

## RESUMO

O conceito de dicotomia assume papel primordial na produção do significado, pois o modo como a mente humana percebe o mundo estrutura-se sobre dualismos, como luz e sombra, corpo e alma, sensível e inteligível, humano e animal, masculino e feminino. Este não é, contudo, um gesto inocente: o processo de divisão dicotômica traz consigo conflitos de poder e exclusão, pois uma de suas faces tende a reprimir e controlar a outra. O presente estudo tem como objetivo investigar o modo como o romance *Myra* (2008), da autora portuguesa Maria Velho da Costa, aborda o tema. Tendo em vista a considerável atenção que este tema tem recebido no campo dos estudos filosóficos, este foi incorporado aos instrumentos teóricos utilizados para análise, em particular as obras *De la Grammatologie* (1967) e *Position* (1972), de Jacques Derrida; *L'Archéologie du Savoir* (1969), *L'ordre du discours* (1971) e *Surveiller et Punir* (1975), de Michel Foucault; *The Human Condition* (1958), de Hannah Arendt. No campo dos estudos literários, destaca-se a obra *A Poetics of Postmodernism* (1988), de Linda Hutcheon, assim como a fortuna crítica da obra de Maria Velho da Costa. A pesquisa constatou que o romance *Myra* põe em causa não apenas as relações de poder associadas às dicotomias, mas igualmente o aspecto redutor de suas divisões.

**Palavras-chave:** Literatura Portuguesa, Maria Velho da Costa, Dicotomias, Desconstrução, Pós-Modernismo.

## RÉSUMÉ

Le concept de dichotomie prend sur soi le rôle primordial dans la production du signifié, car la manière comment la mentalité humaine aperçoit le monde se fonde sur des dualismes, par exemple, la lumière et l'ombre, le sensible et l'intelligible, l'humain et l'animal, le masculin et le féminin. Par contre, ce n'est pas une attitude naïf: le processus de partage dichotomique porte avec soi des conflits de pouvoir et exclusion, car une de ses faces a la tendance de l'empêcher et contrôler l'autre. La finalité de ce travail de recherche c'est l'investigation de la manière comment le roman *Myra* (2008), de l'auteur portugaise Maria Velho da Costa, fait son regard sur ce thème. En considérant l'attention que ce thème a reçu dans les champs des études philosophiques, ceci a été incorporé aux instruments théoriques utilisés pour cette analyse, particulièrement les œuvres, *De la Grammatologie* (1967) e *Position* (1972), de l'écrivain Jacques Derrida; *L'Archéologie du Savoir* (1969), *L'ordre du discours* (1971) e *Surveiller et Punir* (1975), de Michel Foucault; *The Human Condition* (1958), de la philosophe, Hannah Arendt. Dans les études littéraires, on marque l'œuvre *A Poetics of Postmodernism* (1988), de Linda Hutcheon, bien comme la fortune critique de l'œuvre de Maria Velho da Costa. Cette recherche a trouvé que le roman *Myra* met en cause non seulement les relations de pouvoir qui sont associés, mais aussi l'aspect réducteur des divisions.

**Mots-clé:** Literature Portugaise, Maria Velho da Costa, Dichotomies, Déconstruction, Postmodernisme.

## ABSTRACT

The concept of dichotomy takes a central role in the making of the meaning, since the human mind conceives the world as a series of dualisms, such as light/shadow, body/soul, sensible/intelligible, human/animal, male/female. That cannot be seen, whatsoever, as an innocent gesture: the process of dichotomic divisions implies conflicts of power and exclusion, because one of its faces always tries to suppress and control the other one. The present work has the intention of analyzing how the Portuguese writer Maria Velho da Costa approaches this theme in her novel *Myra* (2008). Taking in consideration that this theme has been studied by philosophers worldwide, philosophy works were used in the research: Jacques Derrida's *De la Grammatologie* (1967) and *Position* (1972); Michel Foucault's *L'Archéologie du Savoir* (1969), *L'ordre du discours* (1971) and *Surveiller et Punir* (1975); Hannah Arendt's *The Human Condition* (1958). In the literary field, Linda Hutcheon's *A Poetics of Postmodernism* (1988) stands out, as well as Maria Velho da Costa's critic fortune. The research concluded that *Myra* not only sets in motion the power relations associated with these dichotomies, but also the reductive aspect of their divisions.

**Key-words:** Portuguese Literature, Maria Velho da Costa, Dichotomies, Deconstruction, Postmodernism.



Faculdade de Letras  
Universidade do Porto

**A Pulverização das Dicotomias em *Myra*,**

**de Maria Velho da Costa**

Daniel Damasceno Floquet

Porto, 2010



Faculdade de Letras  
Universidade do Porto

## **A Pulverização das Dicotomias em *Myra*,**

**de Maria Velho da Costa**

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto com vista à obtenção do grau de Mestre no âmbito do Mestrado em Estudos Literários Culturais e Interartes, ao abrigo do Decreto-Lei n° 216/92 de 13 de Outubro.

**Orientadora:** Professora Doutora Ana Luísa Amaral

Daniel Damasceno Floquet

## **Agradecimentos**

Aos meus amigos no Brasil, que sempre apoiaram todo este projeto e por dois anos enviaram boas energias para a sua realização. E aos queridos amigos que pude conhecer nestes dois anos de mestrado, amigos que me orgulho em dizer que são de diversas nações, que ajudaram a fazer do Porto um lar. Felizmente, constituem uma lista tão grande que não poderia figurar por completo nesta página; a todos estendo o abraço e o carinho que concedo a José Loureço, Poly Lima, Jean Silva, Georgia, Fernando Henrique, João Marcelo, Juliana Moreira, Odete, Alexandre, Magda, José António, Dirceu, Bárbara, Pedro Hespanha, Débora, José Luís, Breno, Janaina, Paolo e Olga.

Às professoras Fátima Marinho, Maria de Lurdes Sampaio e Ana Luísa Amaral, por um apoio espiritual que foi muito além da tarefa acadêmica. À Ana Luísa ainda devo uma orientação impecável e uma paciência que não saberia descrever a não ser como hercúlea.

À professora Rosa Maria Martelo, por desconstruir e reconstruir a poesia.

Ao professor Pedro Eiras, pela necessária e trabalhosa desconstrução de Pessoa.

E à Maria Velho da Costa, por um diálogo maravilhoso que espero sempre poder continuar.

No centro destes agradecimentos, há um castelo, que ergo e dedico à toda minha família: avó, tias, tios, primos, primas e sobrinhos. À minha mãe, apoio e amor sempre indispensáveis, ao meu pai, que nos acompanha sempre, ao meu irmão, pelo entusiasmo e por sempre acreditar em mim. E à Camila, por há quase uma década ser a melhor companhia, a quem sempre espero poder ser o mesmo.

Daniel Floquet.

