), do escritor brasileiro Paulo Augusto Queiróz, a qual se bifurca em uma postura localizada dentro do projeto estético da geração de 1970 e em outra, que persegue a vocalização do desejo homoerótico. Na constituição dos cânticos malditos do poeta potiguar, convém assinalar a interseção entre “homoerotismo” e “poesia marginal” como possibilidade de compreender representações literárias de sujeitos e histórias não sintonizados com os centros de poder e, conseqüentemente, com a instituição canônica tradicional.

O elemento da marginalidade manifesta-se: no conteúdo explicitamente homoerótico; na forma subversiva; no posicionamento contraproducente aos valores hegemônicos. Paulo Augusto assume todas essas vertentes por meio de uma enunciação homoerótica escancarada, cujo local de produção focaliza-se num contexto de repressão, controle e violência – como foi o caso da ditadura

¹ Estudante do Mestrado em Letras, Linguagens e Representações, UESC.

² Professor Doutor do Departamento de Letras e Artes (DLA) da UESC e do Programa de Pós-graduação Mestrado em Letras, Linguagens e Representações.

civil-militar brasileira das décadas de 1960 a 1980 –, assumindo um tema que, no meio literário da época, nunca fora abordado de maneira tão explícita.

Levando em conta os campos teóricos com os quais estabelecemos diálogo, é necessário visualizá-los, em primeira instância, como espaços onde a diferença funda-se como elemento gerador de toda a proposta ali concebida. Tanto a poesia marginal quanto o homoerotismo situam-se como signos de subversão de valores contra-hegemônicos, desafiam estruturas de poder, propõem rasuras e revisões, demovem visões únicas e autoritárias.

Em segunda instância, é necessário compreender, nos campos de estudos citados, como o lugar das margens é entendido e investido de sentidos próprios e significantes. A marginalidade se destitui de valoração negativa, pois o não pertencimento ao centro permite questioná-lo por vias alternativas, de modo que a experiência da diferença na construção do discurso literário promove uma (re)avaliação dos princípios adotados pelo cânone. Com efeito, no tradicional processo de dominação, discursos hegemônicos escamoteiam como universais valores que são, na realidade, particulares, negando o adjetivo “literárias” a práticas enunciativas das minorias, consideradas expressões menores de uma “subliteratura”.

O temor ao diferente, que instala desordem ou mesmo questiona relações hierárquicas, surge como pesadelo a uma sociedade regimentalmente controladora, diante da qual, mecanismos de controle social procuram silenciar indivíduos situados fora do estatuto da normatização. Assim aconteceu com sujeitos homossexuais e com subjetividades engendradas no entorno da homossexualidade. Se há um discurso para enquadrar os inomináveis, será produzido por instâncias hegemônicas, como a igreja, a medicina, a psiquiatria, a polícia; forja-se um discurso que, além de neutralizar a existência desses indivíduos, torna-se poderoso em afirmar a não pertença ao estatuto da normalidade.

Nesse enquadre, “viados”, “sapatonas” e demais pessoas que não cabem nos padrões da heterossexualidade compulsória trazem em suas bocas o “falo” enunciativo de desejos, vozes destruidoras da sexualidade sistêmica e dividida em categorias, forjadas por discursos falocráticos, heteronormativos e homogêneos. Sintomaticamente,

todos/as nós, gays e lésbicas, somos de alguma maneira afetados/as por essa ausência de história que nos condena a repetir perpetuamente os mesmos erros do passado. É bom ressaltarmos, no entanto, que nossos/as ancestrais não foram simplesmente enterrados/as ou esquecidos/as por nós. O importante aqui [...] é criar uma genealogia que expõe o processo pelo qual nossa história foi, e continua sendo, apagada e usurpada por um sistema institucionalizado de heterossexualidade compulsiva (SANTOS, 2002, p. 18).

Ao mesmo tempo, projetamos reflexões sobre o presente a respeito das subjetividades e identidades homoeróticas, numa postura combativa à homofobia institucionalizada, bem como a formas de violência direcionadas contras as sexualidades e identidades dissidentes. Nesse sentido,

como parte integrante das culturas, as narrativas literárias podem e devem trazer elementos que colaboram para o dismantelamento do status normativo da cultura e, desta forma, desterritorializar as estruturas de poder que marginalizam grupos identitários (BAROSSO, 2015, p. 161).

Nas discussões empreendidas pelas expressões homoeróticas na literatura, surgem estreitas relações entre sexualidade, poder e alteridade. Pela tradição canônica, tais expressões figuram num espaço constituído de interdições e opacidades, pois quando não se interdita o discurso explícito do homoerotismo, apaga-se a vinculação homoerótica identificada no autor. Nessa postura, identificamos “um certo temor evidente em falar, em retratar o diferente, uma vez que a cartografia do desejo vem exigindo outras e novas leituras que se ocupam do periférico com reverências para a orientação sexual” (GARCÍA, 2014, p. 23).

Em vista disso, justifica-se a exigência de uma reelaboração da crítica literária diante de expressões diversas, pois seria contraproducente aliar os instrumentais analíticos tradicionais – condicionados a valores hegemônicos – na leitura de literaturas situadas fora de centros de circulação e recepção literárias. Além disso, “a constituição de uma crítica literária deve buscar a constituição de um discurso capaz de verificar, não só o lugar que o homossexual ocupa na cultura, mas, sobretudo de constituir um discurso que problematize a constituição da cultura” (LUGARINHO, 2002, p. 57).

Atento às demandas teórico-metodológicas e de práticas críticas implicadas na relação entre literatura e homoerotismo, Barcellos (2006, p. 6) discute três questões provisórias no entendimento da questão guei: combate sem tréguas à homofobia; olhar crítico em relação à liberalização de costumes e à lógica do capital; atenção às práticas e posturas críticas assumidas, bem como de suas possíveis implicações:

É necessário estar atento a essas questões a fim de que, ao se trabalhar a relação entre literatura e homoerotismo, não se reproduzam inadvertidamente estruturas homofóbicas de pensamento, nem se proceda a uma rendição ingênua à lógica do capital ou a uma dissolução da própria especificidade do tipo de estudo que se está empreendendo.

No que diz respeito à representação literária, Barcellos esclarece que a literatura não reflete diretamente a existência de uma forma preexistente de relações homoeróticas na sociedade, o que

implicaria na aceitação de uma identidade homogênea e essencialista da homossexualidade. Entretanto, é preciso atentar-se ao fato de que o próprio discurso literário cria a homossexualidade de que fala, assim como a crítica literária também a cria nas operações hermenêuticas a que recorre.

Desse modo, evoca-se a diversidade de experiências e modos de se viver o homoerotismo, sem a necessidade de classificação ou categorização de subjetividades. Parece estar aí contido um instrumento capaz de mobilizar lugares fixos e/ou cristalizados pelos discursos heterofalocráticos de dominação, sensível na escuta do diferente, direcionado a tornar a fronteira entre os centros e as margens menos sólida e mais flexível ou, até mesmo, confusa e indiscernível. A respeito disso, argumenta Guacira Lopes Louro (2004, p. 20):

A fronteira é o lugar de relação, região de encontro, cruzamento e confronto. Ela separa e, ao mesmo tempo, põe em contato culturas e grupos. [...] O ilícito circula ao longo da fronteira. Ali os enfrentamentos costumam ser constantes, não apenas e tão somente através de luta e conflito cruento, mas também sob a forma da crítica, do contraste, da paródia. Quem subverte e desafia a fronteira apela, por vezes, para o exagero e para a ironia, a fim de tornar evidente a arbitrariedade das divisões, dos limites e das separações. Por isso, a paródia que arremeda os 'nativos' do 'outro' lado, que embaralha seus códigos com os 'desse lado', que mistura e confunde as regras, que combina e distorce as linguagens é tão perturbadora. Ela se compraz da ambiguidade, da confusão, da mixagem.

Pensar o homoerotismo na literatura como lócus de trânsito entre sujeitos, subjetividades, desejos e alteridades demove lugares fixos de onde os mecanismos de poder produzem discursos preconceituosos e discriminatórios. Não se pode ler essas configurações sem o signo da alteridade, pois no outro indivíduo reclamado pela experiência do marginal e do diferente o ser é espaço de pluralidade, diversidade e, por situar-se num trânsito inacabado, sabe que a diferença baliza suas relações com o outro.

Com efeito, o sujeito homossexual emerge para a construção do seu espaço identitário e de enunciação, alocando dentro da escrita literária uma experiência de si que sinaliza uma reivindicação por reconhecimento e validade. Tratar dessas questões no âmbito da literatura contemporânea permite-nos movimentar rótulos fixos e consciências paralíticas, pois

A experiência com a homossexualidade, [...] propõe-se a celebrar o direito à voz com a autoridade de poder construir a formação da subjetividade astuciosa, implicando, portanto, uma política identitária menos disciplinar e arrogante com a relatividade imagética consumista. Para presentificar o desejo homoerótico com posturas mais revolucionárias ao lidar com os avanços e recuos nas atividades sexuais com o outro, as personagens literárias tornam-se sujeitos reais, fora do lugar, focalizados nas margens e à procura de si (GARCÍA, 2011, p. 264).

Também como proposta focalizada nas margens, constituindo rasura interessante a toda uma tradição poética clássica, a poesia marginal assume as possíveis matizes do adjetivo à qual recorre. Instaura-se um lugar de onde se projetam poéticas do sujeito contemporâneo, que nem sempre trazem consigo temas universais ou transcendentais, mas versam sobre o inútil cotidiano, além de convocar temas considerados impossíveis pela higiene poética tradicional.

Propositalmente, a poesia marginal levou um mal-estar à crítica literária vigente. Questionavam a validade daquilo que pretendia ser poesia, denunciando a falta de depuração estética ou mesmo de requisitos formais que assegurariam tamanha configuração. Decerto, o desarranjo provocado pela poesia marginal favoreceu o ambiente para a experimentação de outros modos de fazer poesia, confrontando sempre os valores da tradição com as empreitadas do sujeito pós-moderno (CABAÑAS, 2009).

O contexto de produção da poesia marginal brasileira inicia-se na década de 1970, sob os anos de chumbo, com a censura nas mãos de ferro dos militares brasileiros. Nas bordas corroídas desse cenário, autores informais publicam suas edições nos mimeógrafos. Seus poemas circulam de mão em mão, não integram os círculos de editoração oficiais. O fenômeno da “marginalia” guiou-se por um direcionamento político-estético-literário pautado na reverberação de um movimento de contracultura em relação aos princípios de censura estatais e aos discursos intelectuais de seu tempo.

Na questão “por que marginal?” é possível elencar uma série de motivações desencadeadas pela proposição da interrogativa. Válido ressaltar a pertinência de não se cobrar uma resposta definitiva do questionamento, posto que o exercício retórico se demonstra importante na medida em que revela várias perspectivas do ser marginal. De acordo com Lizandro Carlos Calegari (2010, p. 14):

Esta produção, caracterizada como subalterna, coloca em xeque a sua própria denominação. Em outros termos: por que seria ela definida como ‘marginal’? Por que seu contexto de aparecimento – o contexto ditatorial brasileiro – é problemático? Em função de sua editoração? Por destoar daqueles aspectos estéticos que definem a lírica moderna? Por tratar de temas que desafiam a ideologia dominante? Não seria a própria forma um meio de subversão ao legitimado e canônico? Talvez, todas essas possibilidades sirvam como pistas para uma resposta. O certo é que essa literatura dita marginal veio para reclamar espaço e ser ouvida, e cabe aos críticos averiguar a sua pertinência e sua força na literatura.

As expressões poéticas marginais desenvolvem-se num conturbado caldeirão cultural, político e social. Nesse horizonte, observamos a passagem impactante de uma sociedade de produção para

uma sociedade de consumo, também se evidenciavam as mudanças do capitalismo internacional e sua incidência nas lógicas e formas de socialização. No plano político, os jovens brasileiros vivenciavam as pressões de um Estado ditatorial, altamente repressivo (HOLLANDA, 2009).

Os marginais rompem com a dicção moderna da poesia ocidental, pela qual o poeta era ocupado de cantar verdades universais, numa linguagem imbuída da missão transcendental de equiparar-se à grandeza dos temas propostos. No fenômeno da geração de 70 ocorre um “estilhaçamento da figura convencional do poeta, como ser escolhido, entidade visionária e superior” (CABAÑAS, 2009, p. 66). Conseqüentemente, o poeta aproxima-se do cotidiano, de temas corriqueiros e até mesmo impraticáveis de se fazer poesia, numa linguagem comum do homem urbano; ele manifesta as tensões e paradoxos da vida particular, sem elevar-se por questões universais.

