

IDENTIDADES MARGINAIS NA LITERATURA DA PÓS-MODERNIDADE

MARGINAL IDENTITIES IN POSTMODERN LITERATURE

Cristiane ANTUNES*
(UFSM)

Rosani UMBACH**
(UFSM)

Resumo: Pressupondo haver um descentramento narrativo no romance brasileiro da Pós-modernidade, foram, em análise que se pretende teórico-crítica, apontadas e analisadas nuances e implicações estéticas e sociais desse fenômeno na obra *Todos nós adorávamos caubóis*, de Carol Bensimon, publicada em 2013, que apresenta como narradora - protagonista uma jovem homossexual. A partir de pressupostos teóricos de pensadores como Michel Foucault, Stuart Hall e Zygmunt Bauman, foram trazidos à luz da análise dados que levam a crer neste movimento estrutural no interior da representação literária da narrativa romanesca, seus traços determinantes e de quais modos a identidade comumente marginal representada no romance passou da constituição de personagens secundárias a configurar personagens centrais, portadoras de voz e protagonismo. Além disso, foi investigado de que forma e em que medida este fenômeno está representando e refratando possíveis transformações engendradas, nas últimas décadas, pela alteração do olhar social e político dirigido às categorias marginalizadas social e literariamente. Examinadas as relações existentes entre tema e forma, a análise conduz a pressupostos reflexivos acerca do descentramento da representação de identidades marginais e suas significações na Pós-modernidade, pensando a literatura contemporânea como possível espaço de inovação temático-formal, resistência e visibilidade para perspectivas predominantemente periféricas na criação literária.

Palavras-chave: Identidades marginais. Pós-modernidade. Representação literária.

Abstract: Pressuposing there is a narrative decentering in the brazilian novel of Postmodernity, were indicated and analyzed the nuances and aesthetic and social implications of this phenomenon in Carol Bensimon's *Todos nós adorávamos caubóis*, published in 2013, who presents as narrator - protagonist a young homosexual. From the theoretical assumptions of thinkers such as Michel Foucault, Stuart Hall and Zygmunt Bauman, data have been brought into the light of analysis that lead us to believe in this structural movement within the literary representation of the narrative, its determinant traits and in what ways identities commonly marginal represented in the novel went from the constitution of secondary characters to central characters, bearers of voice and protagonism. Besides, of the was investigated in what form and to what extent this phenomenon is representing transformations possible generated, in the last decades, by the alteration of the social and political gaze directed to socially

* Mestra em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria e Doutoranda em Letras - Estudos Literários pela mesma Universidade. E-mail: antunes-cristiane@hotmail.com

** Doutora em Neuere Deutsche Literatur pela Freie Universität Berlin. Realizou pós-doutorado (2005) na Universidade de Tübingen, Alemanha. Atualmente é professora titular da Universidade Federal de Santa Maria e bolsista de produtividade em pesquisa 1D do CNPq. E-mail: rosani.umbach@ufsm.br

and literaryli marginalized categories. Examining the relations between subject and form, the analysis leads to reflective assumptions about the decentralization of the representation of marginal identities and their meanings in Postmodernity, thinking contemporary literature as a possible space for thematic and formal innovation, resistance and visibility for peripheral perspectives predominantly literary creation.

Keywords: Marginal identities. Postmodernity. Literary representation.

Representação

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

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

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

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

A ação de idealizar o fazer literário é ingênua e perigosa; a romantização da literatura, que ignora sua prática como um ato humano e condicionado, pode camuflar todas as circunstâncias muitas vezes nada democráticas em que ela é produzida. A ideia de que todos possuem a liberdade de criar literatura, independente do lugar social que ocupam, e que apenas leis estéticas universais podem interpor-se entre uma criação literária e sua aceitação como tal, é uma forma de transferir a responsabilidade de legitimação das criações literárias para “forças” inacessíveis a muitos. Essas regras, que são inquestionáveis e não podem mudar, tornam-se as guardiãs inabaláveis do conceito de literatura e, principalmente, do conceito de grande literatura. É difícil refutar leis consideradas transcendentais e que são extremamente incrustadas nos indivíduos; ao passo que, conhecidas e analisadas as regras que gerem a produção literária como o ato social que de fato é, se torna possível criticá-las e até mesmo transformá-las para que nelas caibam outras expressões, outras perspectivas que não as que foram consagradas em um dado momento por um determinado estrato artístico e social.

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

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

A representatividade passa a ser questionada e problematizada, uma vez que se constata que as representações existentes não contemplam a diversidade de elementos que formam o meio social. Aqui entra em questão, inevitavelmente, a ocupação dos lugares de fala desses grupos diversos, uma vez que a representação de suas vivências, por parte do grupo dominante, embora em número relativamente pequeno, existe. A problematização gira em torno, principalmente, da falta de diversificação, nas representações literárias, de visões de mundo, pois, não obstante personagens negras, por exemplo, estarem representadas (escassamente), a voz central, o ponto de vista através do qual o (a) leitor (a) as vê continua, predominantemente, a

pertencer à identidade coletiva que recebe valor positivo da cultura dominante. Os grupos marginais têm um espaço pequeno na representação; no protagonismo, com direito a discurso próprio, menor ainda.

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

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

Com a interiorização, por parte dos sujeitos, dessas regras sociais invisíveis, eles tendem a perder a consciência de sua capacidade de participação ativa em seu meio e aceitam passivamente as condições que lhe são impostas, processo que exclui algumas categorias sociais do cenário político e também literário. Sentindo-se incapazes de agir politicamente em seu ambiente social, esses sujeitos também não participam da criação de expressões artísticas e literárias. Uma das formas mais perfeitas de censura é a que torna invisível um agente social a ponto deste entender que não há mais nada a dizer além daquilo que lhe é permitido. É como se o sujeito estivesse definitivamente censurado, tanto que não precisa sequer policiar a si mesmo. A forma que percebe e expressa a realidade ao seu redor está tão perfeitamente moldada conforme o que lhe é autorizado, que todos os seus atos e discursos estarão condizentes com isso.