*“entre mim e eles estas pedras da paciência no chão, aresta a acertar com aresta, britada à mão, milhares de vezes mesmo, quase mesmo gesto, mas diferente. Foi preciso o calceteiro pôr-se nelas, nas pedras, o preto no branco pensado, quanto esforço miúdo para redigir um chão que ninguém sabe, coeso, arestas por aresta, preto no branco, cá vem um menino no jogo velho português mágico, só pisar as pretas, a pé coxinho, e nestes pulinhos se reata com a vida a triagem minuciosamente absurda do calceteiro, muito mais que em olhos de perito urbanista debuxador a vir decifrar a tiracolo a grafia dos alpedrados de Lisboa”.*

**Casas Pardas (1977)**

*“Ah pai, quanta gente somos. Aqui, neste ar cálido, rodeada deste espanhol moroso e paciente, te digo quanta gente é precisa para cada um de nós se ir fazendo, quantos passos em nosso torno. E os melhores de nós são os que escutaram todas as passagens, guardando o passo das mais rijas, a graça das mais leves. E não morremos nunca. Apenas despelados, descarnados, seremos sem invólucro, enfim cumprida a promessa de explosão em que sempre estivemos. Do not worry”.*

**Maina Mendes (1969)**

*“«Oh não, não me compare, você de toda a gente! O grotesco do excesso, o grotesco do nada, toda arte é torpe!» «A vida é torpe», disse o Jardineiro Prodigioso, sorrindo, «...mas é a casa do sublime»”.*

**«A Ponte de Serralves» (2001)**

## Índice

	Páginas
<b>Introdução</b>	6
<b>Capítulo 1. Dicotomias ou a balança viciada</b>	9
1.1. Fixações narcísicas: a verdade como repressão	11
1.2. A posição <i>ex-cêntrica</i> e a desconstrução das dicotomias	25
<b>Capítulo 2. <i>Myra</i> em duas linhas: a verdade e a paródia</b>	34
2.1. A máxima <i>versus</i> o diálogo	34
2.2. <i>Felizes para sempre durante muito pouco tempo:</i> a função da paródia em <i>Myra</i>	44
<b>Capítulo 3. A pulverização das dicotomias em <i>Myra</i></b>	55
3.1. Rambô e a dicotomia humano/animal	56
3.2. <i>Myra</i> e esfera social	65
3.3. Orlando: um mundo frugal de sinais	74
<b>Conclusão</b>	87
<b>Bibliografia</b>	91



## INTRODUÇÃO

*Que um dia hei-de dar uma história como uma magnólia,  
aberta, grande, branca, toda bem ligada, uma harmonia.  
Mas não é nenhuma promessa segura.*  
**Cravo (1976)**

Este trabalho não tenciona investigar a veracidade desta antiga “promessa” de Maria Velho da Costa, mas suspeita que não: a promessa nunca foi cumprida.

Para além de sua estrutura episódica, *Myra*, sem dúvida o mais linear dos romances da autora, está longe de ser uma narrativa «branca», por todos os riscos que este termo perigosamente hegemônico acarreta. Seria também inexato – e, porque não afirmar, inocente – não reconhecer a inegável ironia da crônica acima, pois a «harmonia» narrativa, mesmo ao desafiar os padrões convencionais do gênero romance, sempre esteve presente na escrita de Maria Velho da Costa, cuja obra está mais próxima da auto-reflexiva imagem do «calceteiro», utilizada aqui como epígrafe geral, do que da passagem que abre esta introdução.

No curto espaço de sua publicação – a obra foi publicada em outubro de 2008 –, *Myra* tem sido amplamente festejada pela crítica portuguesa, um reconhecimento inclusive institucional, como atestam as premiações do PEN Clube e do Prémio Máxima de Literatura, em 2009, e do Prémio Literário Casino da Póvoa, em 2010.

*Myra* possui uma história de produção inusitada, pois, antes de assumir a forma do romance, “passeara” por dois outros gêneros narrativos: o texto oral e o gênero do conto. Seu primeiro rosto estará possivelmente perdido para a crítica, e nem sequer se saberia de sua existência se não fosse a própria revelação da autora de que a história de *Myra* e Rambô nascera ao contá-la ao neto, «uma história de crianças para adultos, uma história infantil que deixou de o ser», como definira em entrevista à escritora e jornalista

Leonor Xavier, aquando do anúncio do prêmio Máxima de Literatura 2009.<sup>1</sup> É também pelo depoimento de Maria Velho da Costa que se pôde conhecer o desfecho da versão original:

Na história que eu contei à criança aquilo tem uma consequência feliz. Essa menina depois foge com o cão e é apanhada na estrada por um camionista que vai para o Alentejo. Ela apresenta-se ao camionista, dizendo que o cão tinha sido atacado por cães muito grandes. O camionista é boa pessoa e aceita levá-los no camião para um monte que ele tem lá no Alentejo e ficam felizes para sempre. É uma história de amor entre duas criaturas ferozes. (*apud* COUTINHO/RIBEIRETE 2003: 53)

O que hoje constitui o primeiro capítulo do romance veio a ser publicado na forma de um conto, intitulado «Um amor de cão», em dezembro de 2002, na 13ª edição da revista literária *Egoísta* (COSTA 2002). Segundo informação apurada em um artigo da Professora Ana Cláudia Coutinho, publicado na revista luso-brasileira *Autor* (COUTINHO 2009), o conto seria ainda republicado em 2005, sob o título «Do Atlântico até aos Montes Urais», na coletânea de textos *Cartas da Europa: O que é Europeu na Literatura Europeia?*.<sup>2</sup>

Todo este preâmbulo, como bem observa Manuel Gusmão,<sup>3</sup> dá significado à escolha editorial de agrupar todas as belas ilustrações de Ilda David entre o primeiro capítulo e os demais, como forma de relembrar a origem do romance (GUSMÃO 2008: 1).

A presente dissertação, que tem *Myra* como o seu *corpus* principal, centraliza seu estudo sobre o modo como o mais recente romance de Maria Velho da Costa problematiza o tema das *dicotomias*, processo de divisão dual que, como se demonstra a seguir, constitui a base da própria percepção humana, mas, ao efetivar-se, evidencia duas limitações em especial: em primeiro lugar, tende a estabelecer entre os dois termos da divisão uma hierarquia de valores, sendo um deles entendido como a ausência das qualidades do outro; em segundo lugar, a divisão dicotômica é muitas vezes incapaz de reconhecer apropriadamente os casos que escapam à sua classificação redutora.

Partindo sempre do entendimento de que *Myra* explora, na construção de seus personagens, espaços que ressaltam o caráter limitador das dicotomias, este estudo

---

<sup>1</sup>Como pode ser conferido no endereço eletrônico da própria revista: <http://sub.maxima.xl.pt/0110/mc/100.shtml>. Acessado pela última vez em 03/10/2010.

<sup>2</sup> AAVV, *Cartas da Europa: O que é Europeu na Literatura Europeia?*, Lisboa, Fim de Século, 2005, pp.139-145.