Floresce então uma expressão poética que vai

se aproximar de seu tempo histórico sem o encantamento utópico ou o afã restaurador de outrora, para enfrentá-lo com grandes doses de ironia e paródia e com o propósito deliberado de remeter-nos sem delongas para o mundo fosco do cotidiano urbano, do homem médio que o habita e da linguagem decifrada que por aí circula, sem nenhuma aspiração a engrandecer-lhes as feições. Não apenas se trata aqui do tratamento conteudístico de tal contexto existencial, mas de uma tentativa de representá-lo formalmente, que começa na imposição de uma palavra descarnadamente prosaica, com o tom coloquial e o recorte balbuciante do mais trivial da expressão corriqueira (CABANÁS, 2005, p. 05).

Conceitualmente, buscamos compreender a poesia marginal como uma “experiência da diferença”, em direção contrária ao pensamento da crítica, interpretando-a como realização desviante e subversora dos princípios racionalistas da tradição poética. Nas experimentações marginais, é possível

ver no descompromisso com a racionalidade do discurso letrado não a barbarização da estética mas uma forma de mostrar como esse discurso é impositivo. Na sua ludicidade, gratuidade, zombaria e brincadeira, não a desqualificação da poesia como via para também realizar a crítica do seu tempo, mas recursos que lhe permitem implementar a ‘arte da dissimulação’, maneiras ardilosas de enfrentar o poder hegemônico arbitrário e discriminador e reapropriar-se de certos índices de autonomia. No uso da gíria, não comodismo e desleixo, senão a diversidade linguística, a convocação da pluralidade que desarticula o discurso homogeneizador e mostra a existência do outro nas suas diferenças e particularidades. Na paródia e no pastiche, não a canibalização dos estilos, mas a não-dissolução das diferenças, o não apagamento das oposições, o direito do outro se expressar por si (CABAÑAS, 2005, p. 26).

Igualmente necessária, assim como no caso da literatura homoerótica, é a revisão da crítica literária no tratamento da poesia marginal. Pelo teor da própria proposta marginal, não se pode observá-la fortuitamente como “poesia ruim”, ou até mesmo não considerá-la poesia. Nos jogos de pastiche, paródia, estratégias de reapropriação, humor desencarnado e ácido, a tradição sempre é (re)visitada, permitindo questionar o cânone literário, como instrumento de resistência. Em consonância com Cabañas (2005, p. 4), acreditamos

estar aí contida a luta por um espaço de expressão sensível, que vem mostrar, por um lado, a procura do reconhecimento social de vivências sócio-culturais não integradas aos centros tradicionais do poder cultural, enquanto também nos oferecem a oportunidade de observar o comportamento de uma prática crítica que lhes nega legitimidade estética. É por isso que se coloca a necessidade prévia de explorarmos as razões e argumentos desta última, de conhecer-lhe as motivações, na medida em que tal prática representa um dos pilares de sustentação do poder da elite cultural local, essa mesma que confere ou não atestado de cidadania estética às expressões da cultura.

O ponto de encontro que estabelecemos entre a poesia marginal e a literatura homoerótica é justamente a experiência da diferença que modifica as formas canônicas dentro e fora da literatura, o surgimento de novas personagens e cenas, a emergência de vozes questionadoras de espaços de enunciação, a abertura à multiplicidade e pluralidade. Se há limites entre as margens e os centros, tamanha discussão aponta-nos para o caminho da fluidez, da dissolução entre fronteiras.

Convém recordar que a constituição do regime ditatorial brasileiro ergue-se à guisa de um modelo de masculinidade hegemônica, no qual o militar é a expressão mais acabada dessa sistema. É operacionalizada uma dominação construída pela disciplina dos corpos, pela moralização da sexualidade, pela repressão do subversivo. Na aplicação da didática, a violência se ocupará de tais encargos pedagógicos.

Na tradição patriarcal, o sexo masculino confunde-se com a própria expressão do poder e será considerado inato aos portadores do membro fálico. Consequentemente, ao longo da história, constitui-se um conjunto de práticas socioculturais que referendam o espécime masculino ideal apto para afirmar o lugar do poder nas relações socioculturais. Nesse sentido,

A ditadura se ancorava, por certo, numa leitura masculinista e fálica do mundo: desbravar, entrar, penetrar foram imagens constantes na linguagem de Golbery do Couto e Silva e de outros ideólogos do regime [...]. A masculinidade militar era ostensivamente homofóbica, mas também, por definição, homosocial, posto que marcada pela ausência da mulher. A voz do regime era decididamente masculina (AVELAR, 2014, p. 49).

A imagem do corpo masculino personifica o Estado autoritário, numa fusão de pátria e homem. De todo modo, a existência de corpos subversivos é perigosa para a manutenção da ordem do poder, principalmente quando questionam o regimento da masculinidade hegemônica. Assim é entendida a homossexualidade no regime ditatorial:

Vista como anômala e sob controle do Estado, a homossexualidade é uma raiz que deve ser extirpada pelo regime [...] que visa domesticar posturas e regravar conceitos aos indivíduos, indivíduos assujeitados a obedecer a ideais logrados pela disciplina e pouco mediados a constituir práticas de liberdade (GARCIA, 2014, p. 28).

Como estratégia de interditar os sujeitos homossexuais, a ditadura valeu-se de mecanismos de subalternização e silenciamento de tais vozes, num processo de invisibilidade e marginalização de subjetividades tidas como abjetas. A própria existência desses seres configura um atentado à vigência da lei, da ordem e da disciplina, situando-os num espaço de ilegalidade e imoralidade, cuja cartografia abarca regiões do desejo proibidas de vocalização.

A escuta dessas vozes é sempre necessária quando se retoma tal contexto histórico, seja para oxigenar a memória em relação ao autoritarismo e violência do regime militar, seja para pensar no papel histórico das minorias quando oferece resistência e reclama valores democráticos.

Em *Falo*, de Paulo Augusto, há um encontro de vozes marginais que gritam sob o repressivo silêncio a que foram submetidas, dizem a plenos pulmões da sua existência, rasgando o véu da normalidade responsável pela sua camuflagem social. Cada eco dissonante reverbera contra a harmonia hegemônica, para desafinar o andamento da ópera dos militares e reclamar a presença de vocalistas marginais.

O poeta potiguar assume o peso da marginalidade assinalada no corpo: eis uma bicha nordestina! A partir dessa experiência, modula em sua lírica uma enunciação dos falares marginais. Os versos livres fluem diretamente a denunciar o que é ser nordestino e bicha durante os anos de chumbo. Não se encontra o verbo velado e tímido dizendo das experiências homoeróticas, mas o verbo rasgado e vibrante, que fala sem pudor nem temor.

Destaca-se a ousadia de uma obra como essa, principalmente no contexto ao qual pertence e nos temas aos quais recorre. A primeira edição de *Falo* é de 1976 e seu processo de circulação é o mesmo dos poetas marginais: distribuição corpo-a-corpo em portas de bares, restaurantes, teatros, cinemas, etc. É possível falar de um pioneirismo em relação à poética homoerótica brasileira, porque

sua primeira edição, Rio de Janeiro/1976, antecede alguns meses à fundação do próprio movimento brasileiro de libertação homossexual. Até aquela época, quem ousava proclamar ‘é maravilhoso ser fresco, trans-viado’ estava sujeito não apenas ao estigma e opróbrio popular, mas corria até o risco de ser processado pela polícia federal – como ocorreu com os fundadores do [...] jornal gay tupiniquim, *O Lampião*, cuja circulação nacional coincide com o mesmo ano da publicação destes poemas (MOTT, 2002).

Ou como pontua Glauco Mattoso (2002), pseudônimo do poeta homossexual Pedro José Ferreira da Silva:

Naquele momento, *Falo* representava um marco histórico na poética homoerótica brasileira. Ilustres antecessores, como Mário de Andrade e Mário Faustino, não quiseram (ou não puderam) avançar tão longe na explicitação do amor masculino, algo que, em nosso idioma, só fora alcançado pelo português *Antônio Botto*. O único paralelo nacional seria, talvez, *Roberto Piva*. Meus próprios versos escancaradamente homoeróticos ainda estavam por sair.

Referente ao contexto de produção literária homoerótica situado entre 1970 e 1980, verifica-se um silenciamento da grande imprensa no tratamento de autores que ousam explicitar a temática homoerótica em seus textos. No tocante à poesia produzida na época, nomes como Paulo Augusto, Roberto Piva e Glauco Mattoso ousam desafiadoramente manifestar de forma mais explícita a erótica homossexual em suas obras (TREVISAN, 2011, p. 266). Assim sendo, a lírica homoerótica adquire novo vigor, pois anteriormente a esse panorama, apenas vultos indiscerníveis de fantasmas homoeróticos apareciam na literatura; os autores mantinham o velo do moralmente aceito, “pisando em ovos” ao tratar dos amores de “invertidos”. Em relação à prosa homoerótica, vemos uma produção relativamente maior comparando-se com a poesia. Destaca-se a coletânea de contos *Histórias do amor maldito*, de 1967, organizada por Gasparino Damata, como uma das “primeiras coletâneas que privilegiam questão gay” (LOPES, 2002, p. 41). Ainda no campo da ficção homoerótica

Merecem [...] destaque trabalhos que colocam em cena a associação entre repressão política e repressão sexual – tanto por parte dos conservadores quanto no cerne dos movimentos de esquerda, vistos como mundos francamente masculinos – como o romance *Nivaldo e Jerônimo*, de Darcy Penteado (1981), o pungente e liberador aprendizado dos sentidos em *Meu corpo daria um romance*, de Herbet Daniel (1984), ou obras menos convencionais como as de João Silvério Trevisan (*Testamento de Davi deixado por Jonathan*, 1976) e Silviano Santiago (*Stella Manhattan*, 1985), fugindo do tom neonaturalista ou de alegorias (LOPES, 2002, p. 42).

O tom de *Falo* anuncia-se pela dedicatória a uma figura emblemática do Rio de Janeiro da primeira metade do século XX: João Francisco dos Santos, conhecido como Madame Satã, é símbolo

da marginalidade carioca. Negro, pobre, homossexual e transformista, “é um dos personagens mais curiosos entre os homossexuais masculinos brasileiros do século XX. Tendo gerado mitos em torno de sua valentia e façanhas [...]. Satã identificava-se como bicha, e mesmo orgulhava-se disso” (GREEN; POLITO, 2006, p. 142-143). A marginalidade confunde-se com o corpo de Madame Satã, faz substância onipresente, como canta o poeta na “Balada para madame Satã”: “Sim – madame divina!/ eu penso./ Precursora, poderosa/ Lampião do asfalto./ A Lapa tremia contigo,/ vibrava, amava contigo,/ trepava” (AUGUSTO, 2012, p. 29).

Em “Avant-Premier”, literalmente, o poema que abre o livro em estudo, a cena recobre a primeira relação homoerótica de um rapaz: “Não foi medo que senti/ quando você imenso/- era a primeira vez -/ me rasgou a blusa/ inebriado e tonto/ Eu era virgem/ como todo mundo o foi” (AUGUSTO, 2012, p. 1). Verifica-se uma aura de virtuosismo pontuada pelo efebo virgem, prestes a ser entronizado no rol “daqueles amores que não ousam dizer o nome”. Diante do membro do parceiro, ainda tocado pelo recato inicial, o jovem mostra-se vacilante: “Vislumbrei à luz murcha da tarde/ tua fortaleza pontiaguda/ e me recordo: meu coração/ recuou”. Contudo, o mancebo segue o ritual iniciático: “Mas juntei minhas forças todas”, mesmo ciente das palavras da mãe que lhe soam à memória: “e num relance lembrei-me/ que mamãe sempre dizia:/ - Homem é para-mulher,/ e mulher é para-homem”.

Na superfície das palavras finais de “Avant-Premier”, poderíamos interpretá-las como um lembrete ao corpo iniciado nos jogos homoeróticos, para retornar à heteronorma. Entretanto, o “para-mulher” aparece como figura da homossexualidade, fato que corrobora o arquétipo do homem afeminado, além disso, “mais evidentes são as críticas ao primeiro amor, [...] a toda essa subvalorização da mulher, da virgindade etc, que escamoteiam uma visão clara do mundo” (ESCOVEDO, 1977). Aqui está uma estratégia sub-reptícia de fingir absorver as normas hegemônicas que controlam as sexualidades desviantes para, então, fazê-las risíveis dentro da própria estrutura de poder à qual pertencem.