A crítica literária Regina Dalcastagnè afirma, em seu estudo da personagem contemporânea brasileira, que “a definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão que corresponde aos

modos de manifestação de alguns grupos, não de outros.” (2005, p. 17). A delimitação e o julgamento que decide quem efetivamente possui legitimidade para criar expressões artísticas faz com que a diversidade fique em segundo plano, tornando o campo literário brasileiro pobre em perspectivas sociais. A escritora brasileira fala da necessidade de democratização do fazer literário, alerta acerca da importância da diversidade de perspectivas e do necessário questionamento da arte em relação a si mesma. Mesmo que um homem, por exemplo, relate e expresse as experiências vivenciadas por uma mulher, sua perspectiva será diferente, será uma perspectiva masculina; mesmo com sua história sendo narrada, a perspectiva da mulher continua sendo ignorada, desconhecida.

Esta preocupação com a diversidade de vozes não é um mero eco de modismos acadêmicos, mas algo com importância política. Pelo menos duas justificativas para tal importância podem ser dadas. Em primeiro lugar, a representação artística repercute no debate público, pois pode permitir um acesso à perspectiva do outro mais rico e expressivo do que aquele proporcionado pelo discurso político em sentido estrito. (...) Em segundo lugar, (...) a injustiça social possui duas facetas (ainda que estreitamente ligadas), uma econômica e outra cultural. Isto significa que a luta contra a injustiça inclui tanto a reivindicação pela redistribuição da riqueza como pelo reconhecimento das múltiplas expressões culturais dos grupos subalternos: o reconhecimento do valor da experiência e da manifestação desta experiência por trabalhadores, negros, mulheres, índios, gays, deficientes. A literatura é um espaço privilegiado para tal manifestação, pela legitimidade social que ela retém. (Ibid. p. 19 - 20).

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

No estudo, a pesquisadora usou um recorte do romance brasileiro bastante específico e significativo: as personagens dos romances publicados entre os anos de 1990 e 2004 pelas editoras centrais do país (Companhia das Letras, Record e Rocco).¹

Cito uma das tabelas resultantes do mapeamento realizado pelo grupo da professora:

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

TABELA 7: Orientação sexual das personagens

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

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

Segundo a pesquisa de Dalcastagnè, o quesito “orientação sexual” é um indício interessante dos modos de composição das personagens do romance brasileiro atual. Além de constatar que heterossexuais compõem a esmagadora maioria das personagens, o estudo aponta que a probabilidade de encontrar personagens não-heterossexuais em narrativas escritas por autores mais jovens, é maior: “Entre a população total pesquisada, um pouco menos da metade (48,1%) é obra de escritores nascidos a partir de 1950, mas foram eles que criaram 73,3% dos bissexuais e 66,7% dos homossexuais.” (Ibid. p. 55). Não obstante a pesquisa revelar a ausência de um viés estatisticamente importante na relação orientação sexual - posição na narrativa, os dados apontam para a disparidade entre o número de protagonistas e narradores heterossexuais e homossexuais/bissexuais ocupantes das mesmas posições no interior dessa estrutura. De um total de 342 personagens protagonistas encontradas nas obras pesquisadas, 285 são heterossexuais, 13 são homossexuais e 10, bissexuais; das 183 personagens narradoras, 140 são heterossexuais, 08 homossexuais e 07 bissexuais.

Tabela 19: Orientação sexual e posição das personagens

	Protagonista	Coadjuvante	Narradora
Heterossexual	285 (28%)	717 (71,1%)	140 (13,9%)
Homossexual	13 (27,1%)	35 (72,9%)	8 (16,7%)
Bissexual1	10 (33,3%)	20 (66,7%)	7 (23,3%)
Assexuado	5 (20,0%)	20 (80,0%)	2 (8,0%)
Ambígua/indefinida	11 (45,8%)	12 (50,0%)	7 (29,2%)
Não pertinente	2 (11,8%)	15 (88,2%)	3 (17,6%)
Não mencionada	16 (17,4%)	74 (80,4%)	16 (17,4%)
Total	342 (27,5%)	893 (71,7%)	183 (14,7%)

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

Não é possível negar que, nas últimas décadas, as diversas conquistas sociais de grupos marginalizados podem ser encontradas refletidas em algumas mudanças, mesmo que ainda tímidas, no cenário literário. Muitas das lutas desses grupos por direitos, legitimidade e visibilidade atuaram no sentido de conceder algum protagonismo na produção literária, criando condições para que integrantes desses grupos começassem a escrever, por exemplo. No entanto, uma grande distinção ainda é percebida nos números, conforme verifico na pesquisa de Regina Dalcastagnè. O discurso literário continua sendo majoritariamente um lugar privilegiado para privilegiados, no qual está naturalizada a ideia de que os valores dos grupos preeminentes são universais e a voz do “outro” (tudo o que não faz parte destes grupos), ou seja, da mulher, do negro, do pobre, do indígena, do homossexual, é exótica, é “diferente”.

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

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

Nesse sentido, este artigo nasce de uma estranheza diante da impressão de que a esmagadora maioria dos romances brasileiros do século XX e XXI trazem, no centro de suas narrativas, como protagonistas de suas histórias, personagens urbanas, do sexo masculino, brancas, economicamente privilegiadas e heterossexuais. Essa estranheza passa a desconforto quando a impressão se confirma a partir da pesquisa. O estudo do grupo de pesquisa da professora Regina Dalcastagnè abrange quinze anos de produção literária, contudo revela elementos que são recorrentes no romance brasileiro como um todo. Esses dados “revelam os contornos do nosso campo literário.” (Ibid. p. 67).

Há uma mudança de perspectiva na construção da identidade lésbica quando a personagem passa de um lugar secundário na narrativa, sem direito à expressão direta de suas percepções, ao centro da narração, portadora da voz narrativa, onde o foco da narração parte de sua visão. São as diferenças estéticas e sociais acarretadas por essa alteração de olhar que nos interessam, nesta pesquisa, especialmente na obra em questão, na qual Cora, a protagonista

de Carol Bensimon, é uma jovem homossexual que carrega um discurso identitário conflitante com as noções hegemônicas de binarismo de gênero.