<sup>3</sup> O texto de Manuel Gusmão sobre *Myra* ainda não veio a ser publicado. Apenas posso agradecer imensamente ao autor pela rara oportunidade de lê-lo enquanto ainda dá-lhe forma final.

divide-se em três capítulos que abordam o tema em diferentes etapas. O primeiro capítulo centra-se em torno de uma definição precisa do termo dicotomia, da sua relação com um discurso sobre a verdade e do reconhecimento de seu conceito, em diferentes campos de estudo, como uma reafirmação de valores hegemônicos. Pode-se considerar que as três principais teorias utilizadas aqui para este debate foram as análises de Foucault sobre o que ele denomina de «vontade da verdade», a descrição de Derrida sobre a importância do processo dicotômico enquanto categoria de produção de significado e o reconhecido da teórica canadiana Linda Hutcheon sobre a importância das chamadas literaturas *ex-cêntricas* para o panorama literário ocidental no último quartel do século XX. Outros teóricos, no entanto, são também referenciados a fim de melhor desenhar a atenção que este tema recebeu e vem recebendo desde o século passado em diferentes campos do saber.

Os outros dois capítulos tratam da aplicação deste levantamento teórico ao romance *Myra*. No segundo capítulo, precisamente por se perceber a importância do tema da verdade para um estudo dedicado a dicotomias, discute-se a interação, em alguns casos conflituosa, entre as diferentes visões de mundo das personagens. O capítulo reserva espaço para a presença do tema da paródia no romance, em especial para a paródia dos contos de fada. Conforme explica Linda Hutcheon, a paródia enquanto recurso narrativo provoca um confronto crítico entre o estético e os sistemas semânticos socialmente definidos (HUTCHEON 1988: 22), o que faz da paródia uma importante ferramenta na desconstrução dos valores culturais implícitos às divisões dicotômicas.

Entre as principais dicotomias confrontadas pela análise do romance, pode-se destacar razão/emoção, humano/animal, público/privado, feminino/masculino, nacional/estrangeiro, certo/errado, poético/político. Muitos desses questionamentos atravessam em comum a caracterização de vários personagens, mas é possível entender que dizem respeito especial a três das mais importantes vozes do texto: a protagonista Myra, o cão Rambô e o jovem pardo Orlando; por isso, estes polarizam o terceiro e último capítulo deste estudo, embora a inclusão das outras figuras da narrativa faça-se sempre necessária. Orlando, enquanto personagem imigrado do romance *Irene ou o contrato social* (COSTA 2000), exige que certos acontecimentos deste romance sejam aqui trazidos para análise. No entanto, o estudo em pormenor desta obra transcende os objetivos do presente texto, sendo ela utilizada, portanto, apenas quando se julgar necessário para a melhor compreensão de elementos presentes em *Myra*.

## Capítulo 1 – Dicotomias ou a balança viciada

*Rigor, pai? O rigor não é incompatível com a dança,  
dançar é abrir espaço em círculos fechados.*

**Maina Mendes (1969)**

Entender a desconstrução do conceito de *dicotomia* no espaço literário de *Myra* exige, à partida, uma dupla tarefa: a fixação do vocabulário, ou seja, a definição precisa do que o termo dicotomia significa, e uma teorização acerca de que forma é possível que um romance seja capaz de questionar este conceito.

O termo dicotomia não se encerra no espaço dos debates sobre o discurso. Na verdade, encontra-se em diversos campos do saber: na biologia, tem-se as chamadas chaves dicotômicas de Lineu; na astronomia, dicotomia refere-se ao aspecto dos astros ou dos satélites, quando estes se encontram, na perspectiva de quem os observa, divididos ao meio, uma metade clara, a outra escura; na teologia, denomina-se dicotomia, ou dicotomismo, a divisão do Ser em duas partes essenciais, o corpo e a alma.<sup>4</sup> Para o interesse específico deste trabalho, a referência mais antiga remonta ao campo da Filosofia, mais precisamente a Platão e a sua dialética.

Em *Fedro* (PLATÃO S/D), a propósito de um debate com o jovem que dá nome ao diálogo, Sócrates, após uma exposição sobre como proceder para estruturar um bom discurso (*idem*:80-95), aborda o assunto da loucura amorosa e divide-a em dois tipos, uma boa (ou divina) e uma má (com origem nas enfermidades humanas):

Tal como de um corpo só nascem membros duplos e homônimos, chamados esquerdos uns, e outros direitos, assim também os dois discursos consideram o conceito de loucura como uma unidade que nos é congênita: um deles, cortando e recortando a parte esquerda, não cessou de a dividir, enquanto não encontrou aí uma espécie de amor, denominado “sinistro”, a quem com toda a razão encheu de vitupérios; o outro levou-nos para a parte direita da loucura e, após ter encontrado aí um amor homônimo daquele, mas de natureza divina, apresentou-o ante os olhos de todos, cantou-lhe louvores, como sendo a causa dos maiores benefícios para nós. (*idem*: 100)

---

<sup>4</sup> Conforme consulta aos dicionários *Houaiss* (2003: 1342), *Dicionários Editora* (Costa 1995: 606), *The Cambridge Dictionary of Philosophy* (1995: 865-866).

O que se entende por dicotomia, segundo o método platônico de divisão, é a separação de um conceito inicial em duas partes opostas, inconfundíveis, que se definem pela presença ou ausência de uma característica considerada essencial. São, porém, complementares, pois encerram toda a extensão do conceito inicial.

Esta definição platônica é inseparável do conceito moderno de dicotomia, como atestam as definições sugeridas pelo *Diccionario de Filosofia* de Nicola Abbagnano – «La división de un concepto en dos partes, según el método diairético próprio de la dialéctica platónica» (ABBAGNANO 1961: 327) – e mesmo o dicionário *Houaiss da Língua Portuguesa*, que define o termo como uma «modalidade de classificação em que cada uma das divisões e subdivisões contém apenas dois termos» (HOUAISS 2003: 1342).

Deve-se, todavia, fazer uma ressalva a fim de evitar possíveis confusões: se, por um lado, o conceito de dicotomia até hoje se encontra atrelado ao método platônico de divisão, a ideia de dialética, em que se encontrava imbricado, seguramente não é mais platônica e sim hegeliana. Em termos resumidos, pois não constitui precisamente o tema aqui trabalhado, a dialética de Hegel pode ser entendida como uma síntese de objetos opostos. O já referido *Diccionario* de Abbagnano define-a assim:

La dialéctica consiste: 1) en la posición de un concepto “abstracto y limitado”; 2) en la supresión de este concepto como algo “finito” y en el paso a su opuesto; 3) en la síntesis de las determinaciones precedentes, síntesis que conserva “lo que hay de afirmativo en su solución y en su tránsito” (...) Toda la realidad se mueve o deviene, según Hegel, dialécticamente, y por lo tanto la filosofía hegeliana ve en todas partes tríades de tesis, antítesis y síntesis, en las cuales la antítesis representa la “negación”, “el opuesto” o “la alteridad” de la tesis y la síntesis constituye la unidad y al mismo la verdad de una y de otra. (ABBAGNANO 1961: 324)

Não há, no processo de divisão dicotômica, este momento de conciliação entre os opostos; mesmo que as divisões e as subdivisões de um conceito em chaves de dois representem a totalidade de um conceito, estes grupos permanecem inconfundíveis e irreconciliáveis: há, por exemplo, uma bem delimitada divisão entre os gêneros masculino e feminino, mesmo que estes refiram-se ao conceito inicial de “ser humano”.