Ainda situado na crítica dos mecanismos de produção das performatividades do gênero, “Vae Victis” sinaliza os primeiros movimentos na atribuição entre sexo e papel social de um corpo desviante: “A primeira mentira dita,/ a gente se documenta [...]/ A enfermeira é porta-voz,/ Oficiosa, a víbora morde, assopra,/ e cospe um verbete: Homem!/ Meu pai acredita,/ Minha mãe se deleita/ o povo festeja” (AUGUSTO, 2012, p. 2). Nessa atribuição de gênero, o discurso ocupa papel fundamental para criação e manutenção da heteronormatividade, pois a afirmativa “é homem” funda um destino configurado entre sexo e gênero; e isso depende de

Um grande investimento (que) vai ser empreendido para confirmar tal nomeação. Ela não está absolutamente garantida. Precisar ser repetida, citada e recitada incontáveis vezes, nas mais distintas circunstâncias. E poderá, igualmente, ser negada e subvertida. O devir pode tomar muitas direções. O terreno do gênero é escorregadio e cheio de ambivalências (LOURO, 2016, p. 14).

Quando o corpo desvia-se das prescrições normativas de sexo e gênero, ocupa automaticamente um lugar subalterno frente à matriz heteronormativa: “Etiquetado, recebo no berço/ a humanidade/ me olhando e rindo/ um riso que eu não entendo/ e que não me larga” (AUGUSTO, 2012, p. 2). Evocamos aqui o entendimento do teórico e ativista francês Didier Eribon, para discutir a presença de um discurso sobre a homossexualidade que precede a própria consciência do indivíduo homossexual:

Um gay sabe desde sua tenra idade, antes inclusive de ter uma vida sexual, que há gente as quais se podem tratar como bichas. E um dia toma consciência de que forma parte deles. Daí provem frequentemente, o efeito de terror, de vergonha, com tudo o que implica (a vontade de esconder-se, a vida dupla ou, para alguns, os patéticos esforços para mudar...) (ERIBON, 2000, p. 72, tradução nossa)³.

Em relação à coletânea poética em estudo, a estrofe final de “Vae Victis” traz clara releitura do “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade: “Só não ri o anjo, que me protege/ assexuado, a-ético, aéreo,/ sobrevoando meu ser/ e dizendo:/ - Vai, Paulo, ser gay na vida!” (AUGUSTO, 2012, p. 2). O adjetivo drummondiano *gauche* torna-se o signo “guei”, funde-se o caminho torto do poeta e do homossexual, numa dupla *gaucherie*. Numa cena de revelação, atitude de afirmação de sua identidade, o poeta versa: “No espaço geográfico do discurso há-sumo./ Nihil obstat”. Revela-se o corpo homoerótico empossado do “sumo” de seus desejos, oferecendo-se corpo de resistência na atitude de constituir uma subjetividade positiva. A verve irônica do poeta beira a iconoclastia, pois serve-se da expressão latina *nihil obstat* (nada consta) – utilizada pela Igreja Católica para dar aprovação oficial a uma publicação – para selar o destino subversivo ao qual fora designado.

Na construção de “System-Atica”, o corpo homoerótico transita por vias íngremes até a sua revelação. Primeiro, apresenta uma ameaça à ordem vigente, seja pelo seu desbunde, seja pela curiosidade que desperta, seja pelo desejo que incita, logo a resposta é apresentada: “Porque sou

³ Do original “Un gay sabe desde su más tierna edad, antes incluso de tener una vida sexual, que hay gente a la que se puede tratar de maricones. Y un día toma conciencia de que forma parte de ellos. De ahí provienen frecuentemente el efecto de terror, de vergüenza, con todo lo que implica (la voluntad de esconderse, la doble vida o, para algunos, los patéticos esfuerzos para cambiar...) (ERIBON, 2000, p. 72).

fresco,/hábil, lépido,/a gerontocracia sente medo,/se arrepia/como um rato./Cospe leis, editos, atos./Se agasalha, modorrenta, rouca/recua/ na cadeira de balanço” (AUGUSTO, 2012, p. 10). Após ser rechaçado, esse corpo passará por um processo de enquadramento à normalidade, deve corresponder ao papel social atribuído ao seu sexo: “Quando exhibo meu porte./meu corte,/ me chama de trans/viado/ me cobra pedágio – a doida/ quer me ver casado, parindo mão-de-obra para eternizá-la”. Nem os meios de repressão resistirão ao agente estranho nos meios dos anticorpos moralizantes, o estranho corpo revitalizará o fantasma do desejo inconfesso: “Se me encontra pela rua/ madrugada/ quer violentar-me, ver meus documentos,/ me revista e se delicia/ apalpando minhas partes, pensa em coito”. Por fim, é alcançada a epifania do corpo homoerótico que, resistindo ao controle sócio-sexual, emerge lépido e gracioso: “Quer me tributar,/me chupar – foder-me/ porque sabe que é maravilhoso,/ ser fresco/como um dia de Domingo”.

A trajetória do corpo homoerótico delineado em “System-Atica” bem nos tem a dizer de como

A sociedade e sua expressão médica padecem do delírio da perseguição. A homossexualidade que reprimem ressurge em todos os poros de seu corpo social. Escavam com tão mais violência na vida privada dos indivíduos uma vez que sabem que o que ali ocorre os trai e escapa das redes dos tribunais. Multiplicam-se as barreiras de uma repressão que se descobre altamente ineficaz ao sentir-se acorrentada ao desejo que persegue (HOCQUENGHEM, 2009, p. 33, tradução nossa)⁴.

Surge uma fronteira nebulosa entre violência, tortura e pulsão sexual. Até que ponto a repressão e a tortura não são expressões de um desejo sublimado? Será o torturador um sádico a realizar peripécias sexuais inconfessadas? Em “Poema para as mãos de Antônio”, canta-se, em tom laudatório: “Essa mão que me segura/ pelo pescoço, me sacode/ e me revista, essa mão que eu amo” (AUGUSTO, 2012, p.21). Entre a carícia e a bofetada, desenrola-se um jogo de amor-perseguição, em que não se sabe se as indistinguíveis marcas deixadas na cena do corpo são de autoria do ódio ou da paixão. A única certeza constatável é que a mão segue seu itinerário de dor e/ou prazer: “Se peço que pare, avança – adoro!/ Louca, impura grossa,/ entra aonde não deve,/ [...] goza – banha-se no meu torpor,/ [...] Vive para acariciar/ meu rosto/ e me bater/ se grito/ quando quer me amar”.

Pelo medo irradiado do corpo (des)viado, o aparelho repressor irá perpetrar medidas legais necessárias para interditar o corpo homoerótico sob atos, decretos, artigos e incisos. Afinal de contas,

⁴ Do original: “La sociedad y su expresión médica sufren del delirio de la persecución. La homosexualidad que reprimen resurge en todos los poros de su cuerpo social. Excavan con tanta más violencia en la vida privada de los individuos por cuanto saben que lo que allí sucede las traiciona y se escapa de las mallas de los tribunales. Multiplican las barreras de una represión que se descubre altamente ineficaz al sentirse encadenada al deseo que persigue” (HOCQUENGHEM, 2009, p. 33).

o homossexual é também um criminoso. Assim nos diz o “Estatuto”: “Ser bicha é ser enquadrado/ no inciso C/ do parágrafo terceiro/ do artigo 24/ da lei de segurança inter/ nacional” (AUGUSTO, 2012, p. 16). Juridicamente, o estatuto é um instrumento de regulamentação das relações entre seres pertencentes a um coletivo concreto. No tocante ao poema, o estatuto aponta uma relação entre o aparelho repressor e os homossexuais, pontuada pelo medo e pela violência: “Ser bicha: ser inspecionado,/ é ter revirado o passado/ e investigado o medo – / [...] É a polícia, acessa e trêmula/ no encaço do baitola amedrontado”. Porém, parecia haver justificativa para tanto medo, porque ser bicha “É ter parte com o demônio,/ aprendiz de feiticeiro./ É estar entre, no meio, ser meta-de/ Outros homens” (AUGUSTO, 2012, p. 17). Em outras palavras, ser bicha desafia a masculinidade hegemônica, desliza pelas fronteiras de gênero, perturba o sistema de categorias sexuais, faz-se consciente de que desperta uma porção de desejo em outros homens.

Em “Portaria intrusa”, o poeta debochadamente acusa o aparato legal na repressão do desejo: “Uma portaria caiu/ de súbito/ estrondosa/ mente, sobre o meu desejo” (AUGUSTO, 2012, p. 31). Repressão apenas na superfície da sociedade, pois à calada da noite vai o aparato repressor a desfrutar dos meliantes sexuais: “Arregalo os olhos/ e vejo o inciso/ perpetrando introduções/ no meu ser - / insolente, arranhando/ minhas paredes retais/ em busca do meu centro”. É justamente o centro – o ânus – o elemento salvífico dos homens, elo de conciliação, inexpugnável orifício de redenção: “No fundo meu amor abunda./ Através dele há de ser salvo/ o mundo” (AUGUSTO, 2012, p. 6). Deslocado para o ânus, o centro de poder deixaria de corresponder aos ideais de dominação falocráticos, em certa medida porque sinaliza “abertura” democrática, partindo do princípio de que se faz presente em todas as pessoas.

Por sua vez, como nas imagens de Botero, “Fedem” traz a figura rechonchuda dos homens de poder, caracterizada pela glotonaria e modorra: “O magistrado ri, balofo,/ cego e balança a saia./ Protege a nação/ da desregulada/ e momentosa dissolução/ dos costumes” (AUGUSTO, 2012, p. 24). Na manutenção da moral e dos bons costumes, o oficial de justiça é investido do poder de encarcerar o insumo desvirtuado da sociedade, oferecendo-lhes a hospitalidade das prisões, assim como em “Ração balanceada”: “Tem pressa, tamborila,/ a voz, rouca, tange:/ - O próximo!/ As grades rangem,/ Rebanhos pastam, aguardam/ a vez./ Vadios, prostitutas, bichas loucas, estelionatários, que um camburão despejou lá fora” (AUGUSTO, 2012, p. 23). Além disso, a justiça que exerce obedece a uma lógica relativista: “Pudibundo, aparatoso,/ o homem togado,/ convicto e obeso, absolve o criminoso/ de guerra – patriota,/ festejando sua indômita/ e voraz bravura”. Em nome da pátria e dos costumes, será permitido o uso de mecanismos de violência, mesmo que desumanos – como a tortura

–, para expurgar a nação do desvio, da amoralidade, de condutas abomináveis. Nesse sentido, García (2011, p. 257) argumenta:

Se o que se trata aqui – e aqui remeto à cultura gay – é do controle sobre o ato da fala, sobre o agir e sobre o existir sob restrições, [...] o modo como os Estados modernos buscam gerir a vida, mais do que infligir a morte, tal como raciocinava Foucault, nunca deixaram de reivindicar o direito de matar, de, no seio da própria ordem jurídica, alojar o que chama de ‘estado de exceção’ em que, contraditoriamente, a própria lei permite sua violação em casos excepcionais.

A postura marginal do poeta o coloca numa posição de questionamento das estruturas de poder e, assim sendo, o riso do marginal provoca a sisudez do sistema, constitui-se em graça e deboche. Seu estro poético faz uso de um sarcasmo e de uma ironia virulenta. No “falo” que traz à boca, procura os tons mais agudos, estridentes, exclamativos, é necessário tirar as mordanças, pois compactuar com o silêncio resulta numa convivência perpetuadora do ciclo de dominação, repressão e silenciamento: “Cúmplice de teu medo,/ assombrei-me com o mundo./ Calei, me deixei ficar, perdi-me./ Cúmplice de tua vontade,/ existi para os teus ditames,/ [...] Cúmplice do teu ódio, não apertei gatilhos, vi somente corpos caírem/” (AUGUSTO, 2012, p. 11). Na estrofe final de “Eu era o outro”, o eu lírico sai do estado de torpor e vem recobrar a memória dos esquecidos e silenciados, em virtude da afirmação de suas existências, vozes e histórias: “Hoje não penso nisto, não./ Bastam as dores do olho,/ do meu visor, do meu ângulo./ Sofrer, não – esquecer.../ O mundo é outro hoje, há outras caras na sala, mas não quero ser mais ninguém”.