Segundo Foucault, desde o século XIX, com a burguesia vitoriana, vem acontecendo o encerramento da sexualidade no interior dos lares e a redução de sua razão de ser à reprodução. A partir daí, toda e qualquer manifestação de sexualidade que não vise à procriação foi considerada anormal. As relações sexuais que não eram úteis para a reprodução e não se encaixavam no único padrão oficial (heterossexual e monogâmico) não deveriam ter um espaço de representação legítima, não deveriam sequer existir.

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

O modo de reprimir as manifestações consideradas “desviantes” da sexualidade é a condenação ao desaparecimento e inexistência. No entanto, as concessões abrem caminho à força e as sexualidades tidas como ilegítimas exigem espaço. Consideradas um incômodo, ganham espaços marginais, onde devem ser reinscritas e, pelo menos, produzir lucro (casas de saúde e de prostituição, por exemplo). Além dessas margens, o puritanismo da sociedade moderna decreta à sexualidade não reprodutora a interdição, a inexistência e o mutismo completo. É nessa perspectiva, de que as sexualidades consideradas desviantes, desde muito tempo, ocupam lugares e abordagens incomuns nas diversas instâncias sociais, que pretendo investigar questões referentes às representações das mulheres não-heterossexuais na obra analisada.

Todos nós adorávamos caubóis apresenta, como narradora protagonista, uma jovem homossexual portoalegrense que estuda moda em Paris. O romance de Carol Bensimon foi publicado em 2013 pela Companhia das Letras. O enredo é tecido em torno de uma viagem, há muito planejada, por Cora (a narradora-protagonista) e sua antiga colega de faculdade e paixão da adolescência, Julia. Confirmando uma tendência, segundo Ginzburg (2012), da literatura contemporânea brasileira, na obra de Bensimon é possível encontrar uma personagem representativa de um grupo marginalizado social, política e literariamente. A narrativa de *Todos nós adorávamos caubóis* permite acesso à fala, à configuração de linguagem e ao ponto de vista de uma jovem narradora-protagonista pertencente a um grupo socialmente periférico. De alguma maneira, a linguagem utilizada e os modos de organização da narrativa estão associados a essa condição de sujeito de Cora, às suas vivências enquanto mulher homossexual.

É possível perceber, durante a análise da obra em questão, um deslocamento da personagem lésbica das margens da narrativa em direção a

seu centro. O que me interessa aqui, sobretudo, são as estratégias formais utilizadas pelo romance brasileiro na representação dos contratos sociais estabelecidos nessa obra e o procedimento dialético que permite deslocar as identidades que representa à medida que estas se deslocam no âmbito social a partir das discussões de identidade de gênero, sexualidades e direitos humanos.

Algumas questões me parecem intrigantes e imprescindíveis na análise literária que visa compreender esse deslocamento nos romances brasileiros: quais são as implicações históricas, sociais e culturais das diferenças de lugares que as identidades marginais ocupam na narrativa romanesca em questão? De que modos a estrutura narrativa se movimenta e se desloca para acompanhar os descentramentos do indivíduo contemporâneo e as transformações nas concepções de identidade desse sujeito?

Identidades

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

Para questionarmos as representações de identidades de mulheres lésbicas, permeadas pelo estranhamento ou pela noção de desvio ou anormalidade, é imprescindível resgatar as noções de identidade e autoidentidade de que tratam os sociólogos Anthony Giddens, Zygmunt Bauman e Stuart Hall, enfatizando os movimentos de descentramento e fragmentação do sujeito unificado do Iluminismo.

Giddens (2002) afirma que a autoidentidade e a globalização são os dois extremos da dialética do local e do global nas circunstâncias da alta modernidade. Segundo o sociólogo, as transformações de cunho pessoal e íntimo estão muito próximas e relacionadas com as mudanças no que diz respeito às conexões sociais de longo alcance. A reflexividade, neste âmbito, atinge o núcleo do “eu”. Na modernidade e, por conseguinte, na alta modernidade, quando se torna extremamente intensificado, o “eu” passa a ser um “projeto reflexivo.” (p. 37).

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

de continuidade coesa que a segurança ontológica necessita para manter-se intacta. Acerca disso, Hall discorre:

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

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

Giddens (2002) confirma que, na alta modernidade, o eu, a auto-identidade, diferentemente de nas eras pré-modernas, são construtos diários resultados de escolhas diante dos acontecimentos e, por sua vez, definirão, em maior ou menor grau, os próximos eventos que nos atingirão e assim sucessivamente: “somos não o que somos, mas o que fazemos de nós mesmos.” (2002, p. 74). Com isso, fica evidente que, para o sociólogo, a auto-identidade é uma narrativa e, como toda narrativa, passa pela faculdade da linguagem e dos signos linguísticos. A construção da auto-identidade, como a construção mesmo de uma autobiografia, requer trabalho de criação e imaginação, sobretudo seleções de alternativas. Segundo o estudioso britânico: “a autobiografia – particularmente no sentido amplo de uma auto-história interpretada, produzida pelo indivíduo em questão, seja escrita ou não – está realmente no centro da auto-identidade na vida social moderna.” (2002, p. 75). Segundo Bauman, é possível saber quem se é somente em relação ao outro:

Um ambiente de vida líquido-moderno, as identidades talvez sejam as encarnações mais comuns, mais aguçadas, mais profundamente sentidas e perturbadoras, da ambivalência. É por isso, diria eu, que estão firmemente assentadas no próprio cerne da atenção dos indivíduos líquido-modernos e colocadas no topo de seus debates existenciais. (2005, p. 38).

Sobre a ilusão de uma identidade integrada e coesa, Stuart Hall (2003, p. 39, grifo do autor) diz: “em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento”. O que diferencia o “eu” das eras pré-modernas do “eu” da alta modernidade é que este não é um mínimo unificado e sim praticamente um campo de batalha, onde inseguranças e tribulações encontram-se numa

disputa ora discreta, ora violenta, com origens as mais variadas de perturbações. Do mesmo modo, a identidade não é mais sinônimo de estabilidade, de traços distintivos, de unidade e congênita. Esse fenômeno de desintegração e descentramento do sujeito reflete-se de maneira muito clara na produção estética, influenciando-a e condicionando-a.