Apesar da definição bastante precisa, uma análise mais detalhada do processo dicotômico abre um campo largo de debates. Pode-se mesmo tomar os diálogos de Platão como ponto de partida: nele, a divisão de um conceito em “esquerdo” e “direito” assume explicitamente uma hierarquia, em que o que se relega à “esquerda” defini-se como negação ou ausência das boas características do que foi classificado como “direito”. A divisão do amor em duas formas de mania (ou loucura) privilegia, evidentemente, a “boa” mania, a divina, responsável pelo renascer das asas das almas

mortais (PLATÃO S/D: 68), auxiliando o ser humano a alcançar a realidade supraceleste onde repousa o verdadeiro Ser (*idem*: 62).

O *Fedro* também fornece um outro exemplo de dicotomia claramente hierárquica: trata-se dos dois cavalos que acompanham e integram o todo da alma humana, representando um a razão (o cavalo “bom”) e o outro a emoção (o cavalo “mau”), sendo aquele aliado mais confiável e este culpado pela queda das almas.<sup>5</sup> Na dicotomia razão/emoção, o claro privilégio da primeira é refletido também na definição de inteligência como «o piloto da alma», o «verdadeiro saber» (*idem*: 62-63).

Se em Platão se assume a superioridade de uma face da divisão dicotômica sobre a outra, não se pode afirmar o mesmo sobre o conceito de dicotomia na atualidade: masculino/feminino, ser humano/animal, público/privado, verdadeiro/falso, todos estes conceitos dicotômicos não constituem – diferente do que se poderia inferir pela própria etimologia do termo<sup>6</sup> – aspectos de mesmo valor nos discursos culturais, mas relevam de conflitos maiores de poder e de exclusão, tal como se, do mesmo modo que ainda se define «dicotomia» sob termos platônicos, de algum modo houvesse permanecido também a necessidade de hierarquia que acompanha sua origem dialética.

Especialmente na segunda metade do século XX, os jogos de poder que parecem inerentes às dicotomias vêm sendo debatidos em diversos campos do saber, especialmente os que envolvem a análise do discurso e os estudos literários, como é o caso, por exemplo, das literaturas de expressão feminina, às quais está associada a obra de Maria Velho da Costa. Quais as formas destes debates, assim como seus objetivos, é o que se intenta descrever neste capítulo.

### **1.1. Fixações narcísicas: a verdade como repressão**

O debate em torno das dicotomias insere-se em um espaço mais amplo, que parece ganhar ainda mais força no século XX, especialmente a partir das décadas de 60 e 70: trata-se do questionamento em torno dos conceitos de verdade e dos valores do humanismo, presentes não só no campo do saber filosófico, mas também em diversas

---

<sup>5</sup> Conforme as páginas 60, 61, 63, 64, 73 e 74 (PLATÃO S/D).

<sup>6</sup> Do grego *dikhotomía*, “divisão em partes iguais”, conforme Houaiss (2003: 1342).

outras áreas das chamadas ciências humanas, tais como a História, a Teoria Literária e a Sociologia.

É na obra do filósofo francês Michel Foucault que encontramos um dos principais eixos dessa discussão, não só pela inegável influência que acaba por exercer sobre sua época, influência que se estende até hoje, mas também pelo papel central que estes temas assumem em muitas de suas publicações.

Para Foucault, a verdade não está atrelada a nenhuma forma de transcendência, mas «apoiada sobre um suporte institucional que a reforça e a reconduz por todo um conjunto de práticas e pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade» (FOUCAULT 1971: 17). Em outras palavras, o estabelecimento de um determinado discurso como “verdadeiro” acaba por constituir um tipo de sistema de controle:

Certamente, se nos situamos no nível de uma proposição, no interior de um discurso, a separação entre o verdadeiro e o falso não é arbitrária, nem modificável, nem institucional, nem violenta. Mas se nos situamos em outra escala, se levantamos a questão de saber qual foi, qual é constantemente, através de nossos discursos, essa vontade de verdade que atravessou tantos séculos de nossa história, ou qual é, em sua forma muito geral, o tipo de separação que rege nossa vontade de saber, então é talvez algo como um sistema de exclusão (sistema histórico, institucionalmente constrangedor) que vemos desenhar-se. (*idem*: 14)

Os outros dois modos de sistema de exclusão são a *interdição*, ou seja, a proibição de certos assuntos, considerados como tabus, tais como a sexualidade (*idem*: 9), e a *segregação da loucura*, que cria espaços destinados a impedir a circulação do discurso do louco, protegendo assim a razão (*idem*: 10-13). Foucault, no entanto, observa que estes dois processos de exclusão vêm tornando-se mais frágeis e mais incertos, o que faz com que o discurso verdadeiro busque retomá-los, fundamentá-los, indício de que a vontade da verdade, em nossa sociedade, «não cessa de se reforçar, de se tornar mais profunda e mais incontornável» (*idem*: 19).

Um dos principais reforços institucionais que acabam por apoiar esta «vontade de verdade» (*idem*: 15) é o próprio discurso filosófico, ou, mais especificamente, certos temas da Filosofia pertencentes ao campo da metafísica, que supervalorizam, segundo a visão foucaultiana, o papel do sujeito em detrimento do discurso e põem aquele sempre como escritor ou mediador de uma verdade ideal, já pronta, seja por já ter sido fundada por uma experiência originária que a guia agora além do tempo, seja por ser anterior ao ser humano, que com ela bastaria se comunicar:

Desde que foram excluídos os jogos e o comércio dos sofistas (...) parece que o pensamento ocidental tomou cuidado para que o discurso ocupasse o menor lugar possível entre o pensamento e a palavra; **parece que tomou cuidado para que o discurso aparecesse apenas como certo aporte entre pensar e falar**; seria um pensamento revestido de seus signos e

tornado visível pelas palavras, ou, inversamente, seriam as estruturas mesmas da língua postas em jogo e produzindo um efeito de sentido. (*idem*: 46. Sublinhados meus)

É contra esse “rebaixamento” do discurso, assim como esse aspecto transcendental da verdade e da consciência humana, que as teorias do autor de *A Arqueologia do Saber* se posicionam; para isso, propõe uma série de abordagens diferentes sobre o estudo do texto. O próprio modo como o filósofo francês define o estatuto de suas teorias parece resumir bem seu posicionamento:

É discurso sobre discursos: mas não entende descobrir neles uma lei oculta, uma origem recoberta que lhe bastaria simplesmente libertar; não pretende também estabelecer, por si próprio e partir de si próprio, a teoria geral cujos modelos concretos seriam os discursos. Trata-se de revelar uma dispersão que **nunca se pode reconduzir a um sistema único de diferenças**, uma disseminação que não se refere a eixos absolutos de referência; **trata-se de operar um descentramento que não deixa privilégio a centro algum**. (FOUCAULT 1969: 258. Sublinhados meus)