Motivado por esse desejo, Paulo Augusto rompe a espessura do silêncio repressor, revelando o corpo (des)viado em suas performances transitivas, em trajetórias caóticas, na posse de um desejo consumado e confesso. No ato da prática oral, a boca encontra as vias da enunciação pelo “falo”, potência da palavra e do desejo. Faz-se emergir um corpo de resistência, artefato perigoso às fronteiras vacilantes da masculinidade hegemônica, pois ronda os limiares do poder e os desestabiliza, enfeitando os “machos” com a bruma de sua “frescura”.

Ao discutirmos marginalidade e homoerotismo na obra *Falo*, de Paulo Augusto, desenvolvemos um percurso teórico que uniu a poesia marginal e as expressões literárias homoeróticas como pertencentes a uma estética da diferença. Vistos desse modo, os campos teóricos solicitados constituem lugares de onde é possível adotar perspectivas críticas fora dos centros de poder, oferecendo-nos a possibilidade de resgatar as histórias de grupos minoritários apagadas pela manutenção de um discurso histórico único.

Sob os olhos da crítica literária canônica – de base eurocêntrica, heteronormativa, iluminista e patriarcal –, as expressões literárias homoeróticas sempre figuraram num espaço de opacidades, uma região nebulosa do “amor que não ousa dizer o nome”. De tal maneira, subjetividades, identidades, desejos e toda a vocalização dos indivíduos homossexuais eram comumente relegadas à marginalidade, lugar de destino daqueles que destoam da ordem hegemônica. No entanto, as margens são (re)apropriadas enquanto lugar de resistência: ser marginal traduz-se pela atitude de questionar o *status quo* da normatividade.

Implodir fronteiras, dissimular limites, borrar categorias, desafiar autoridades instituem-se também como estratégias marginais para subverter mecanismos de controle e disciplina. Com efeito, a bicha é potencialmente marginal, pois instala desordem no regimento da masculinidade hegemônica e, conseqüentemente, nas estruturas heteropatriarcais de dominação. Sua palavra corrosiva amedronta, causa espécie e nojo, desperta regiões de desejo inomináveis. Se fala, então, afronta o Estado, atenta contra a moral e os bons costumes.

Entre a marginalidade e o homoerotismo, a obra do poeta potiguar vale-se do riso, da ironia, do sarcasmo, do humor fino, para extravasar as portas do armário. O “falo” manifesta uma potência de palavra e uma potência de desejo, pelas quais o corpo homoerótico incide sobre as estruturas de poder que o negam. O desejo penetra as sexualidades desviantes, atíça-lhes a vontade de gozar da palavra e do membro. Em *Falo*, a “bicha” lírica compromete-se em ser porta voz dos falares marginais nos tempos da ditadura militar brasileira.

A coletânea poética em destaque oferece-nos elementos imprescindíveis para discutirmos a relação entre autoritarismo e as literaturas das minorias, bem como possibilita revisar histórias num tempo marcado pelo apagamento de rastros e vestígios da violência repressora. Sob o princípio do ativismo literário, evidenciamos múltiplos outros modos de ser e de ousar viver as relações entre indivíduos. Dessa maneira, lemos o corpo (des)viado e marginal como lócus de alteridade, pelo qual a literatura assume o desejo de liberdade, conclamando todos nós a sermos “frescos” “como um dia de Domingo/ensolarado e pendurado/ no varal”.

REFERÊNCIAS

AUGUSTO, Paulo. **Falo**. Natal: [s.n.], 2012.

AVELAR, Idelber. Revisões da masculinidade sob ditadura: Gabeira, Caio e Noll. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 43, p. 49-68, jan.-jun. 2014. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323130679004>>. Acesso em: 17 maio 2016.

BARCELLOS, José Carlos. **Literatura e homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

BAROSSO, Luana. *Lesdroides, transborgues, interaliens*: personagens científico-ficcionais além das fembots. In: MITIDIÉRI, André Luis; CAMARGO, Flávio Pereira (Orgs.). **Literatura, homoerotismo e expressões homoculturais**. Ilhéus: Editus, 2015. p. 139-164.

CABAÑAS, Teresa. A poesia marginal brasileira: uma experiência da diferença. **Artifara**, Torino, n. 5, p. 1-21, jan.-dez. 2005. Seção Addenda. Disponível em: <<http://www.artifara.com/rivista5/testi/poesiamarginal.asp>>. Acesso em: 14 maio 2016.

CABAÑAS, Teresa. **Que poesia é essa?!** Poesia marginal: sujeitos instáveis, estética desajustada. Goiânia: Editora da UFG, 2009.

CALEGARI, Lizandro Carlos. Notas sobre a poesia marginal. **Litteris**, Rio de Janeiro, n. 4, p. 1-15, mar. 2010. Disponível em: <<http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/notassobreapoesia.pdf>>. Acesso em: 25 jun. de 2016.

ERIBON, Didier. Em torno a Reflexiones sur la question gay. In: _____. **Reflexiones sobre la cuestión gay**. Barcelona: Belaterra, 2000. p. 71-100.

ESCOVEDO, Sérgio. **Falo para iniciados e entendidos**, 1997. Disponível em: <<http://falo1976.blogspot.com.br/p/falo-para-entediados-e-entendidos.html>>. Acesso em: 18 jun. 2016.

GARCÍA, Paulo César Souza. Lugares dos ex-cêntricos na literatura. In: SANTOS, Cosme Batista dos; GARCÍA, Paulo César Souza; SEIDEL, Roberto Henrique. (Org.). **Crítica cultural e educação básica**: diagnóstico, proposições e novos agenciamentos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p. 253- 264.

GARCÍA, Paulo César Souza. Apresentação. In: _____. **Literatura e representações do homoerotismo**. Salvador: EDUNEB, 2014. p. 15-26.

GREEN, James N.; POLITO, Ronald. Quem tem medo de Madame Satã? In: _____. **Frescos trópicos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 142-147.

HOCQUENGHEM, Guy. **El deseo homosexual**. Trad. por Geoffroy Huard de la Marre. Barcelona: Melusina, 2009.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Sem título. In: CABAÑAS, Teresa. **Que poesia é essa?!** Poesia marginal: sujeitos instáveis, estética desajustada. Goiânia: Editora da UFG, 2009. (Primeira aba).

LOURO, Guacira Lopes. Viajantes pós-modernos. In: _____. **Um corpo estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 11-26.

_____. Uma sequência de atos. **Cult**: Edição Especial, São Paulo, ano 19, n. 6, p. 12-15, jan. 2016.

LOPES, Denilson. Bichas e letras: uma estória brasileira. In: SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (Org.). **A escrita de Adé**: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil. São Paulo: Xamã, 2002. p. 33-50.

LUGARINHO, Mário César. Crítica literária e os estudos *Gays* e *Lésbicos*: uma introdução a um problema. In: SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (Org.). **A escrita de Adé**: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil. São Paulo: Xamã, 2002. p. 51-58.

MATTOSO, Glauco. **Lira libertária**, 2002. Disponível em:
<http://falo1976.blogspot.com.br/p/lira-libertaria_6.html> Acesso em: 18 jun. 2016.

MOTT, Luiz. **Apresentação**, 2002. Disponível em:
<<http://falo1976.blogspot.com.br/p/apresentacao.html>> Acesso em: 18 jun. 2016.

SANTOS, Rick. Desessencializado *queerness* à procura de um corpo (textual) *queer* inclusivo. In: SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (Org.). **A escrita de Adé**: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil. São Paulo: Xamã, 2002. p. 15-22.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. 6. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Record, 2011.

WITH THE PHALLUS IN THE MOUTH: LITERARY ARTIVISM

Abstract: In discussing the relationship between homoeroticism and marginality in Paulo Augusto's work, Falo, we aim to understand it as a means that leads the poet to the construction of an identity and enunciation space, in counterpart to heteropatriarchal discourses of domination. Theoretically supported, through bibliographic-analytical research, in authors such as Barcellos (2006), Lopes (2002) and García (2011; 2014), who discuss the relationship between literature and homoeroticism, as well as in Cabañas (2005; 2009) and Calegari (2010), who study the phenomenon of marginal poetry of the 1970's decade, we will follow the path of the marginal voice projected in the poetics of the author and the homosexual subject that enunciates it, directing our conclusions to the imperative and transgressive tone that composes the scenario in Falo.

Keywords: Homoeroticism. Marginal poetry. Brazilian civil-military dictatorship. Paulo Augusto.

Seção Vária

O ARGUMENTO INDIANISTA E O ESFORÇO UNIFICADOR DE JOSÉ DE ALENCAR EM *O GUARANI*¹

Denise Lima Santiago Figueiredo²

Recebido em 21/08/2017. Aprovado em 06/06/2018.

Resumo: este trabalho propõe-se a analisar a gênese do romantismo no Brasil e o indianismo e suas articulações com a fundação da nação, da nacionalidade e da literatura a partir de *O Guarani* (1857). Nesse sentido, o argumento indianista no Brasil, que remonta ao momento da chegada dos portugueses, surge dentro do romantismo literário em suas primeiras manifestações como marca mais profunda e vinculada ao jogo sociopolítico da primeira metade do século XIX. Diante disso, ao tentar institucionalizar sua literatura, José de Alencar projeta em *O Guarani* aspectos concernentes a este contexto.

Palavras-chave: Indianismo. Romantismo. Literatura brasileira. História da literatura.

O indianismo em solo nacional e José de Alencar

O processo de construção das emancipações social e política no Brasil seguiu por vias distintas para se legitimar. Várias forças se uniram na tarefa de imprimir a nacionalidade brasileira. Nesse sentido, a escrita da história assumiu um papel importante, pois os fundamentos definidores desta nacionalidade dependiam da maneira como a civilização havia sido instaurada, como lembra o historiador Manoel Luiz Salgado Guimarães (1988, p. 6):

Num processo muito próprio ao caso brasileiro, a construção da ideia de Nação não se assenta sobre uma oposição à antiga metrópole portuguesa; muito ao contrário, a nova Nação brasileira se reconhece enquanto continuadora de uma certa tarefa civilizadora iniciada pela colonização portuguesa. Nação, Estado e Coroa aparecem enquanto uma unidade no interior da discussão historiográfica relativa ao problema

¹ Texto desenvolvido a partir da dissertação intitulada “*O Guarani*: o romance de José de Alencar na ópera de Carlos Gomes”, defendida em 2017, no PPGLR da Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC, sob a orientação da professora Dr^a. Paula Regina Siega e coorientação do professor Dr. Paulo Roberto Alves dos Santos.

² Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Estado do Espírito Santo – UFES. Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC.

nacional. Quadro bastante diverso, portanto, do exemplo europeu, em que Nação e Estado são pensados em esferas distintas.

Mostrar os elementos considerados como genuinamente nacionais, mesmo que ainda atrelados aos modelos e parâmetros europeus, era indispensável na concepção de artistas e da elite intelectual brasileira para se estabelecer como nação e, respectivamente, como povo, segundo assevera Antonio Candido (2006, p. 105) em *Literatura e Sociedade*:

No caso brasileiro, estes pendores se manifestaram frequentemente pelo desejo de mostrar que também nós tínhamos capacidade para criar uma expressão racional da natureza, generalizando o nosso particular mediante as disciplinas intelectuais aprendidas com a Europa. E que havia uma verdade relativa às coisas locais, desde a descrição nativista das suas características, até a busca das normas justas, que deveriam pautar o nosso comportamento como povo.

Nesse sentido, a literatura se transformou em veículo de difusão das ideias para a efetivação do regime político que se estabeleceu a partir de 1822, estabelecendo um movimento de convergência, uma vez que os literatos também ansiavam elementos que pudessem ser elevados à condição de expressão da nacionalidade. O processo das formações nacionais que ocorreu na Europa influenciou também as ex-colônias a expressar e imprimir especificidades locais em seu contexto literário, fenômeno que se repetiu no Brasil. Por essa razão, acirra-se a busca por uma identidade³ nacional a ser expressa pelo discurso literário, que deveria se aproximar do real sem, todavia, revelar o contexto negativo de exploração, massacres e escravidão. A construção dessa identidade, portanto, efetivava-se de maneira idealizada, pois era preciso construí-la positivamente e o resultado foi o alheamento em relação à realidade brasileira.