Segundo Louro afirma, o nascimento pode ser visto como o início de uma viagem: “Não há um lugar de chegar, não há destino pré-fixado, o que interessa é o movimento e as mudanças que se dão ao longo do trajeto” (2016, p. 13). A determinação acerca de sexo e do gênero da criança no nascimento empreende o início de uma viagem. É instalado um processo do qual se espera um determinado rumo e direcionamento; esse é um processo ativo, uma vez que nele é estabelecida a ação de “fazer”, “construir” um corpo, uma identidade (de gênero, sexual, etc), dentro do que foi nomeado no nascimento: “O ato de nomear o corpo acontece no interior da lógica que supõe o sexo como um ‘dado’ anterior à cultura e lhe atribui um caráter imutável, a-histórico e binário” (2016, p. 15).

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

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

Através da teoria queer e dos estudos de gênero e identidade, noções como heteronormatividade, o binarismo homem/mulher e identidades unificadas são questionadas, problematizadas e desconstruídas, o que pode contribuir grandemente no alcance das razões, e sua análise, da pouca visibilidade e protagonismo da mulher homossexual na literatura. Considerando que é a hierarquia sexual que constrói e mantém o conceito de gênero, é esta que deve ser questionada primeiramente, pois é quem normatiza a sexualidade com o dogma da heterossexualidade como única expressão saudável, excluindo as demais sexualidades da normalidade, da sociedade e das artes. Sobre a teoria queer e seus pressupostos:

Os/as teóricos/as queer constituem um agrupamento diverso que mostra importantes desacordos e divergências. Não obstante, eles/elas compartilham alguns compromissos amplos – em particular, apoiam-se fortemente na teoria pós-estruturalista francesa e na desconstrução como um método de crítica literária e social; põem ação, de forma decisiva, categorias e perspectivas psicanalíticas; são favoráveis a uma estratégia descentrada ou desconstrutiva que escapa das proposições sociais e políticas programáticas positivas; imaginam o social como um texto a ser interpretado e criticado com o propósito de contestar os conhecimentos e as hierarquias sociais dominantes. (SEIDMAN, 1995, p. 125 apud LOURO, 2016, p. 40).

É nesta perspectiva que Judith Butler (1999), uma das vozes mais importantes dos *queer studies*, afirma que a naturalidade do sexo biológico é uma construção discursiva e a partir dessa constatação, chega à noção de performatividade do gênero, segundo a qual o enunciado constrói a realidade que enuncia simultaneamente à enunciação. Desta forma, podemos pensar a literatura como um espaço de construção de subjetividades alternativas, no âmbito da representação de sujeitos que não estão inseridos no padrão dominante ocidental de identidade, especialmente as figuras homossexuais e bissexuais femininas, através de personagens e enredos que trazem essas temáticas em suas criações, construindo, simultaneamente, suas identidades fora do âmbito literário, o que configura uma escrita performativa urgentemente pertinente e necessária. Por conseguinte, este fazer literário, essencialmente inovador e transgressor, questiona até mesmo os pressupostos básicos das convenções das narrativas realistas; por entender que os referenciais externos nos quais se baseia em suas representações estão sempre em trânsito, procura novos métodos de representação que deem conta do objeto representado.

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

Pela consciência de uma recepção negativa, ou pelo estranhamento do ato, por si mesmo, muitas vezes acontece o mascaramento do gênero na ação de contar suas histórias, no caso de narradores(as) homossexuais. Essa constatação é importante para perceber o quanto a questão do gênero está imbricada na questão da sexualidade e na questão da representação do sujeito homossexual na literatura. A teórica feminista Jane Flax (1991) critica os binarismos maniqueístas macho/fêmea, homem/mulher e questiona sobre o status de “natural” concedido a algumas categorias.

Descentramento

Segundo James Ginzburg (2012), algumas obras da produção literária brasileira a partir de 1960 estão exigindo da crítica jornalística e acadêmica ângulos novos de análise e interpretação: “Nos últimos anos, surgiram obras que lidam com temas socialmente complexos e, em alguns casos, controversos.” (p.199). Ginzburg cita temas que povoaram a ficção literária brasileira nos últimos anos, e que são configurados por um elemento que os distingue, de modo geral, da tradição literária brasileira: a presença de personagens ou narradores(as) não-correspondentes aos valores morais da cultura patriarcal.

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

Os novos olhares, a partir dos quais as narrativas estão sendo construídas, desafiam a pensar a própria realidade do país a partir de perspectivas inovadoras. Segundo Ginzburg, “Trata-se de um desrecalque histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados.” (2012, p. 200). O pesquisador levanta uma pressuposição reflexiva baseada em um descentramento recorrente nas últimas produções literárias brasileiras em relação aos narradores, o que vem de encontro à minha hipótese de um movimento da representação da identidade lésbica da margem ao centro das narrativas, especificamente da obra aqui analisada, e as implicações estéticas, políticas e sociais advindas desse processo.

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

Não obstante a afirmação de que a contemporaneidade pode estar sendo um período de resistência, no qual a produção literária atua como um potente fator de confronto às tradições conservadoras, é preciso cautela quanto às generalizações. Elas não significam que haja uma totalidade, universalidade ou essência no fazer literário contemporâneo em relação a essas características; também é errôneo afirmar que esse processo é exatamente uma novidade da literatura contemporânea. A literatura moderna já apresentou narradores marginais, perspectivas periféricas e pontos de vista altamente subjetivos e sem uma rígida linearidade temporal. É pertinente citar que no

século XIX, com obras como *A volta do parafuso* (1898), escritores como Henry James já realizavam inovações formais a partir da problematização da racionalização da vida e confiabilidade do relato de seus narradores. Noções como ambiguidade, incerteza e indefinição já estavam sendo apresentadas na produção literária do escritor inglês a partir de movimentos contínuos de subjetivação e relativização da credibilidade do foco narrativo.

Não são novas na literatura as representações da mulher, do pobre, do negro e do homossexual, contudo as perspectivas das quais se narra e as alusões históricas e sociais implicadas nelas são relativamente inovadoras; as histórias estão sendo narradas a partir de ângulos historicamente delegados ao mutismo e às margens, com provocações sociais polêmicas e complexas. Esses processos tiveram início na literatura moderna e proliferaram-se causando impacto na produção literária contemporânea, principalmente por trazerem à luz, no centro de suas tramas, temas que estão em debate em outras instâncias, como na política e nas discussões sobre os direitos humanos, por exemplo.