É o próprio Foucault quem observa o fato de que a atenção que concede a questão das diferenças separa as suas propostas da história tradicional das ideias. Esta busca «fundir as contradições na unidade semi-nocturna de uma figura global» (*idem*:201); em outras palavras, o que o autor de *Microfísica do Poder* procura ressaltar é que seu modelo de análise dos discursos refuta o que ele chama de «lei de coerência»: a tendência da análise tradicional de presumir que, «a um nível mais ou menos profundo», há uma espécie de «princípio de coesão que organiza o discurso e lhe restitui uma unidade oculta» (*idem*: 197). Para ele, esta metodologia é um reflexo da visão linearista e totalizadora do tempo, uma das principais fundamentações do pensamento humanista:

A história contínua é a contrapartida indispensável da função fundadora do sujeito: a garantia de que tudo o que lhe escapou lhe poderá ser devolvido; a certeza de que o tempo não dissipará nada que não restitua numa unidade recomposta; a promessa de que todas essas coisas mantidas ao longe pela diferença, o sujeito poderá um dia – sob a forma da consciência histórica – apropriar-se integralmente, nelas restaurando o seu domínio e descobrindo aquilo a que podemos chamar a sua morada. (*idem*: 39)

É, portanto, para salvaguardar o conceito linearista do tempo e o estatuto de coerência do sujeito que, tradicionalmente, se busca encontrar uma síntese originária para todas as contradições internas que se possam encontrar na história de um determinado discurso. Foucault chama de *horizonte de idealidade* esta busca retrospectiva de coerência, que ignora o aspecto frequentemente irreconciliável de tais contradições (*idem*: 61).

Em substituição a esta postura, a análise foucaultiana propõe que tais contradições sejam estudadas enquanto «objectos por descrever por si próprios, sem que



procuremos saber de que ponto de vista podem dissipar-se, ou a que nível se radicalizam e de que efeitos se tornam causa» (*idem*: 199). É deste efeito multiplicador – no sentido que evita sínteses e reenvios a uma macroestrutura – que nasce a noção de *descontinuidade*, que, nas palavras do próprio autor, invalida mais duramente a própria unidade do sujeito (FOUCAULT 1971: 58).

Esta *descontinuidade*, deve-se ressaltar, não se trata apenas de uma maior repartição dos instantes do tempo. Trata-se, mais precisamente, de descrever diferentes posições e funções que podem ser ocupadas pelo sujeito, de acordo com regras específicas de uma determinada formação discursiva (*ibidem*). O sujeito não é propriamente excluído da análise do discurso, mas entendido como um dos diversos elementos da prática discursiva. Ele não é, através da sua vontade individual, o único agente das transformações ao longo da História; estas, por sua vez, não devem ser entendidas como tomadas de consciência (FOUCAULT 1969: 40), mas como uma transformação geral em todas as relações que compõem uma formação discursiva.

O sujeito só pode produzir conhecimento se operar dentro deste campo de relações; afinal, uma proposição só está “no verdadeiro” ou “no falso” no interior de uma prática definida. É isso que permite à arquitetura do texto foucautiano libertar-se do conceito marxista de poder, que, como bem observa António Cascais (2005: 10), exercia uma ampla influência sobre os contemporâneos de Foucault. Para este, “poder” e “ideologia” exercem uma função exatamente oposta à que afirma o pensamento marxista:

Seria talvez preciso renunciar a toda uma tradição que deixa imaginar que só pode haver saber onde as relações de poder estão suspensas e que o saber só pode desenvolver-se fora de suas injunções, suas exigências e seus interesses. Seria talvez preciso renunciar a crer que o poder enlouquece e que em compensação a renúncia ao poder é uma das condições para que se possa tornar-se sábio. Temos antes que admitir que o poder produz saber (e não simplesmente favorecendo-o porque o serve ou aplicando-o porque é útil); que poder e saber estão diretamente implicados; que não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, **nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder.** (FOUCAULT 1975: 27. Sublinhados meus)

Entender o sujeito não através de valores que aspiram a uma suposta universalidade, recusando-lhe também um papel de protagonista das práticas discursivas, e conceber a produção do conhecimento como *a partir das* relações de poder, e não *apesar* delas, acaba por reforçar toda uma série de reflexões em torno de conceitos, muitas vezes, aceitos quase como *a priori*.

Diz-se “reforçar” porque é evidente que tais problematizações não nascem com sua obra. Na introdução de *A Arqueologia do Saber* (1969), é feito um rápido

levantamento do trabalho de diversos historiadores<sup>7</sup> das ideias que já parecem minar o apego da História tradicional à análise por meio de macroestruturas (*idem*: 30-31). Além disso, ao ampliar a escala do debate, é-se também forçado a reconhecer que movimentos político-culturais, como as diversas formas do feminismo e do movimento negro, já contêm em si um desafio declarado a estruturas de poder e verdade que intentam ser entendidas como “naturais”.

No entanto, não é difícil apontar exemplos que reconhecem a notória influência da obra de Foucault em algumas das correntes de pensamento das últimas três décadas do século XX. No campo dos estudos feministas,<sup>8</sup> por exemplo, pode-se referenciar um artigo de Judith Butler intitulado «Gender Trouble, Feminist Theory and Psychoanalytic Discourse» (1990), que faz uso do conceito de “disciplina” já desenvolvido por Foucault para explicar a internalização do controle através do domínio do corpo:

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo [a partir do séc. XVIII]: ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. (FOUCAULT 1975: 119)

Butler reconhece no conceito foucaultiano uma possibilidade de questionar as essencializações com que se procuram fixar os conceitos de gênero:

The redescription of intrapsychic process in terms of the surface politics of the body implies a corollary redescription of gender as the disciplinary production of the figures of gender fantasy through the play of presence and absence in the body's surface, the construction of the gendered body through a series of exclusions and denials, signifying absences. (BUTLER 1990: 335)

Outro exemplo pode ser evocado do campo dos estudos sobre a cultura oriental. Edward Said assume explicitamente a importância da leitura de Foucault em sua obra *Orientalismo* (SAID 1978: 26) e afirma que a compreensão do conceito de orientalismo só é possível com base no trabalho de revalorização do discurso que acima já se aludiu: compreender que a noção comum de Oriente é formada *a partir do* Ocidente só é possível se entendermos que essas imagens se constituem a partir de discursos e, como tal, envolvem todo um domínio político sociológico, ideológico e imaginário (*idem*: 3).

---

<sup>7</sup> O autor referencia os trabalhos de Bachelard, Canguilhem e Guérout. Abordar o trabalho destes historiadores, evidentemente, desviaria o foco da redação deste capítulo. Se aqui encontram-se listados, é apenas para indicar a autoconsciência de Foucault sobre a impossibilidade dos começos.