Os motes representativos da nova nação giravam em torno da natureza, dos costumes locais e do indígena, temas já explorados pela poesia nativista de Basílio da Gama e Santa Rita Durão. Como lembra Candido (2006, p. 195), “desde que o grupo da Niterói proclamou em Paris a literatura autônoma do Brasil, Durão e Basílio estiveram sempre nos escritos dos jovens, como exemplos por excelência do que o passado apontava de mais válido na direção dos temas nacionais”. Contudo, na contramão de algumas das ideias literárias do romantismo europeu em que o mundo aparecia permeado por conflitos e existiam fissuras abertas pela modernidade, nosso romance, neste início,

³ Em relação aos estudos literários o substantivo identidade aparece de maneira esporádica no século XIX, como lembra Zilberman (1999). Seu significado está ligado à semelhança, uniformidade ou igualdade e aparece nos textos de críticos como Santiago Nunes Ribeiro, Varnhagen e Macedo Soares. Todos utilizam no sentido de igualdade em comparação com o colonizador ou com as forças dominantes.

apresentava uma genealogia sem conflitos, em que a imagem do principal transtorno brasileiro, a relação colonizador e colonizado, ganhou contorno pacificador.

Os povos indígenas apareceram neste cenário para compor um quadro unilateral, atendendo a criação do Estado nacional segundo a concepção de uma elite dominante, a qual os excluía. Capaz de carregar a expressão da junção dos elementos que representam a nacionalidade, baseada na cor local e até em uma suposta liberdade, o indígena foi forjado como símbolo brasileiro, concebido a partir do jogo político e social que foi se acentuando no decorrer do século XIX. Embora a ideia do indígena não se restrinja somente à literatura nacional e apareça antes do romantismo como um tema ubíquo, que desde Montaigne era um desafio para a compreensão histórica da humanidade, no Brasil, não se distanciava do que foi apresentado pelos precursores: o indígena continuava sendo idealizado a partir do jogo de interesses políticos enquanto sua realidade continuava sendo a de aniquilação e preconceito.

Como escreve David Treece (2008, p. 14):

A literatura indianista dos séculos dezoito e dezenove resta como monumento a uma instigante ironia: enquanto protagonista heróico de inúmeros romances, peças teatrais, pinturas e estudos etnográficos, lamentado ou celebrado, como exilado, aliado ou rebelde, o índio veio a corporificar aquele mesmo nacionalismo que se empenhava em levar a cabo sua própria aniquilação.

A origem do argumento indianista no Brasil remonta ao momento da chegada dos portugueses. Dos inocentes e mansos da carta de Pero Vaz de Caminha, passando pelos selvagens dos livros de viagem como os de Hans Staden, os povos nativos sempre foram apresentados de acordo com a forma descrita pelo colonizador. Portanto, sua representação, principalmente no que diz respeito aos relatos quinhentistas, sempre os mostrava como se estivessem em um estágio inferior no desenvolvimento humano se comparado ao homem europeu. Nesse sentido, resgatar o indígena significava mudar os rumos da nacionalidade a partir de várias perspectivas: filosófica, historiográfica, cultural e artística e ainda encontrar uma genealogia para o povo brasileiro.

A independência impôs reflexões acerca do que poderia ser a nação brasileira, fator que determinou a definição do indígena como representante do mito fundador do país, reforçando a ideia de povo, porém negando àquele que era reconhecido como seu primeiro ocupante o direito à posse da terra, como analisa em sua dissertação de mestrado Manoela Freire de Oliveira (2005, p. 23):

A ideia de Estado-nação que estava sendo construída pressupunha, além da unidade territorial, a construção do imaginário do significado de “povo” ou de uma comunidade imaginada, e dessa maneira, toda a diversidade cultural deveria ser

recalcada em nome da criação de uma unidade compacta e homogênea. A implantação do Estado nacional brasileiro debatia-se com impasses quase incontornáveis: ao admitir que os índios eram primitivos, estavam reconhecendo o direito desses povos ao território; ao pressupor o compartilhamento cultural entre os membros da nação, deveria atuar no sentido de eliminar as diversidades étnicas, o que implicava na negação da imagem simbólica do índio como um componente essencial na construção da nacionalidade.

Apesar da resistência das várias etnias à colonização, a mão de obra indígena ainda era indispensável, bem como as alianças estabelecidas para expansão dos direitos da classe dominante. Assim, era necessário que as diferenças fossem naturalizadas, “projetando uma sociedade harmonizada pela hierarquização a partir de um sistema de cooperação entre as partes diferenciadas” (OLIVEIRA, 2005, p. 23). Isto reverberava a ideia de uma nação em que todos eram brasileiros, porém “nem todos eram tidos como cidadãos, com igualdade de direitos e deveres, já que uns eram ativos e outros passivos”, uma diferenciação necessária “não só por causa da grande heterogeneidade da população que habitava o território, como por conta das relações de exploração e dominação que deveriam ser preservadas” (OLIVEIRA, 2005, p. 24).

O desejo da elite econômica e política centrava-se no que poderia definir o país como nação brasileira, por isso a necessidade de instituir algo que servisse de síntese. Este propósito motivou a busca por um elemento que expressasse uma identidade que atuasse não apenas no contexto interno, mas que externamente conseguisse ser distinguida por sua legítima nacionalidade, em um movimento de dupla face, como lembra Guimarães (1988). Neste percurso, o outro também passou a ser definido em relação a esta nação, o que restringiu a população favorecendo a elite branca:

É no mesmo movimento de definição da Nação brasileira que se está definindo também o “outro” em relação a ela. Movimento de dupla face, tanto para dentro quanto para fora. Cabe-nos, aqui, perguntar quem é definido como o “outro” desta Nação, seja no plano interno, seja no plano externo. Ao definir a Nação brasileira enquanto representante da ideia de civilização no Novo Mundo, esta mesma historiografia estará definindo aqueles que internamente ficarão excluídos deste projeto por não serem portadores da noção de civilização: índios e negros. O conceito de Nação operado é eminentemente restrito aos brancos, sem ter, portanto, aquela abrangência a que o conceito se propunha no espaço europeu (GUIMARÃES, 1988, p. 7).

Este conceito de Nação, construído em grande parte por estudos historiográficos⁴ e por literatos, carrega a forte marca da exclusão por meio da imagem estereotipada do outro. Tal tipo de

⁴ Nas investigações empreendidas pelos membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), nota-se que a leitura da história está marcada pelo projeto de apresentar uma gênese da nação brasileira. As ideias de progresso e

reprodução consegue reverberar em outros momentos históricos e não apenas no de sua concepção, como alerta Guimarães (1988). Segundo o mesmo autor, é a partir do critério político das diferenças, a forma de organização do Estado, que o outro é definido. Portanto, é assim que a colonização traz marcas da privação e expropriação, em que o outro é assimilado à imagem do conquistador, perdendo sua verdadeira condição de alteridade, passando a ser inventado, narrado. A este respeito escreve Silviano Santiago (1982, p. 15-16):

O indígena é o Outro europeu: ao mesmo tempo imagem especular deste e a própria alteridade indígena recalcada. Quanto mais diferente o índio, menos civilizado; quanto menos civilizado, mais nega o narciso europeu; quanto mais nega o narciso europeu, mais exigente e premente a força para torná-lo imagem semelhante; quanto mais semelhante ao europeu, menos a força da sua própria alteridade. Eis como se desenrola a ocupação. Eis como se cria a “inteligência” no Brasil.

A monarquia atuava a favor de uma identidade que convergisse cada vez mais para esta semelhança, para tanto, Dom Pedro II colocava-se em uma posição sagrada e, ao mesmo tempo constitucional, consolidando e aproximando sua imagem dos povos indígenas, como lembra Schwarcz (1999, p. 116), afinal “a construção de uma figura pública deve ser alterativa”. Assim, o processo de invisibilizar essa alteridade em prol de algo imposto foi sendo construído bem antes da monarquia, começando no primeiro contato com o outro. Os sentimentos descritos por Zilá Bernd (1999, p. 96) em *Literatura e identidades* como “encantamento e a recusa” que cercam “o descobridor da América” apareceram logo no início do contato com os autóctones americanos. Encantados pela vigorosa paisagem natural da terra, no entanto perplexos pela diferença no modo vivente dos povos indígenas, os colonizadores expressavam em sua própria linguagem através de oxímoros como lembra Bernd (1999), o sentimento ambíguo que cercava a novidade.

Com o avanço do processo de colonização e da ocupação da terra, a América “transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontra na cópia de modelo original, mas em sua origem, apagada completamente pelos conquistadores” (SANTIAGO, 2000, p. 14). Uma cópia em que se reconhece a existência real das populações indígenas, porém “a coerência com a realidade destas populações é que se tornava uma invenção” (BERND, 1999, p. 98). Bernd (1999, p. 96) explica que “a identidade nunca é dada, recebida ou definitivamente atingida”, diante do percurso histórico brasileiro, sobretudo no século

civilização difundidas pelo iluminismo ganham nos trópicos uma contrariedade, já que a realidade da população brasileira se difere da branca e europeia.

XIX. Assim, a reflexão a respeito desta afirmação se torna pertinente na medida em que se analisa o lugar em que foram colocados os povos nativos: uma perspectiva idealizada da alteridade indígena. A literatura funcionava como uma fonte de verdade que buscava trazer as raízes da nacionalidade.

Por tudo o que trouxe de novo em termos de organização social, delimitação territorial, concepção de arte, comportamento e perspectiva diante do mundo, entre outros fatores, o romantismo foi o momento apropriado para o projeto de construção de uma nacionalidade, tanto política e social, norteadas pela criação de instituições, quanto literária, que teria com a temática indígena a originalidade ideal que correspondeu às aspirações do segmento dirigente e dos intelectuais. Assim, esta escrita literária exerceu grande influência na tentativa de construção de uma memória histórica nacional. Como lembra Bernd (1999, p. 97), a negativa do reconhecimento dos “ameríndios em sua alteridade” e a visão etnocêntrica que dividia o mundo entre “civilizados e bárbaros” cristalizaram-se como doxa até nossos dias, pois “ao invés de ir gradativamente se atenuando, esta ideologia foi sendo reforçada de diferentes modos” e no século XIX esta tendência foi demasiadamente crescente.

Os modelos da figura indígena ao longo do século XIX foram distintos e seguiam em sintonia com o processo de consolidação das instituições e em consonância com o jogo sociopolítico do período. Treece (2008) faz uma análise a este respeito, afirmando que se de 1835 a 1850 os indígenas surgiam como vítima dos embates militares e consequências sociais do colonizador, atitude que é compreendida a partir do sentimento antilusitano que pleiteava a descentralização do poder, a partir de 1850 passaram a figurar como aliados, sacrificando sua própria vida ou de sua gente, em nome da criação de uma civilização dos trópicos. É principalmente neste contexto, resultante de toda conjuntura político-social apresentada anteriormente, que se encontra a literatura indianista de José de Alencar.

José de Alencar traz em sua produção a representação do indígena amalgamado à figura do colonizador, um herói necessário para a construção da nacionalidade brasileira. A consistência em torno do primeiro ocupante do território brasileiro como fundador da nação aparece em sua literatura para aproximá-lo, segundo o figurino do bom selvagem, elemento do português, fazendo desta a condição *sine qua non* para a origem da nação brasileira. Assim termina por elaborar uma escrita formadora, em que a vontade de ser nação busca atuar de maneira pedagógica sobre o público leitor, como analisa Lúcia Helena (2006, p. 90):

Escritor e preceptor nele ecoam, na vontade de ser nação que o acompanha, buscando atuar pedagogicamente na formação do país, através da formação do leitor. Muito mais do que cor local que exageradamente pintasse, o espaço em que Alencar situa suas personagens – entre a serra, a selva e o litoral – pode ser visto como um padrão

de formação da nossa nacionalidade em que o eu individual, o social e o natural, postos na sua geografia, tem contas a ajustar na problemática construção da identidade romântica.

Alencar assumiu esta missão e passou a representar em seus romances indianistas uma sociedade com características próprias e submetidas à relação colonizador-colonizado, em que as contradições reais desta relação não apareceram. Portanto, o painel que expõe o indígena em seu meio natural desconsidera sua lógica específica, surgindo assim o ser selvagem que não tem religião e nem rei, porém passível de civilizar-se, forte como a natureza de sua terra, de nobreza inerente a sua índole.

A base em que foi construído o projeto de nação buscava caminhar junto à sociedade a qual pertencia, por isso sua intenção não estava ligada somente ao universo literário. O autor sabia do alcance da escrita literária naquele momento. A idealização em torno da figura indígena, do outro, ajudava na efetivação do plano político do país: sair da própria situação de outro diante dos países civilizados na busca de sua própria civilidade. Embora “A colônia em que se era o outro, dera lugar ao país que não sabia o que era” (HELENA, 2006, p. 91).