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

Para que uma narrativa seja considerada inovadora no sentido que Ginzburg apresenta, não basta a presença de categorias sociais marginais, é preciso haver a combinação de fatores que levem em consideração “recursos de fragmentação, temas ligados à repressão e proposições associadas à necessidade de repensar a História.” (Ibid. p. 204).

Em *Todos nós adorávamos caubóis*, o ponto de vista de Cora, conhecido a partir dos fragmentos de memória espalhados pela narrativa, sobre sua distante relação com a mãe, por exemplo, os silêncios e lágrimas das duas diante da revelação da homossexualidade da filha, leva o leitor a visitar um espaço destinado anteriormente ao esquecimento. Situações de opressão, onde os rumos da vida das personagens são pautados pelo preconceito, pelo estigma, aqui são narradas por quem sofre a ação repressiva; é um novo olhar sobre os estigmas criados pela moral brasileira conservadora. Essa é uma forma de revisitar nossa tradição, nossos valores enquanto país emergente e que se retrata plural e abrangente, mas que se revela ainda extremamente

excludente de tudo aquilo que não se encaixa perfeitamente em seus rígidos padrões morais, estéticos, sociais e econômicos.

Ginzburg insiste na necessidade de revisão das teorias acerca dos(as) narradores(as) contemporâneos(as); o estudioso diz ser imprescindível a renovação, que sejam revisitados o vocabulário, a metodologia e perspectiva e afirma que ainda não há consenso na área, o que dificulta qualquer delimitação da teoria.

A narradora de Bensimon, logo no início da narrativa, tem sua confiabilidade posta à prova, por exemplo Cora não consegue lembrar-se de objetos que, pelas circunstâncias demonstradas na narrativa, foram seus. Se considerarmos que a narradora não tem total domínio de suas lembranças e, conseqüentemente, do que está narrando e se acreditarmos que haverá lapsos de memória em seu relato, é necessário admitir que todo seu discurso, principalmente os fragmentos elaborados pela rememoração, pode estar pautado pela incerteza, pela dúvida e por termos dissociativos. Isso faz dela uma narradora diferente do típico narrador realista, cartesiano, que geralmente está convicto de seu relato; do mesmo modo, Cora está muito distante dos narradores e personagens patriarcais. Não há indícios na narração de Cora de que ela dispõe de condições para superar suas dúvidas e suas angústias. Sua trajetória de narração é constituída em termos de incertezas e especulações: acerca de seus sentimentos, acerca dos sentimentos de Julia, dos pensamentos da mãe e de sua própria aceitação da nova família do pai.

O narrador, enquanto elemento formal crucial da narrativa, pode determinar como os diferentes componentes estruturais funcionam. Em *Todos nos adorávamos caubóis*, especificamente, a narradora refere-se a si como bissexual. Mais do que nos mostrar que a voz narrativa da obra de Bensimon emerge de um lugar marginal em relação ao sistema social dominante, que é heteronormativo, conservador e patriarcal, o trecho em que Cora faz essa referência de sua sexualidade está marcado por desconstrução, ambiguidade e questionamentos acerca do modo de definição utilizado pela própria narradora em seu discurso:

Sim, eu me sentia atraída por garotas. Tecnicamente, eu era bissexual. Minha linha do tempo teria todos os indícios. Brincou de Tartarugas Ninja. Fez escolinha de futebol. Recusou-se a vestir uma saia. Apaixonou-se por professoras. (...) Mas eu disse bissexual. Garotas e alguns garotos. Ou, para ser mais exata: garoto. Garota. Garota. Garota. Garoto. Garota. Garoto. E daí seguindo usualmente essa proporção. Com os garotos, eu ficava por inércia. Com as garotas, por encantamento. Com os garotos, tudo transcorria como em um roteiro de comédia romântica para grande público (salvo que eu estava justamente encenando o papel que me cabia). Com as garotas, tudo começava, continuava e acabava no mais puro melodrama. (BENSIMON, 2013, p. 45 - 46).

Cora afirma ser bissexual, no entanto sua afirmação já nasce relativizada pelo advérbio de modo que a antecede: tecnicamente. A construção do trecho inicia com a afirmação da bissexualidade e segue desmontando-a. Tecnicamente, Cora é bissexual; sua linha do tempo teria todos os indícios; aqui, o uso do verbo *ter* no futuro do pretérito do indicativo, que também indica condição, segue desconstruindo a afirmação da bissexualidade. Segundo os fatos observáveis da vida da protagonista, ela poderia ser definida como uma pessoa bissexual. Se a condição para a definição fosse catalogar seus atos, ela seria considerada bissexual, conforme as regras sociais de comportamento e os indícios externos. Contudo, não é assim que Cora sente sua sexualidade. O trecho passa bruscamente da suposição da bissexualidade para a explicação, agora em primeira pessoa, dos motivos pelos quais isso não corresponderia à sua verdade.

De modo lacônico, como se estivesse mesmo classificando momentos que podem ser nomeados em uma linha temporal, Cora mostra que suas experiências com os garotos foram em número expressivamente menor do que com as garotas. Isso e as informações sobre as motivações de cada caso transmutam a afirmação inicial de bissexualidade. O trecho apresenta a narradora referindo-se a si da maneira como outros a veem (através da superficialidade de seus atos), para depois aprofundar, a partir do relato de como ela sente-se diante desses atos e quais eram suas especificidades. O discurso de Cora constrói uma imagem de sua identidade para o leitor a partir desse processo de transmutação do superficial para o profundo. Tanto a maneira pela qual a narradora expõe sua vida afetiva, como uma espécie de catálogo (Garota. Garoto.), quanto o uso da terceira pessoa nos trechos em que ela cita as “evidências” de sua bissexualidade, demonstram a construção sintática do trecho propondo um conflito entre a imagem que o outro faz de Cora e a imagem que ela tem de si.