<sup>8</sup> Não se pode perder o foco de que o tema central desta pesquisa é a obra de Maria Velha da Costa. Os estudos feministas, sem dúvida, constituem importante ferramenta para o estudo do universo literário da autora e, por isso, serão aqui muitas vezes referenciados.

Ao defender a ideia de conhecimento como inseparável do aspecto político, Said assume também a influência da noção foucaultiana de poder:

(...) toda a minha tese consiste em defender que podemos entender melhor a persistência e a durabilidade de sistemas hegemônicos e saturados como a cultura quando temos consciência de que os constrangimentos internos exercidos sobre escritores e pensadores foram *produtivos*, e não unilateralmente inibidores. Esta é a ideia que, indubitavelmente, Gramsci, Foucault e Raymond Williams, cada um a sua maneira, tentaram expor. (*idem*: 16)

Mesmo a teoria e a prática literárias não passaram incólumes a todos estes debates em torno das noções de consenso e poder. Em *A Poetics of Postmodernism* (1988), Linda Hutcheon reconhece como uma das principais preocupações das obras literárias pós-modernistas a problematização em torno das noções de consenso (*idem*: 7), e também aponta a obra de Foucault como representando um importante papel nestas reflexões:

The self-conscious theorizing and historicizing of theory by writers such as Edward Said, Terry Eagleton, Teresa de Lauretis, Frank Lentricchia, and, of course, Michel Foucault, have been working in much the same manner as contemporary art forms such as historiographic metafiction: both have foregrounded the need break out of the still prevailing paradigms – formalist and humanist – and to “situate” both art and theory in two important contexts. They must be situated, first, within the enunciative act itself, and second, within the broader historical, social, and political (as well as intertextual) context implied by that act in which both theory and practice take root. (HUTCHEON 1988: 75)

Não se deve estranhar a constante associação realizada pela autora de *A Theory of Parody* entre teoria e prática; para a teórica, a arte pós-modernista tende a atuar demonstrando o caráter provisório e mundano das criações humanas, e um dos modos de se evidenciar isso é demolindo fronteiras. Desse modo, a prática literária passa não só a dialogar explicitamente com questões tradicionalmente associadas à teoria literária, como, por exemplo, questionar a validade dos limites que separam os gêneros literários (*idem*: 9), mas também a cultivar uma ampla aproximação com outras disciplinas que o humanismo e o positivismo oitocentistas, tradicionalmente, tratam de separar como independentes, tais como a História, a Filosofia, a Sociologia, a Antropologia, entre outras.

Muitas das obras de Maria Velho da Costa parecem participar deste “apagar” de fronteiras entre a teoria e a prática. *Casas Pardas* (COSTA 1977) constitui, sem dúvida, um grande exemplo desta questão, especialmente através da personagem Elisa, que almeja ser escritora. O romance apresenta uma divisão de capítulos substituída por uma divisão de “casas”, cada uma dedicada exclusivamente a uma das três protagonistas: Mary, Elvira e Elisa. Em muitas das casas/capítulos dedicadas a esta última,

encontramos diversas reflexões da personagem sobre o objeto literário, que demonstram tanto uma grande autoconsciência estética como uma preocupação do diálogo interdisciplinar da Literatura:

Ecce doninha in lura. Ophelia inaufragada. Salva-Erro. Sim, sim, sim, eu vou explicar-me que essa é a destinação de quem copia a dúvida da identidade própria: Eu escrevo para tecer um estandarte de confraria franjado, um sudário inconsútil, uma cota de armas fendida a montante e a jusante, myo Cid, roupinhas: Porque nasci, pátria, e casa, estava tudo roto. (*idem*: 78)

Ou, em outra passagem, um diálogo entre a tradição literária e a arte para as massas:

Mais três anos atrás e a voz melada, mellow yellow, tulisses, as coisas que Eu vi não sei dizer, tios Guilhermes, shakes pear, pêra tremente e tell quel, do platter, E eu teria entretido com esse Só Tu os meus humores de amores. (*idem*: 13)

A segunda casa da personagem Elisa, intitulada “Pote Podre”, pode mesmo ser interpretada como uma “colagem” de suas diversas experimentações enquanto escritora aspirante. Reflexão metaliterária que, para Hutcheon, é tipicamente pós-modernista.

Pode-se apontar outro exemplo no romance *Irene ou o contrato social* (COSTA 2000), em que o próprio subtítulo (*ou o contrato social*) é retirado, conforme revela a epígrafe, de um estudo do teórico português António Lindeza Diogo sobre o romance oitocentista.<sup>9</sup> Lindeza Diogo é, note-se, leitor de Maria Velho da Costa, tendo já publicado trabalhos sobre a autora<sup>10</sup> de *O Mapa Cor de Rosa*, o que parece demonstrar de uma maneira bastante explícita o diálogo existente entre a teoria e a prática de que fala Hutcheon em seu estudo.

Mas a questão acima é apenas um dos modos com que o Pós-Modernismo busca confrontar – em uma postura bastante foucaultiana – o que costuma ser aceito como “natural”, ou seja, revelar o jogo de poder intrínseco ao estabelecimento do convencional. Entende-se, desse modo, que toda convenção tem em si uma hierarquia, e, por sua vez,

There are no natural hierarchies; there are only those we construct. It is this kind of self-implicating questioning that should allow postmodernism theorizing to challenge narratives that presume to “master” status, without necessarily assuming that status for itself (HUTCHEON 1988: 13)

Este duplo gesto – reconhecer a artificialidade do centro e, ao mesmo tempo, perceber a si mesmo como apenas mais um entre uma infinidade de discursos – não

---

<sup>9</sup> A epígrafe completa: «O romance clássico decorre de uma espécie de contrato social contratou uma natureza, ou seja, uma certeza: a representação cresce nas árvores» (*apud* COSTA 2000).

<sup>10</sup> É o caso do artigo «Massa és, missa serás» (DIOGO S/D).

impede que o conceito de verdade constitua um tema constante. Porém, é abordado sempre de forma problematizada, evidenciando para o público o modo como o significado é *produzido* (*idem*: 54). Nas próximas páginas, demonstrar-se-á alguns dos recursos que a ficção pós-modernista, segundo Hutcheon,<sup>11</sup> tende a utilizar com este fim.

Um dos mais notórios é o desafio às tradicionais formas de perspectiva. Ao invés de um único narrador, responsável quase absoluto pela coerência interna da narrativa, a ficção pós-modernista tende a apresentar narradores «disconcertingly multiple and hard to locate (...) or resolutely provisional and limited – often undermining their own seeming omniscience» (*idem*: 11).

Do mesmo modo, recusa-se frequentemente o uso de um final coerente e ordenado, uma conclusão que acaba por, retrospectivamente, dar um propósito a toda a série de acontecimentos da narrativa, como se todos se justificassem a partir daquele fim. A ausência de um “apropriado” desfecho – ou, no extremo oposto, a vasta possibilidade de finais possíveis – obriga o leitor a refletir sobre a necessidade humana de dar coerência ao mundo (*idem*: 59), provável reflexo da necessidade individual de atribuir significado a sua própria história.