O projeto de literatura nacional empreendido por Alencar utilizava pesquisas e escritos elaborados em torno dos indígenas desde o século XVI, quando chegaram os portugueses. Estas referências provocavam na arte literária produzida pelo autor uma noção do que idealizar para a nação Brasil. Propondo-se a contar uma história para a pátria, Alencar dedicou-se a representar o processo de formação da nacionalidade a partir do encontro entre etnias a partir de sua visão da sociedade brasileira. Seu ponto de vista expressava a perspectiva de um membro da elite, próximo do pensamento dos proprietários de terra e, conseqüentemente, escravocrata, cujo propósito era estimular o desenvolvimento de um projeto literário e a formulação de uma concepção de nação. A combinação de forças contrárias, bem como a união de elementos culturais provenientes de cada povo, aparecem como componentes indispensáveis na construção da nação. Não era somente construir belas imagens para seus romances, era se alinhar com os estudos históricos na tentativa de narrar o passado para o país pelo viés corrente das letras nacionais. O escritor fez uma tentativa para transformar em memória artística o conhecimento produzido por estudiosos, sobretudo os ligados ao IHGB, do qual ele também fazia parte. O autor reconheceu a história brasileira já elaborada, no entanto, essa história não podia contribuir para a elaboração de seus enredos, era preciso repensar, criar ou recriar uma que desse conta da fundação da nacionalidade e da memória brasileira.

Com o anseio de dar forma artística à história nacional, Alencar valia-se de uma prolífera imaginação poética. Neste sentido, as críticas direcionadas a ele, principalmente por Franklin Távora

e Joaquim Nabuco, destacavam que seu engenho encobria a análise crítica da realidade nacional. “Falar do Brasil significava encarar um rosto de múltiplas faces, com pelo menos duas: uma cultura patriarcal e conservadora, no nível das relações internas, e outra, com pretensões de liberalismo e de atualização no que dizia respeito às relações internacionais” (HELENA, 2006, p. 105). Porém, a exaltação da cor local que apareceu desde os primeiros textos do descobrimento e a busca romântica de um passado consistente foram projetadas de maneira ideológica em Alencar, o que estabeleceu as diretrizes que julgava necessárias para efetivar o nacionalismo, tendo consciência que o país levava “três séculos à procura de sua identidade como nação” (HELENA, 2006, p. 93). Alencar carregava a difícil tarefa de produzir romances para um público de poucos leitores e, entre eles, muitas mulheres. Público que, mesmo com a independência, trazia resquícios da exploração colonial, preferindo o modelo baseado nos romances europeus. O próprio autor, fruto desta sociedade forjada a partir da imposição colonial, seguiu as correntes europeias e deu vazão à fuga da realidade, ao imaginário, e à busca pelo passado brasileiro, na tentativa de transformação para o presente.

A aproximação que Alencar (1893, p. 29-30) mantinha com a literatura europeia, especialmente a literatura francesa com seus folhetins, aparece em sua biografia e é especialmente apresentada em *Como e porque sou romancista* pelo próprio autor:

Todavia achava eu um prazer singular em percorrer aquelas páginas, e por um ou outro fragmento de ideia que podia colher nas frases indecifráveis, imaginava os tesouros, que ali estavam defesos à minha ignorância. [...] A escola francesa, que eu então estudava nesses mestres da literatura moderna, achava-me preparado para ela. O molde do romance, qual me havia revelado por mera casualidade aquele arrojo de criança é tecer uma novela com os fios de uma ventura real; fui encontrá-lo fundido com a elegância e beleza que jamais lhe poderia dar.

O estímulo dado pelos romances europeus incentivava Alencar a buscar em seu contexto nacional os motivos para a escrita de um romance genuinamente brasileiro. Inicialmente, com dificuldades na compreensão do francês, o autor queria superá-las e assume a contribuição da recepção desta literatura para sua imaginação. O que está diretamente ligado ao Alencar escritor, pois sua formação literária não seguia padrões sistemáticos como a de muitos literatos brasileiros, era uma escrita motivada por originalidade, como lembra Lúcia Helena (2006).

O romancista lia Balzac, Chateaubriand, Dumas, Alfredo de Vigny e Victor Hugo e, embora alguns destes autores no decorrer da história de sua recepção, possam representar modelos de realismo, como Balzac, Alencar assimilava o consenso de que o romance é uma história sentimental na qual a idealização age como disfarce para a realidade nem sempre aceita, priorizando o

entretenimento. Assim, a via de acesso a este novo viés proporcionado pelas leituras de romances eram as mulheres leitoras que, desde os romances-folhetins, vinham constituindo o principal público desta modalidade⁵. Esta formação do percurso histórico-literário do autor é recebida por Veríssimo (1915, p. 124) como a grande responsável por tornar o texto alencariano uma “invenção pueril e de uma sentimentalidade que frisa à pieguice”. A figura de Alencar aproxima-se da literatura romanesca fácil, “feita para mulheres”. No entanto, ele próprio, se reportando a sua herança literária e à necessidade de ler muitas vezes o mesmo título, explicitava que esta atividade contribuía “para mais gravar em meu espírito os moldes dessa estrutura literária, que mais tarde deviam servir aos informes esboços do novel escritor” (ALENCAR, 1893, p. 22).

O autor cearense apresentou uma obra tão abrangente que não se concentrou somente no romance indianista, escreveu ensaios, prefácios, crônicas, cartas, teatro e até livreto de ópera, o que pode demonstrar envolvimento com um projeto amplo, ou seja, a construção de um legado artístico autenticamente nacional. Em toda a sua produção literária repercute a observação profunda e ao mesmo tempo ideológica da busca fundacional de um país que tenta assentar-se como nação. A preocupação torna-se visível também nos escritos não literários, como em *Benção paterna*, prefácio que antecede o romance *Sonhos d'ouro*, em que Alencar (1872, p. 16) critica aqueles que querem uma literatura nacional, porém dependente dos padrões portugueses: “Os oráculos de cá, esses querem que tenhamos uma literatura nossa; mas é aquela que existia em Portugal antes da descoberta do Brasil. Nosso português deve ser ainda mais cerrado, do que usam atualmente nossos irmãos de além-mar”.

A natureza singular, o ameríndio, parte integrante desta natureza esplêndida, e o povo europeu, que na visão de Alencar não deixa de ser invasor, porém é quem detém a cultura, indispensável para civilizar o país candidato a nova nação, são tomados em sua retórica romântica como capazes de caminhar literariamente dentro da realidade nacional. Por isso, o autor também demonstra preocupação com sua linguagem. O uso de metáforas que associam os contextos citados às relações no campo privado, como família, casa e outros elementos naturais como terra e água, vão estabelecendo a distância necessária da literatura portuguesa, além de imprimir originalidade. Na segunda fase de sua trajetória, classificada pelo próprio autor como período histórico, no qual consta

⁵ Desde a década de 1890 na Europa, por exemplo, o índice de alfabetizados era de quase 90% e a discrepância que existia entre homens e mulheres leitoras havia desaparecido. As mulheres haviam se tornado uma parte substancial e crescente do novo público adepto a leitura dos romances, fazendo com que a tradicional discrepância entre os índices de alfabetizados masculinos e femininos fosse decrescendo até ser totalmente erradicada no final do século XIX (CAVALLO; CHARTIER, 2004, tradução nossa).

O Guarani, esta linguagem faz-se essencialmente necessária para acolher todas as nuances que a nacionalidade ecoa ao longo da história:

O período histórico que representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de uma natureza esplendida. Ao aconchego desta pujante criação, a tempera se apura, toma alas a fantasia, a linguagem se impregna de módulos mais suaves; ornem-se outros costumes, e uma existência nova, pautada por diverso clima, vai surgindo.

É a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor. Esse período colonial terminou com a independência (ALENCAR, 1872, p. 17).

Assim, as metáforas dão conta de aproximar o colonizador branco do indígena incivilizado e ainda valorizam e distinguem a natureza tropical como forma de estabelecer distinção nesta nova terra. A linguagem utilizada também tenta compreender o país plural, multifacetado. Alencar parece compreender culturas que se amalgamam, mantendo por pressuposto a superioridade de uma – europeia – sobre a outra – indígena –, entretanto, demonstra limitação no que tange às que não considera “civilizadas”:

A importação contínua de ideias e costumes estranhos, que dia por dia nos trazem todos os povos do mundo, devem por força de comover uma sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber o influxo de mais adiantada civilização.

Os povos têm, na virilidade, um eu próprio, que resiste ao prurido da imitação; por isso na Europa, sem embargo da influência que sucessivamente exerceram algumas nações, destacam-se ali os caracteres bem acentuados de cada raça e de cada família (ALENCAR, 1872, p. 18).

Por mais que se tentasse atingir uma independência necessária para caminhar rumo a um nacionalismo independente, os elementos antagônicos aparecem na literatura indianista de Alencar dando ênfase à supremacia europeia. As características utilizadas para descrever os povos indígenas não são utilizadas dentro de suas especificidades lógicas, em seus contextos reais. Diante disto, o mito do indivíduo que desbrava a selva para instaurar a civilização nos trópicos colide com o herói fundacional, como se estivesse retomando um passado, para refazer o futuro, em favor de uma literatura revolucionária, como destaca Veríssimo (1915, p. 121): “Pela natureza aristocrática do seu temperamento e do seu espírito, por tradição de família, que, a despeito dos seus antecedentes revolucionários, era, de partido, conservadora, foi José de Alencar, revolucionário em letras, conservador em política”. Assim, depreende-se que o legado literário de Alencar não deixou de

demonstrar pleno domínio da retórica romântica, e, apesar de sua origem conservadora, buscou o que havia de novo para criar uma arte literária única de seu país.

O Guarani

“O pensamento do poema, tirado dos primeiros tempos coloniais do Brasil, é geralmente conhecido; era um belo assunto que, realçado pela grandeza de uma raça infeliz, e pelas cenas da natureza esplendida da nossa terra, dava tema para uma divina epopeia, se fosse escrito por Dante”.

(José de Alencar, Cartas sobre a Confederação dos Tamoios, 1856).

As *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, publicadas no *Diário do Rio de Janeiro* por José de Alencar (1856), deram pretexto para uma polêmica em torno do poema épico de Gonçalves de Magalhães. As cinco cartas foram escritas por um autor até então incipiente, porém detentor de uma base sólida de estudos sobre literatura e o contexto histórico nacional. Com este início ruidoso, Alencar confrontava a arte de Magalhães, expondo de forma negativa uma das figuras mais acatadas no meio cultural. Em uma das justificativas para a crítica, ele proclama: “há n’essa descrição muitas belezas de pensamento, mas a poesia, tenho medo de dizê-lo, não está na altura do assunto” (ALENCAR, 1856, p. 6). A visão de nacionalismo de Alencar e a vontade de fazer com que a literatura do Brasil tomasse rumo próprio divergiam da opinião dominante. O empenho por ele assumido apareceu alguns meses depois como resposta para suas próprias inquietações.

Alencar (1856, p. 9) afirma em uma das cartas: “Um poema épico, como eu o compreendo, e como tenho visto realizado, deve abrir-se por um quadro majestoso, por uma cena digna do elevado assunto que se vai tratar”. Apropriando-se deste pensamento, o autor efetiva o cenário perfeito em seu romance histórico. A pintura feita por ele não se limita somente ao início da obra, pois se faz perceber ao longo de toda a narração, sobretudo já próximo do fim, quando Peri e Ceci conseguem escapar do infortúnio provocado pela natureza: “A tarde estava soberba; os raios do sol no ocaso, filtrando por entre as folhas das árvores, douravam as flores alvas que cresciam pela beira do rio” (ALENCAR, 1952, p. 361). Ao valorizar os elementos naturais, o autor acata uma das propostas mais caras a Magalhães quanto à concepção de uma literatura nacional, no entanto, ao explorar o assunto em outra forma de expressão literária, o romance, que naquele momento era novidade, rejeita o gênero épico evidenciando que o considerava superado.

Isso fica ainda mais claro, quando se constata que a natureza é um motivo frequentemente utilizado por Alencar, tanto para enfatizar sua filiação ao romantismo quanto para ilustrar a beleza de uma personagem, ressaltar a plasticidade de uma cena ou valorizar alguma particularidade com a qual

quer caracterizar aquilo que considerava expressão da nacionalidade. É neste sentido que o autor constrói a determinação do herói indígena intimamente ligada à cor local. Trata-se de um elo legítimo e profundo que faz do herói extensão da própria natureza, como se dela dependesse toda a sua força, o seu caráter, às suas qualidades morais, sobretudo as que o diferenciam do homem civilizado:

A sua inteligência sem cultura, mas brilhante como o sol de nossa terra, vigorosa como a vegetação deste solo, guiava-o nesse raciocínio com uma lógica e uma prudência dignas do homem civilizado.