O discurso narrativo concede a oportunidade ao leitor de ter acesso à configuração de linguagem e ao ponto de vista de uma jovem narradora-protagonista pertencente a um grupo marginalizado tanto social quanto literariamente. De alguma maneira, a linguagem utilizada e os símbolos articulados na narração estão associados a esta condição de sujeito de Cora, às suas vivências enquanto homossexual e componente de um grupo estigmatizado pela tradição patriarcal. É possível inferir isso na construção do excerto supracitado, quando a narradora recorre ao recurso de construir sua imagem a partir da visão externa, para depois desconstruir a partir do relato de sua subjetividade que está para além dos fatos e da simples observação. Essa construção, a partir de uma simulação do olhar do outro, serve para intensificar a ideia do desajustamento entre a narradora e a esfera social que é evocada na narrativa.

É somente ouvindo a voz da própria Cora que chegamos a quem ela verdadeiramente é, como efetivamente se sente em relação a si e à sua

afetividade. Esse trecho funciona como um indicativo da importância da voz pertencer a esta narradora, sugere o quanto é fundamental que Cora, sujeito de suas vivências e sentimentos, relate sua percepção de si mesma, e não outro. Afinal, a “visão técnica” e a observação por terceiros chegaria a uma conclusão equivocada, que afirmaria a bissexualidade da protagonista, quando na verdade ela firma, ao se envolver com garotos: “eu estava justamente encenando o papel que me cabia”.

Bensimon, a partir do olhar de Cora, revela um Brasil construído sobre os preceitos do machismo, com uma cultura ainda muito pautada pelo patriarcado e pelo cerceamento das liberdades individuais, principalmente as liberdades referentes ao sexo feminino. O caso envolvendo o “cara das bombachas”, em Porto Alegre, quando Cora e Julia estão saindo da cidade para iniciar a “Viagem Sem Planejamento”, é criador de vínculos entre o estético e o histórico, remetendo diretamente, a partir dos símbolos que engendram os significados do episódio, a autoritarismo e intolerância atrelados à tradição. Um homem usando bombachas se aproxima e bate três vezes no vidro do carro, incisivamente, demonstrando firmeza em sua decisão de admoestar Cora pelo calçado que usava:

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

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

Além disso, é elementar atentarmos para o fato de que Cora está usando uma bota que é considerada um artefato importante da contracultura, contudo é também o mesmo coturno usado por policiais militares. As escolhas linguísticas feitas no retrato que é traçado da polícia militar também são

reveladoras do lugar de fala da narradora. A polícia militar não é representada como uma instituição de segurança do país, pelo contrário, é quem atira bala de borracha em tendas do MST (onde vivem famílias inteiras à espera da Reforma Agrária) enquanto tem seus pés protegidos por coturnos; em poucas palavras Cora cria uma imagem violenta e covarde da polícia militar.

A bota Doc Martens da narradora é, portanto, um elemento que ganha novo sentido no movimento de contracultura, através da subversão de seu significado original. O calçado utilizado pela polícia para estabelecer ordem e disciplina é reapropriado e ressignificado pela contracultura e por Cora no diálogo com o “cara das bombachas” como elemento questionador dos fundamentos dessa ordem. Um artefato que protege quem representa o autoritarismo e a força passa a habitar o altar dos movimentos da contracultura, da resistência, da criação do novo a partir do passado rejeitado. O mecanismo de deslocamento sofrido pelo objeto sustenta uma ambiguidade. O uso do coturno por Cora e pela polícia militar indica um elemento comum, que unifica as duas instâncias. Os diferentes funcionamentos que o mesmo objeto opera nos dois segmentos demonstra que existe um abismo de percepção e de valoração entre eles.

A nova carga simbólica da qual o coturno está dotado não é reconhecida pela tradição hegemônica (representada pelo homem usando bombacha) e isso gera o conflito. O discurso de Cora atribui à ignorância do homem o fato deste não compreender a força expressiva de sua bota, construindo, assim, uma hierarquia entre seus discursos, processo que funciona, novamente, como um questionamento da legitimidade da interferência do homem e tudo o que isso representa.

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

Considerando o cenário do patriarcalismo conservador brasileiro, a voz de Cora é uma voz incômoda, que está na contramão da norma, do que é instituído como bom e correto. É a voz do sujeito excêntrico que está sendo ouvida neste relato; este aspecto formal é criador de empatia com a situação da protagonista, que aqui se constitui como o sujeito fora das normas da cultura dominante. Quando Cora pensa que o “cara das bombachas” jamais compreenderia a carga simbólica de seu coturno e atribui isso à falta de conhecimento do homem: “‘Acho que o senhor não é um especialista em moda’.” (Ibid. p. 13), acontece um movimento de desconstrução de verdades absolutas; esse movimento, do qual o marginal é sujeito, desautoriza a voz hegemônica, conservadora, que interfere em sua subjetividade.

O homem das bombachas não entende de moda, o homem só conhece o coturno nos pés dos policiais militares, portanto sua afirmação não tem valor. A bota custara uma “pequena fortuna”, ou seja, é atribuído, além do valor simbólico, um alto valor comercial ao objeto, que havia sido adquirido por Cora “em uma loja da marca em Paris”; a bota era altamente valorizada, em termos culturais e financeiros em um dos lugares mais importantes do mundo, o que permite à protagonista desconsiderar a opinião de quem a questiona por usá-la. A construção discursiva desse excerto põe em posição de autoridade e valor a perspectiva que habitualmente seria vista como a excêntrica, esquisita, errada. Esse é um recurso que tem sua força constituída na configuração de uma linguagem que se posiciona contrária ao senso comum e à tradição autoritária. Essas são imagens constitutivas de uma estética que põe em conflito, a partir de objetos simbólicos, o autoritarismo e a resistência; a repressão e a subversão. É uma estética que permite retratar o Brasil sem verdades despóticas e absolutistas.

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

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

E há ainda mais. Você vai perder a linda oportunidade de ter um filho? Você vai negar ao seu filho a chance de crescer no seio de uma família normal? Isso era o tipo de coisa que eles diriam, no caso de a conversa séria ter acontecido. Mas na verdade, não houve nem mesmo tempo para esse tipo de conversa. Quando meus pais se separaram eu tinha dezesseis anos. O otorrinolaringologista mais famoso de Porto Alegre contentou-se, a partir disso, com suas obrigações de genitor: dois encontros semanais, às quartas e domingos, durante os quais nós mais mastigávamos comida congelada do que tentávamos criar algum tipo de cumplicidade. (BENSIMON, 2013, p. 47).