A intertextualidade paródica, outro recurso recorrente, cumpre, dentro da ficção pós-modernista, o papel de debilitar o conceito do texto enquanto objeto autônomo, lembrando ao leitor que todo texto está inexoravelmente inserido em uma grande rede de intertextos que o precede e com ele dialoga:

A literary work can actually no longer be considered original. It is only as part of prior discourses that any text derives meaning and significance. (*idem*: 126)

Dessa forma, a intertextualidade acaba por atuar, implicitamente, como uma crítica aos valores humanistas da originalidade absoluta e da subjetividade criadora (*idem*: 23), não através da negação radical da importância do sujeito na construção do objeto artístico, mas, conforme a citação acima, pondo-o como um entre vários elementos necessários à produção de sentido do discurso. Quanto à originalidade, pode-se recorrer a uma reflexão de Foucault:

A precedência não é um dado irreduzível e primeiro; não pode desempenhar o papel de medida absoluta que permitiria avaliar todo o discurso e distinguir o original do repetitivo. A identificação dos antecedentes não basta, por si só, para determinar uma ordem discursiva: subordina-se, pelo contrário, ao discurso que analisamos, ao nível que escolhemos, à escala que

---

<sup>11</sup> Neste estudo, ao falar de pós-modernismo está-se sempre a referir à ficção, salvo quando indicado o contrário.

estabelecemos. Dispondo o discurso ao longo de todo um calendário e dando uma data a cada um dos seus elementos, não obtemos a hierarquia definitiva das precedências e das originalidades; esta nunca é mais que relativa aos sistemas dos discursos cuja valorização empreende. (FOUCAULT 1969: 189)

No entanto, esta rede interdiscursiva que passa a ser formalmente relembada pelo uso da intertextualidade não pode ser limitada apenas à tradição literária; é, de fato, muito mais do que isso. Trata-se também de um modo de abrir o texto literário ao “mundo”, opondo-se a qualquer ideia que separe de maneira irredutível a arte e a vida, a Literatura e a História.

Entender desta forma a intertextualidade – não apenas como o diálogo entre dois ou mais textos literários, mas uma abertura do objeto estético a todo o campo discursivo – é possível precisamente pelo impacto que a reavaliação do conceito de verdade obtém no campo do saber. A historiografia vinha, desde o século XIX, operando sob diretrizes positivistas e humanistas, que a definiam como responsável por revelar uma verdade empírica sobre o passado. Essa aspiração à verdade era o que a separava, por exemplo, da Literatura. Mas todo o esforço para revalorizar o papel do discurso na construção do sentido acabaria inevitavelmente por encontrar também um eco na redação da história e no seu status de verdade. Além da análise do discurso, a própria historiografia passa a apontar o aspecto narrativo que é inerente à História, assim como os recursos que seu discurso utiliza para se valorizar, como o uso da linguagem referencial, entendida como sinônimo de rigor científico (HUTCHEON 1988: 94-95).

Evidentemente, pôr a “verdade” do discurso histórico em suspenso não equivale a afirmar o absurdo de que o passado não existiu, mas reconhecer que ele sobrevive no presente por meio de vestígios:

It is historiography’s explanatory and narrative emplotments of past *events* that construct what we consider historical *facts*. This is the context in which the postmodern historical sense situates itself: outside associations of Enlightenment progress or development, idealist/Hegelian world-historical process, or essentialized Marxist notions of history. Postmodernism returns to confront the problematic nature of the past as an object of knowledge for us in the present. (*idem*: 92. Sublinhados da autora)

Isso significa dizer que essa reabertura do texto aos contextos históricos e sociais nunca ocorre de modo nostálgico; pelo contrário, o passado é sempre interrogado, questionado sobre quais subtextos ideológicos o possibilitaram e quais pontos de vista exclui em detrimento de uma história oficial:

(...) if nostalgia connotes evasion of the present, idealization of a (fantasy) past, or a recovery of that past as edenic, then the postmodernist ironic rethinking of history is definitely not nostalgic. It critically confronts the past with the present, and vice versa. In a direct reaction

against the tendency of our times to value only the new and novel, it returns us to re-thought past to see what, if anything, is of value in that past experience. But the critique of its irony is double-edged: the past and the present are judged in each other's light. (*idem*: 39)

É por isso que tal intertextualidade recebe o nome de «paródica», pois não se trata nunca de uma mera repetição, não está presente apenas para que o leitor identifique a origem – artística, filosófica, histórica – do texto com que está dialogando:

[Intertextuality] demands of the reader not only the recognition of textualized traces of literary and historical past but also the awareness of what has been done – through irony – to those traces. (*idem*: 127)

O que exige um maior esclarecimento: o termo «paródia» não deve ser entendido apenas como um tipo de imitação ridicularizadora, uma propensão para o humor. Nas palavras de Hutcheon:

What I mean by “parody” here – as elsewhere in this study – is *not* the ridiculing imitation of the standard theories and definitions that are rooted in eighteenth-century theories of wit. The collective weight of parodic *practice* suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signaling of difference at the very heart of similarity. (*idem*: 26)

Segundo o modelo proposto por Hutcheon, a paródia intertextual é «a privileged mode of postmodern formal self-reflexivity» (*idem*: 35), e isso ocorre porque provoca «a direct confrontation with the problem of the relation of aesthetic to a world of significance external to itself, to a discursive world of socially defined meanings systems (past and present) – in other words, to the political and the historical» (*idem*: 22). É esta a principal característica da estética pós-modernista: ela põe em constante tensão aspectos considerados opostos, mas sem a intenção de atenuar suas contradições; ou seja, ela recusa o resultado final da estética hegeliana, ressaltando estas contradições como forma de demonstrar que não existem verdadeiramente soluções universais ou atemporais, todas são provisórias e construídas sempre a partir de subtextos ideológicos:

Postmodernism works to show that all repairs are human constructs, but that, from that very fact, they derive their value as well as limitation. All repairs are both comforting and illusory. Postmodernist interrogations of humanist certainties live within this kind of contradiction. (*idem*: 7-8)

É por isso que se procurou, acima, descrever alguns dos recursos formais da narrativa pós-modernista – a fragmentação da perspectiva, a recusa de um desfecho narrativo, a intertextualidade paródica e, por extensão, o questionar de fronteiras entre os gêneros. Estes não só cumprem o papel de ressaltar para o leitor o caráter mundano

de nossa ordenação do mundo, mas também o fazem sem propor uma solução, mesmo que provisória, a essa questão. O pós-modernismo tende a levantar questões:

The myths and conventions exist for a reason, and postmodernism investigates that reason. The postmodernism impulse is not to seek any total vision. It merely questions. If it *finds* such a vision, it questions how, in fact, it *made* it. (*idem*: 48. Sublinhado da autora)

Esta identificação entre a crise da legitimação da verdade e o pós-moderno<sup>12</sup> é apontada também pelo filósofo francês Jean-François Lyotard, mas este considera-a como resultado da descrença em relação àquilo que ele nomeia de narrativas de legitimação, ou metanarrativas:

Simplificando ao extremo, considera-se que o «pós-moderno» é a incredulidade em relação às metanarrativas. Esta é, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências, mas este progresso, por sua vez, pressupõe-na. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde especialmente a crise da filosofia metafísica e da instituição universitária que dela dependia. (LYOTARD 1979: 8)

Mas o que seriam estas metanarrativas, e qual sua relação com a metafísica? Lyotard as entende como narrativas com função legitimante (1986: 33), ou seja, «têm o fim de legitimar instituições e práticas sociais e políticas, legislações, éticas, maneiras de pensar» (*idem*: 31). Com base nesta definição, é fácil fazer uma primeira associação com os mitos, mas estes narram histórias de atos originais, fundadores, enquanto as metanarrativas procuram focar-se «num futuro que deverá efectuar-se, ou seja, numa Ideia a se realizar» (*idem*: 32).