Poeta primitivo canta a natureza da mesma linguagem da natureza; ignorante do que se passa nela, vai procurar nas imagens que tem diante dos olhos a expressão do sentimento vago e confuso que lhe agita a alma. Sua palavra é a que Deus escreveu com as letras que forma o livro da criação; é a flor, o céu, a luz, a cor, o ar, o sol: sublimes coisas que a natureza fez sorrindo (ALENCAR, 1952, p. 139-142).

A mesclagem do elemento humano com os da natureza associada à valorização da própria terra brasileira é frequente na literatura romântica, que tentava se estabilizar, o que justifica o empenho do autor para institucionalizá-la por meio da paisagem e do elemento humano nativo na sua produção em prosa. É neste sentido que a exaltação da paisagem em Alencar deixa de lado assuntos locais que causam desconforto. O alheamento da realidade brasileira manifestado pelo virtuosismo com que descreve a natureza torna-se um caminho viável para enaltecer somente particularidades que serviam como distinção em relação a Portugal e ainda que trouxessem estabilidade na fundação da nação e, conseqüentemente, originalidade em sua literatura.

Assim, analisando o contexto e a trajetória pessoal de Alencar (1893, p. 36), nota-se a inspiração na lembrança de experiências vividas no Ceará como ele relata em *Como e porque sou romancista*:

Em Olinda onde estudava meu terceiro ano e na velha biblioteca do convento de São Bento a ler os cronistas da era colonial; desenhavam-se a cada instante na tela das reminiscências, as paisagens do meu pátrio Ceará.

Eram agora os seus tabuleiros gentis; logo após as várzeas amenas e graciosas; e por fim as matas seculares que vestiam as serras com a araróia verde do guerreiro tabajara.

E através destas também esfumavam-se outros painéis, que me representavam o sertão em todas as suas galas de inverno, as selvas gigantes que se prolongam até os Andes, os rios caudalosos que avassalam o deserto, e o majestoso São Francisco transformado em um oceano, sobre o qual eu navegara um dia. [...] Uma coisa vaga e indecisa, que devia parecer-se com o primeiro broto do Guarani ou de Iracema flutuava-me na fantasia.

No deslocamento do romantismo para o Brasil é importante notar a tentativa de adaptação às especificidades herdadas da tradição europeia, porém a descrição de características físicas que exaltassem os trópicos como ponto diferenciador era muito viva, bem como outras peculiaridades

próprias da paisagem econômica, social e política brasileira: país agrário, dividido em latifúndios, com uma produção dependente do trabalho escravo e do mercado externo. Desta maneira, apesar de nos primeiros decênios do século XIX passar por transformações importantes como a abertura de portos, o desenvolvimento de atividades comerciais e o crescimento do aparelho administrativo, com a independência, o poder no Brasil continuava nas mãos da aristocracia rural. Segundo Sodré (1995, p. 201):

A nova escola, na Europa, se gerara e triunfara na medida em que a burguesia impunha o seu predomínio, associada aos elementos populares, de cuja aliança se valera para derrocar os obstáculos que se antepunham à plenitude com que ultimava o seu desenvolvimento. Ora, no Brasil o quadro era muito diverso. Nem só não havia, de forma alguma, aqui, as condições para aquela associação, como a burguesia apenas se esboçava e não possuía forças para impor-se politicamente. Dava fisionomia aos ambientes urbanos, crescia em importância, transitava para o enobrecimento, com a posse territorial que sempre buscava, mas não tinha possibilidades de definir-se com um papel específico. [...] Assim, enquanto o romantismo, em suas raízes europeias, representa o pleno triunfo burguês, o coroamento de suas conquistas, conseguidas através da aliança com as classes populares, aqui teria de condicionar-se, muito ao contrário, à aliança existente entre uma fraca burguesia e a classe dos proprietários territoriais.

O sentido revolucionário que se levantara na Europa a partir da aliança das classes populares com a burguesia não encontrava eco no Brasil, embora a consciência da nova ótica do mundo moderno-capitalista apareça sugestivamente na figura dos mercenários que serviam ao fidalgo português Antônio de Mariz: “Homens mercenários que vendem a sua liberdade, consciência e vida por um salário, não tem dedicação verdadeira senão a um objeto, o dinheiro; seu senhor, seu chefe e seu amigo é o que mais lhes paga” (ALENCAR, 1952, p. 120). A expressão literária que representava o nacionalismo romântico europeu transmite o conjunto destas mudanças sociais, enquanto no caso brasileiro voltava-se para a confirmação de uma relação convencional, em que a classe dominante ainda se constituía por proprietários rurais aliados à monarquia e uma classe média iniciando sua configuração.

Deste modo, o discurso literário, inspirado pela situação europeia, deparou-se com a realidade brasileira e seguiu na contramão do mundo fraturado, fragmentado. Na condição de representante do cotidiano do Brasil, o romance romântico se revelou ambíguo, porque por um lado seguiu em direção à épica, que no sentido atribuído pela definição hegeliana é a história de um herói e a história de um povo, enquanto por outro se apresentou como forma de expressão para a realidade de uma sociedade urbana pós Revolução Industrial. Desse antagonismo surgiu um dilema para os escritores, pois na condição de indivíduos identificados com uma elite conservadora sua preocupação maior era atenuar

conflitos, estabelecer continuidades e, sobretudo, trazer unidade aos elementos que faziam parte de uma realidade animada por contradições, como a relação entre indígena e invasor. Portanto, a escrita do literato brasileiro ajustou-se à infraestrutura social, de senhores de terras e escravos, e na incoerência da sua representação permitiu a formação ideológica que contribuiu para a distorção da realidade brasileira.

O Guarani representa exatamente o esforço unificador. Se “uma literatura nasce sempre frente a uma realidade histórica e, frequentemente, contra essa realidade” (PAZ, 1996, p. 126), não é o caso de Peri, porque na composição do herói nacional, Alencar dispôs de um arquétipo voltado para o perfeito acordo entre o mundo e os personagens. Não há, como apontaria Georg Lukács (2007) em relação ao romance moderno, um herói problemático que busca o conhecimento de si mesmo por meio de suas histórias, um sujeito que tenha dúvidas e hesitações, que raciocine e faça cogitações, que sofra de algum desequilíbrio ou tormento, mas herói pacificador e pacífico, que aceita a natural ordenação das coisas, que a partir do seu passado heroico, trará um futuro promissor.

Ao longo da narrativa, mesmo diante da representação do indígena incivilizável – o que vai sendo confirmado nas características da tribo aimoré e sua desumanização – Peri passa a simbolizar o herói sonhado, porém não um herói com atributos que superem os de Álvaro ou os do próprio pai de Cecília. No entanto, sua constituição enquanto indígena se distancia dos demais membros de seu povo. Não é um indígena qualquer: é forte, arguto, atilado e profundamente vinculado à selva, no entanto é passível de adaptar-se a um mundo apresentado como civilizado, de se amalgamar àqueles cujo padrão de vida e paradigmas de princípios morais e éticos se opõem a seu universo, revelando-se capaz de se tornar um deles. A fala de D. Antônio de Mariz evidencia este pensamento:

-É para mim uma das coisas mais admiráveis que tenho visto nesta terra, o caráter desse índio. Desde o primeiro dia que aqui entrou, salvando minha filha, a sua vida tem sido um só ato de abnegação e heroísmo. Crede-me Álvaro, é um cavalheiro português no corpo de um selvagem!

-Peri, disse ele, o que fizeste é digno de ti; o que fazes agora é de um fidalgo. Teu nobre coração pode bater sem envergonhar-se sobre o coração de um cavalheiro português. Tomo-vos a todos por testemunhas, que vistes um dia D. Antônio de Mariz apertar ao seu peito um inimigo de sua raça e de sua religião como a seu igual em nobreza e sentimentos (ALENCAR, 1952, p. 44).

Outro trecho que ilustra a respeito do que se argumenta é o seguinte:

O fidalgo abriu os braços e deu em Peri o abraço fraternal, consagrado pelo estilo da antiga cavalaria, da qual já naquele tempo apenas restavam vagas tradições. O índio, de olhos baixos, comovido e confuso, parecia um criminoso em face do juiz (ALENCAR, 1952, p. 168).

Mesmo com todas as aproximações entre as duas culturas, a do homem branco se sobrepõe e ganha evidência, enquanto em relação à do indígena se destacam características que desvelam traços que sugerem submissão quando do contato com a outra cultura: bondade, dedicação, sacrifício. O que é favorável para a doutrinação, para aprender a ser branco: “Quero que estime sua senhora e lhe obedeça, e aprenda o que ela lhe ensinar, para ser um cavalheiro como meu irmão D. Diogo e o Sr. Álvaro” (ALENCAR, 1952, p. 199). Assim, o mito se forma e o herói indígena, mesmo com suas diferenças, está pronto para ser reconhecido como fundador da nova civilização:

Os dois homens olharam-se um momento em silêncio; ambos tinham a mesma grandeza de alma e a mesma nobreza de sentimentos; entretanto as circunstâncias da vida haviam criado neles um contraste. Em Álvaro, a honra e um espírito de lealdade cavalheiresca dominavam todas as suas ações; não havia afeição ou interesse que pudesse quebrar a linha invariável, que ele havia traçado, e era a linha do dever. Em Peri a dedicação sobrepujava tudo; viver para sua senhora, criar em torno dela uma espécie de providência humana, era a sua vida; sacrificaria o mundo se possível fosse, contanto que pudesse, como o Noé dos índios, salvar uma palmeira onde abrigar Cecília. Entretanto essas duas naturezas, uma filha da civilização, a outra filha da liberdade selvagem, embora separadas por distância imensa, compreendiam-se: a sorte lhes traçara um caminho diferente; mas Deus vazara em suas almas o mesmo germe de heroísmo, que nutre os grandes sentimentos (ALENCAR, 1952, p. 197).

A equiparação ou mesmo a junção entre o branco de incomensuráveis valores morais e o indígena dócil vai aos poucos fazendo com que este autóctone deixe de ocupar lugar de coadjuvante incivilizável e passe a preencher o espaço necessário de herói da nação. A base dos valores heroicos vem dos padrões europeus e a intenção de efetivar uma identidade orgulhosamente nacional, uma civilização, provoca o abafamento da violência perpetrada contra os povos indígenas, assim como de sua resistência, ainda em efetivação no Brasil.

Em nome do amor àquela que representa a beleza e os bons modos da civilização, o indígena está pronto a ser convertido pela fé cristã e, assim, abandonar seu povo e seus costumes considerados selvagens. Para tanto, a princípio, a personalidade indômita de Peri fica evidente e a transformação das características inerentes ao selvagem insubmisso vai sendo construída gradativamente na narrativa até o nascimento do herói apropriadamente nacional, representante de sua pátria:

- Não faças caso, Cecília, replicou Isabel reparando a melancolia da moça; pedirás a meu tio para caçar-te outro que farás domesticar, e ficará mais manso do que o teu Peri.
- Prima, disse a moça com um ligeiro tom de repreensão, tratas muito injustamente esse pobre índio que não te fez mal algum. – Ora, Cecília, como queres que se trate

um selvagem que tem a pele escura e o sangue vermelho? Tua mãe não diz que um índio é um animal como um cavalo ou um cão? (ALENCAR, 1952, p. 29-30).

Em outra passagem, observa-se que a figura de aparência repulsiva aos olhos de Isabel dá lugar a um indivíduo dotado de atributos morais que se transforma em energia intimidadora para o inimigo:

Era Peri.

Altivo, nobre, radiante da coragem invencível e do sublime heroísmo de que já dera tantos exemplos, o índio se apresentava só em face de duzentos inimigos fortes e sequiosos de vingança (ALENCAR, 1952, p. 285).

Desse modo, a gênese do nativismo do romance romântico brasileiro – o romance construído como uma épica nacional, que utiliza meios composicionais para encobrir as fissuras – pode ser considerada a partir da necessidade do encontro entre a civilização invasora e as populações autóctones, dizimadas ou expulsas para os rincões do país. Tal situação dá origem a uma contradição insuperável imposta por conveniências ideológicas com as quais precisa se conciliar e que determina a busca, na esfera da prosa poética indianista, da melhor forma de representação identitária, com a finalidade de afastar-se do espelho português e ao mesmo tempo incorporar fantasias medievais europeias na personificação do então herói indígena. Trata-se de estratégia que aparece alimentando o caminho literário de Alencar (1856), mesmo antes de *O Guarani*, na crítica feita a Gonçalves de Magalhães, onde afirma que: “Se bem me lembro, em todas as epopeias que conheço, o autor não se descuida desse ornamento; todos dão uma origem divina, ou ao menos heroica, ao povo que pretendem cantar; assim fizeram Homero, Virgílio e Camões” (ALENCAR, 1856, p. 8).