No excerto acima, a narradora apela para o leitor, em um exercício de construção de cumplicidade: “você sabe”, para denunciar a hipocrisia familiar em relação às liberdades afetivas dos filhos e à tolerância social com o que

difere dos padrões hegemônicos. O discurso da narradora, aqui, constitui-se como denúncia; ela evoca questões relativas ao Estado, ao coletivo social (Direitos Humanos, minorias). O modo como ela “convoca” a cumplicidade do leitor sugere que o que ela diz é de conhecimento comum, é corriqueiro na sociedade. A narradora protagonista ironiza as supostas preocupações dos pais ao tomarem consciência da homossexualidade de seus (suas) filhos(as).

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

A disposição das frases no trecho também são recursos formais que cooperam no mecanismo de crítica social que Bensimon engendra no discurso de sua narradora. Em uma frase, Cora elabora o suposto questionamento que fariam seus pais acerca da impossibilidade de um filho dela crescer no seio de uma família normal; logo em seguida comunica a separação dos pais quando tinha dezesseis anos. Há uma justaposição de duas informações que se mostram conflitivas uma vez que uma anuncia a hipocrisia da outra: questionamento da normalidade de uma família homoafetiva e a dissolução de uma família tradicional na qual o pai não exerce efetivamente a função atribuída a si. Cora questiona, com a disposição formal de seu discurso, a legitimidade dos protestos da família tradicional brasileira contra as formações familiares não tradicionais, que estão fora das normas vigentes dessa moral conservadora.

A percepção de Cora quanto à homossexualidade também está implícita no trecho: “Então a primeira coisa que dizem é que eles não têm problemas algum em aceitar suas ‘escolhas’.”. O vocábulo “escolhas” está entre aspas para explicitar que não expressa a opinião de Cora, é um termo utilizado pelo senso comum e, portanto, provavelmente sua mãe e seu pai usariam nesta conversa hipotética. Sendo assim, fica claro que Cora não percebe sua sexualidade como um campo de alternativas no qual ela faz escolhas como, segundo sugere o vocábulo utilizado, acredita o pensamento geral sobre o assunto. A homossexualidade, portanto, é colocada como uma característica constitutiva do sujeito representado. Uma vez mais, fica evidente na narrativa de Bensimon, a importância do lugar de fala estar sendo ocupado por esta voz marginal que outrora na produção literária, de modo geral, tinha seu depoimento posto na periferia do discurso narrativo.

A narração de Cora se constitui, em muitos trechos, em termos de negação, principalmente em relação aos modelos tradicionalmente impostos de conduta, de formação de identidade, de vestuário e de família. Desde criança, a narradora se sente destoante da imagem que a família esperava dela:

Aos dezesseis anos eu ainda era o que os falantes de inglês chamariam de tomboy. Em outras palavras, digamos que as tias e as tias-avós adoravam me puxar em um canto a fim de sugerir mudanças drásticas na minha aparência, afinal eu ficaria tão bem com um vestidinho estampado e uma sandalhinha, e por que eu não soltava o cabelo?, cabelos soltos valorizariam os traços delicados do meu rosto. (BENSIMON, 2013, p. 50).

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

Minha aparência começou a se transformar, sobretudo depois que li *O império do efêmero*, de Gilles Lipovetsky, para a cadeira de teoria da comunicação. Não foi a mudança que minhas tias esperavam, é claro. Por exemplo, eu transformei algumas calças jeans velhas em shorts muito curtos. Soltei o cabelo, cortei o cabelo, coloquei uma argolinha no nariz. Eu gostava da ideia de estar me tornando mais atraente e, na minha concepção particular de psicologia da moda, isso não quer dizer tornar-se mais feminina. Ao contrário, minha tendência era rejeitar tudo o que estivesse contaminado com os conceitos de fragilidade ou excesso de fofura, como laços, petit-pois, rendas, sapato boneca, acessórios dourados, estampas de coração. Aquilo simplesmente não tinha nada a ver comigo. (BENSIMON, 2013, p. 50).

As mudanças operadas por Cora em seu visual demonstram o atrito entre sua percepção de estilo e beleza e as ideias de suas tias, que aqui funcionam como representantes da moral tradicional vigente, para melhorar sua aparência. A constituição da narradora enquanto mulher adulta acontece em um processo de negação de tudo o que a tradição e o patriarcado conservador consideram que lhe ficaria bem. Os atributos conferidos ao sexo feminino são veementemente rejeitados pela protagonista. Fica claro, aqui, o conflito entre a percepção de si e de sua identidade, por parte da narradora, e a concepção social de gênero e atribuições específicas de cada um. O modo como Cora nega as “sugestões” das tias e o fato de realizar mudanças bem diferentes das que elas esperam em seu visual, funcionam como uma demonstração de que a concepção binária de gênero e atribuições específicas de cada um é um construto já naturalizado nas diferentes esferas da sociedade, tornado regra de comportamento em todos os manuais implícitos de conduta no cotidiano,

mas ainda assim construção social, passível, portanto, de questionamento, subversão e desconstrução.

A narração expõe as mudanças no visual da personagem com ênfase e certo tom de vingança contra as imposições da adolescência. O período composto por orações coordenadas assindéticas “Soltei o cabelo, cortei o cabelo, coloquei uma argolinha no nariz” funciona como um desafio ao que lhe era solicitado pelas tias. É possível entrever, nas entrelinhas do período, as conjunções desafiadoras que não estão aparentes na superfície do discurso: soltei o cabelo, mas também cortei cabelo, e ainda coloquei uma argolinha no nariz. É o sujeito transgressor se utilizando de sua voz no discurso literário para intensificar sua inadequação à esfera social que lhe impõe seus valores e mostrar que esse não é seu horizonte, seu referencial de identidade: “na minha concepção particular de psicologia da moda” e “Aquilo simplesmente não tinha nada a ver comigo.”