Por isso, quando surge a acusação de que sua obra se distancia de maneira inverossímil do indígena e, ainda, que há uma imitação da escrita de James F. Cooper, Alencar rebate, explicitando que a lógica de sua criação está na necessidade literária nacional. Uma distância da realidade que se faz necessária, pois permite que as marcas da colonização se suavizem ou se percam diante da inescusável beleza da criação literária:

O Brasil tem, como nos Estados Unidos e como qualquer outro povo da América, um período de conquista, em que a raça invasora destrói a raça indígena. Essa luta apresenta um caráter análogo, pela semelhança dos aborígenes. Só no Peru e México difere.

Assim o romancista brasileiro que buscar o assunto do seu drama nesse período da invasão, não pode escapar ao ponto de contato com o escritor americano. Mas essa aproximação vem da história, é fatal, e não resulta de uma imitação [...]. Cooper considera o indígena sob o ponto de vista social; e na descrição dos seus costumes

foi realista; apresentou-o sob o aspecto vulgar. No Guarani o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça (ALENCAR, 1893, p. 46-47).

Apesar de explicitar que tinha certo conhecimento por meio das possibilidades de pesquisa da época, como o que ele diz sobre a criação de *O Guarani*: “Não tinha comigo um livro; e socorria-me unicamente a um canhenho, em que havia em notas o fruto de meus estudos sobre a natureza e os indígenas do Brasil” (ALENCAR, 1893, p. 45). O autor não faz crítica ou demonstra interesse nas discussões das políticas indigenistas da época em que concebeu *O Guarani*. Sua compreensão se limita a alguns aspectos em relação ao contato do indígena com a natureza e outros argumentos históricos e pode ser ilustrado com cenas da passagem em que Peri desce o precipício em busca do bracelete de Ceci:

- Peri é um selvagem, filho das florestas; nasceu no deserto, no meio das cobras; elas conhecem Peri e o respeitam.

O índio dizia a verdade; o que acabava de fazer era a sua vida de todos os dias no meio dos campos: não havia nisto o menor perigo. Tinha-lhe bastado a luz do seu facho e o canto de cauã que ele imitava perfeitamente, para evitar os répteis venenosos que são devorados por essa ave (ALENCAR, 1952, p. 153).

Desta maneira, o escritor idealiza o conhecimento que tinha da realidade dos povos indígenas e das belezas naturais brasileiras como estratégia para abrir caminho à nova literatura que deveria ser formada: “compara-se essa estrada, tapeçada de flores, com a rota aspérrima que eu tive de abrir, através da indiferença e do desdém, desbravando as urzes da intriga e da maledicência” (ALENCAR, 1893, p. 50). Trata-se de uma consciência artesanal, que vai sendo construída ao longo de sua trajetória de contato com a literatura, antes mesmo da produção de seu romance histórico: “Mas aqueles que até hoje têm explorado a literatura nacional, em vez de procurar o belo nas cousas, julgam que o acham em duas ou três palavras indígenas, em uma meia dúzia de costumes selvagens” (ALENCAR, 1856, p. 44). Por isso, esta intenção de indicar rumos para a literatura brasileira é sintetizada anos depois no prefácio *Benção paterna*, em que Alencar divide sua literatura em três fases distintas, ficando *O Guarani* como romance histórico do segundo período:

O segundo período é histórico; representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de uma natureza esplêndida.

Ao aconchego desta pujante criação, a tempera se apura, torna alas a fantasia, a linguagem se impregna de módulos mais suaves; ornamentam-se outros costumes, e uma existência nova, pautada por diverso clima, vai surgindo.

É a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor. Esse período colonial terminou com a independência (ALENCAR, 1872, p. 13).

Os estilos alheios que estão presentes no romance de Alencar constituem-se não apenas pelo discurso tomado a partir de alguns dados históricos ou na necessidade de, com a cor local, demonstrar as belezas de um país geograficamente distinto, mas também aparecem na linguagem literária buscando, por meio de uma prosa poética, estabelecer uma variedade de estilos:

Quem conhece a vegetação de nossa terra desde a parasita mimosa até o cedro gigante; quem no reino animal desce do tigre e do tapir, símbolos da ferocidade e da força, até o lindo beija-flor e o inseto dourado; quem olha este céu que passa do mais puro anil aos reflexos bronzeados que anunciam as grandes borrascas; quem viu, sob a verde pelúcia relva esmaltada de flores que cobre as nossas várzeas, deslizar mil répteis que levam a morte num átomo de veneno, compreende o que Álvaro sentiu [...].

Não é isso a poesia? O homem que nasceu, embalou-se e cresceu nesse berço perfumado, no meio de cenas tão diversas, entre o eterno contraste do sorriso e da lágrima, da flor e do espinho, do mel e do veneno, não é um poeta? (ALENCAR, 1952, p. 142).

Alencar exibe a relação dualista entre colonizador e colonizado expressa na figura detentora das tradições culturais, uma nobre representação da metrópole, Dom Antônio de Mariz: “Eu, sou um fidalgo português, um branco inimigo de tua raça, conquistador de tua terra; mas tu salvaste minha filha; ofereço-te a minha amizade” (ALENCAR, 1952, p. 112). Aliás, Dom Antônio é uma personagem destacada ao longo de toda a narrativa. Sua voz se torna imponente, e sua presença é sempre marcada por uma atmosfera de altivez e magnanimidade, permitindo que se enxergue nesta representação a figura de um herói, no caso, português em vez de brasileiro. Neste momento específico de interesse voltado para a fundação literária nacional, Alencar não joga com a relação colonizador – colonizado, o conflito que tenta resolver é a própria formação da nacionalidade brasileira, tanto social quanto artística.

Consequentemente, recorre a recursos poéticos que lembram outros campos artísticos que auxiliam na transmissão das sensações, como a esfera musical. Seja em torno da beleza da natureza: “Um concerto de notas graves saudava o pôr do sol e confundia-se com o rumor da cascata, que parecia quebrar a aspereza de sua queda e ceder a doce influência da tarde” (ALENCAR, 1952, p. 40), ou ainda como confirmação da rudeza e incivilidade dos selvagens: “A inúbia retroava; o som dos instrumentos de guerra misturado com os brados e alaridos formavam um concerto horrível, harmonia sinistra que revelava os instintos dessa horda selvagem reduzida a brutalidade das feras”

(ALENCAR, 1952, p. 250). Outra maneira de mostrar sutilmente a beleza poética de sua literatura utilizando aspectos da arte musical é com a xácara, narrativa popular em versos, entoada por Cecília ao som de uma guitarra espanhola. Com essa cantiga, Alencar retoma o vínculo romântico com a cultura medieval e, ainda, confirma a importância do cristianismo para o amor de Peri e Ceci.

A imposição da fé cristã, que possibilita a união entre a cultura europeia e a representação dos trópicos efetivada na figura mitológica de Peri, o empréstimo de valores do colonizador em detrimento da cultura ameríndia e o não enfrentamento das fissuras da realidade são marcas da literatura projetada por José de Alencar. Se, como analisa Paz (1996, p. 127), “durante mais de três séculos a palavra americano designou um homem que não se definia pelo que fizera e sim pelo que faria” e o próprio nome condenava-nos “a ser o projeto histórico de uma consciência alheia: a europeia”, a tentativa da literatura nacional de Alencar segue esta lógica, já que a ideia é refletir um mundo novo. Assim, trata-se da construção identitária americana e, porque não dizer brasileira, que “é marcada, de um lado, pela realização do trabalho do luto da origem e, de outro, pela tentativa de reinvenção de outras matrizes identitárias e culturais através das quais haveria reapropriação da nossa condição de sujeitos da história e da cultura” (BERND, 1999, p. 98).

Peri não tem espaço no presente de Alencar e perde-se em um futuro no qual sua liberdade é tutelada pela aproximação com a dita civilização. O mundo novo que transmite a originalidade de seu herói, do seu povo e de sua natureza é marcado pela capacidade de homogeneização dos elementos necessários à construção de uma nação. Provavelmente, é também por isso que *O Guarani* agradou ao público da época, ansioso por uma representação que se fizesse nacional e, ao mesmo tempo, fosse expressão de princípios ideológicos defendidos pela elite, segmento ao qual pertenciam os escritores e a maior parte dos leitores.

Considerações Finais

O indianismo deixou um legado positivo para o nacionalismo literário, pois mesmo sendo fruto de suas condições históricas, está marcado por um compromisso com a vida nacional, tentando corporificar a própria nação, empenhado em caminhar por si. Assim, o nome de José de Alencar está diretamente ligado à importância alcançada pelo romance romântico no Brasil e à formação de prosadores das gerações posteriores. Ao tentar concretizar no meio literário aquilo que a independência realizara na política, Alencar inscreveu-se nas bases do romance brasileiro e esforçou-se para estabelecer a autonomia da linguagem literária, para tanto, recorreu a uma dicção que

correspondesse àquilo que se acreditava estar em consonância com a autenticidade identitária brasileira: o indianismo. Com isso, provocou e convidou outros artistas a repensarem e descobrirem as temáticas de seu país.

O esforço empregado pelo autor, a fim de assentar uma identidade nacional para o Brasil e para sua literatura, apresentou diversos pontos questionáveis, ressalvas que se tornaram visíveis com os avanços teóricos dos estudos literários e dos métodos voltados para o pós-colonialismo. Com essas fundamentações podem ser compreendidas as formas de resistência cultural e se entender a colonização não como uma relação entre um intruso ativo ocidental contra um nativo não ocidental passivo, como muitas vezes a literatura, sobretudo a indianista deixara à mostra, mas uma relação que sempre provocou o embate, a resistência ativa. Portanto, a análise do indianismo, consolidado como movimento do romantismo nacional, importa como base de entendimento do percurso literário brasileiro, que ainda tenta romper traços com a arte alojada no centro colonizador, buscando o seu fazer autêntico e o conhecimento cada vez mais próximo de sua gente.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos**. Rio de Janeiro: Empresa Tipográfica Nacional do Diário, 1856. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00175800#page/4/mode/1up>>. Acesso em: 29 mar. 2017.

_____. **Como e porque sou Romancista**. Rio de Janeiro: G.Leuginzer & Filhos, 1893. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00176100#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

_____. **O Guarani**. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, 1952.

_____. **Sonhos D'Ouro**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00015510#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

BERND, Zilá. Identidades e Nomadismos. In: JOBIM, José Luis (org.). **Literatura e Identidades**. Rio de Janeiro: J.L.J.S. Fonseca, 1999. p. 95-112.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. **Historia de La Lectura en El Mundo Occidental**. Espanha: Taurus Minor, 2004.

GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. **Revista Estudos Históricos**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 5-27, 1988. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/275>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

HELENA, Lúcia. **A Solidão Tropical**: o Brasil de Alencar e da Modernidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**: um Ensaio Histórico-Filosófico sobre as Formas da Grande Épica. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2007.

OLIVEIRA, Manoela Freire de. **Significações Históricas do Índio**: leituras da Mídia Impressa e da Literatura. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/10830>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

PAZ, Octávio. **Signos em Rotação**. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As Barbas do Imperador**: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

TREECE, David. **Exilados, aliados, rebeldes**: o movimento indianista, a política indigenista e o estado nação imperial. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Edusp, 2008.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1915. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf>>. Acesso em: 28 jun. 2016.

ZILBERMAN, Regina. História da Literatura e Identidade Nacional. In: JOBIM, José Luis (org.). **Literatura e Identidades**. Rio de Janeiro: J.L.J.S. Fonseca, 1999, p.23-56.

THE INDIANIST ARGUMENT AND THE UNIFYING EFFORT OF JOSÉ DE ALENCAR IN *O GUARANI*

Abstract: This work implies to analyze the genesis of romanticism in Brazil and Indianism and its joints with the institution of the nation, nationality and literature from *O Guarani* (1857). In this sense,

the Indianist argument in Brazil that goes back to the moment of the arrival of the Portuguese arises within the literary romanticism in its first manifestations as the most profound and connected to the sociopolitical game of the first half of the nineteenth century. Therefore, in trying to institutionalize his literature, José de Alencar, projects in *O Guarani* aspects concerning this context.

Keywords: Indianism. Romanticism. Brazilian literature. Literature history.