Uma das características de *Todos nós adorávamos caubóis* como uma narração com perspectiva de uma condição social excluída é a indeterminação do desfecho da fábula e do destino das personagens. Assim como a “Viagem Sem Planejamento” não tinha um destino específico, as personagens da obra de Bensimon tampouco sabem ou fazem planos para o que vai acontecer. A narradora protagonista tem uma dificuldade de definição do que está acontecendo consigo, quais são seus sentimentos por Julia, o que ela espera da relação das duas, o que vai fazer e sente em relação à família, ao nascimento do irmão e à mentira contada para o pai sobre o objetivo de sua viagem ao Brasil. Essas indeterminações geram angústia na narradora, que se constitui em termos de incertezas, especulações e inquietudes, e, por conseguinte, constroem uma atmosfera angustiante também na narrativa.

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

Julia Ceratti, sua sacana, o que será que se passa nessa cabecinha, Senhorita Meia-Luz, Miss Ametista 1999, irmã caçula, irmã do meio, quarto 23 do pensionato Maria Imaculada, imigrante latina muito atraente procura homem de Primeiro Mundo para relacionamento sério, lésbica ocasional quando ninguém está vendo, o que é que há dentro dessa cabecinha.” (BENSIMON, 2013, p. 133- 134).

A configuração da linguagem do romance de Carol Bensimon e as construções discursivas repletas de antíteses de ideias que visam opor a percepção da narradora à visão de mundo tradicional, patriarcal e conservadora, constroem uma narrativa de resistência, de revelação de um lugar relativamente novo. Cora é constituída pela falta de definição de seu destino, de falta de respostas para seus questionamentos e, principalmente, pela negação. A narradora protagonista de *Todos nós adorávamos caubóis* não sabe exatamente quem é ou para onde quer ir, mas sabe o que não é, onde não quer estar e o que não “tem nada a ver com ela”. A rejeição e o questionamento a tudo o que é imposto principalmente pelas instituições sociais ditadoras da moral vigente, como a família tradicional, é evidente.

Fazia muito tempo que minha mãe tinha deixado de medir as palavras. Vamos dizer que desde a separação. Quando meu pai deixou nossa casa, todo o antigo sistema de sutilezas dela entrou em colapso, de maneira que minha adolescência foi bombardeada com a sinceridade dos pessimistas. Era como se eu precisasse o tempo todo de alguém analisando o mundo ao meu redor e emitindo boletins regulares sobre seu (mau) funcionamento. Debaixo da superfície, o recado parecia ser sempre o mesmo: você não tem que ver com seus próprios olhos, eu estou te contando como é. (...) Dos acertos faziam parte os erros, e eu não me importava de chorar pelas coisas que eu havia escolhido, porque, por mais dura que fosse a queda, sobrava a sensação de que até elas tinham lá sua beleza. Mas minha mãe sempre tivera mais medo da vida do que devoção à vida. (BENSIMON, 2013, p. 99-100).

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

A narradora-protagonista do romance, corroborando as afirmações de sociólogos como Stuart Hall, rejeita as intervenções de instituições sociais (tradição, família) na construção de sua identidade e manifesta o desejo de construir suas próprias referências. Cora se aventura na criação de si mesma, abre espaço para o que não conhece, mesmo que isso possa lhe causar sofrimento. Há, no trecho supracitado, novamente um confronto entre o velho e o novo, entre o que está instituído e o que está se constituindo.

Assim como no episódio do “cara das bombachas”, Cora rejeita a visão de mundo que emerge de elementos que compõem o pensamento hegemônico e a cultura vigente. O homem que critica o calçado de Cora é descrito como triste e cansado, a mãe como covarde diante da beleza que a vida pode ter. A partir do olhar da narradora-protagonista para esses elementos, a narrativa engendra uma visão de mundo criadora de novos sentidos para o passado, que já não serve, que é rejeitado, que é desprezado.

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

Ela parecia estar se divertindo pra valer, balançava a cabeça e os fiozinhos da franja se agitavam, o quadril entendia a música com perfeição, duas ou três vezes ela ergueu os braços bem alto, eu estou dizendo que ela estava realmente curtindo adoidado, ao mesmo tempo era como se ela não estivesse ali, não de todo, então eu resolvi não estar também. Minha casa. (...) A TV tinha ficado ligada no mudo, era um filme de banguê-banguê cheio de moscas e barba por fazer, mas Julia só tinha visto os primeiros quinze minutos iniciais. Ela disse que adorava caubóis. Agora Julia estava esticada na minha cama, de maneira que parecia não ter sobrado muito espaço para mim. Tirei a roupa, coloquei uma camiseta velha e tentei me acomodar como pude. O filme ainda estava bem longe de terminar. Fiquei assistindo. Um duelo. Um romance. Um deserto. Aquela menina que dormia ao meu lado. Todos nós adorávamos caubóis. (BENSIMON, 2013, p. 189, 190).

As lacunas que acompanham os episódios da narrativa permanecerão até o final do livro, como uma demonstração de que não há uma estória (com início, meio e fim) para contar e que Cora narra para tentar encontrar-se em meio a todas as indefinições e vácuos de sentido em suas vivências. Esses são todos elementos formais que opõe a obra também à tradição realista, que geralmente coloca o papel do narrador como o agente de objetivação de um determinado escopo narrativo.

A narrativa de Bensimon aborda um dos temas mais antigos e explorados da literatura universal: o amor. Definitivamente, não é o tema do livro que o aproxima das características da literatura brasileira da Pós-modernidade, e sim o modo como esse amor é relatado, as maneiras como a narração acontece e os elementos que a constituem. O fato do tema “amor” estar sendo abordado a partir do relacionamento casual de duas mulheres, sendo que uma delas é a portadora da voz narrativa, é o que confere a *Todos nós*

adorávamos caubóis a característica de narração pós-moderna, que possui um ponto de vista das margens, já que a esmagadora maioria dos narradores brasileiros são homens heterossexuais.

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

Referências

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo, In: Adorno et al., **Textos escolhidos**, São Paulo, Abril Cultural, 1980.

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

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

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

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

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

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

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

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

_____. Dialética da Malandragem caracterização das Memórias de um sargento de milícias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 8, São Paulo, USP, pp. 67-89, 1970.

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

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

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura contemporânea. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, n. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

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

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

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

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. 11.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Preconceito, racismo e política**. São Paulo, Perspectiva, 2011.

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

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

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

Recebido em abril/2017.

Aceito em novembro/2017.