Há duas formas de metanarrativas: as de emancipação e as grandes narrativas da especulação.

Na 1ª versão, a história humana é entendida como uma marcha em direção à liberdade:

Nesta versão, o saber não encontra a sua validade em si mesmo, num sujeito que se desenvolve ao actualizar as suas possibilidades de conhecimento, mas num sujeito prático que é a humanidade. O princípio do movimento que anima o povo não é o saber na sua autolegitimação, mas a liberdade na sua autofundação, ou, se preferir, na sua autogestão. O sujeito é um sujeito concreto ou suposto como tal, a sua epopeia é a da sua emancipação relativamente a tudo o que o impede de governar a si mesmo. (LYOTARD 1979: 71)

Assim, o conhecimento constitui apenas um modo de refinar a certeza do que é justo:

---

<sup>12</sup> O termo *pós-modernismo* refere-se especialmente ao campo da *prática* artística; Lyotard utiliza o termo *pós-modernidade* por estar a abordar primordialmente um estudo nos campos da História e da Sociologia, embora também o utilize para abordar a Literatura. Por acreditar que a distinção entre os dois termos pode evitar mal-entendidos, dar-se-á preferência, aqui, ao termo *pós-modernismo* ao falar-se de Literatura, salvo quando se tratar de uma referência ao texto de Lyotard.



Introduz-se assim uma relação do saber à sociedade e ao seu estado, que é, em princípio, a de um meio para um fim. (*idem*: 72)

Lyotard associa a metanarrativa da liberdade à doutrina do liberalismo parlamentar (LYOTARD 1986: 42), o que, por extensão, representa a crença ocidental na superioridade da democracia como forma de governo.

Na 2ª versão das metanarrativas, o conhecimento não é entendido como uma ferramenta, ele é o próprio propósito da humanidade:

Nesta perspectiva, o saber acha primeiramente a sua legitimidade em si mesmo e é ele que pode dizer o que é o estado e o que é sociedade. Mas ele só pode cumprir esse papel mudando de nível, por assim dizer, deixando de ser o conhecimento positivo do seu referente (a natureza, a sociedade, o estado, etc.) e tornando-se também no saber desses saberes, isto é, especulativo. Sob o nome de Vida, de Espírito, ele nomeia-se a si mesmo. (LYOTARD 1979: 69-70)

É o próprio autor de *Le Différand* quem observa o fato de que esta versão apresenta uma tendência ainda maior para a totalização, ou, em outras palavras, para um metadiscurso (*idem*: 73), pois afirma que todas as áreas do saber humano encontram seu valor por representarem um papel no percurso progressivo do «espírito humano» (*idem*: 70):

Neste caso, a especulação é o nome do discurso sobre a legitimação do discurso científico. As escolas são funcionais; a universidade é especulativa, ou seja, filosófica. Esta filosofia deve restituir a **unidade** dos conhecimentos dispersos em ciências particulares nos laboratórios e nos ensinamentos pré-universitários; ela só o pode fazer num jogo de linguagem que as ligue umas às outras enquanto momento do devir do espírito, portanto numa narração ou, melhor, numa metanarração racional. (*idem*: 68. Sublinhados meus)

Lyotard está, portanto, referindo-se aos grandes discursos metafísicos, como o da mediação universal, já apontados por Foucault como formas institucionalizadas de endossar a crença de uma «verdade ideal». Lyotard também evidencia o caráter institucional destes discursos ao afirmar a «universidade especulativa» como seu espaço por excelência, mas deve-se entender que as metanarrativas visam um devir unificador dos campos do saber em um todo orgânico, o que não é referenciado por Foucault.

Mas nem todos os exemplos de grandes narrativas podem ser facilmente identificados como pertencentes à primeira ou à segunda versões propostas acima. O marxismo, por exemplo, oscila entre ambas, sendo a marcha ao socialismo apenas um substituto da marcha do espírito, como é o materialismo dialético em relação ao espírito especulativo e o proletariado em relação ao povo (*idem*: 73).

Em suma, o que todos os exemplos têm em comum é a ideia de emancipação (LYOTARD 1986: 38) e a presunção de que são universais (*idem*: 37), mas, como questiona Lyotard:

Porque teria valor universal a afirmação da instância normativa universal, se é declarada por uma instância singular? Como saber, depois, se as guerras conduzidas pela instância singular em nome da instância universal são guerras de libertação ou de conquista? (*idem*: 65)

O século XX trataria de minar estas narrativas, que marcaram a modernidade (*idem*: 31) e davam-lhe a forma de projeto, ou seja, «a vontade orientada para um fim» (*idem*: 63).

É esta descrença a principal marca da condição pós-moderna. Contribuíram para este fim fatores de ordem interna e externa. Entre aqueles, pode-se citar a percepção de um paradoxo dentro do próprio discurso científico, que tem como axioma a aceitação de um postulado apenas se este puder ser provado como verdadeiro, sendo que o pensamento especulativo, que o legitima, apóia-se em regras aceitas *a priori*. Em suma, a própria ciência atua sobre regras próprias, cuja aceitação é necessária para que seja possível toda e qualquer argumentação. Além disso, era inevitável a percepção de que o discurso científico não pode legitimar todos os discursos, conforme desejava o saber especulativo: como poderia legitimar, por exemplo, os discursos ético e moral (LYOTARD 1979: 76-80 e 86)?

Já os fatores externos podem ser percebidos através de diversos acontecimentos históricos listados por Lyotard:

Cada uma das grandes narrativas de emancipação, seja qual for o género a que ele concedeu hegemonia, foi, por assim dizer, invalidada no seu princípio ao longo dos cinquenta últimos anos. – Tudo que é real é racional, tudo que é racional é real: «Auschwitz» refuta a doutrina especulativa. Pelo menos esse crime, que é real, não é racional. – Tudo o que é proletário é comunista, tudo o que é comunista é proletário: «Berlim 1953, Budapeste 1956, Checoslováquia 1968, Polónia 1980» (e não estou a ser exaustivo) refutam a doutrina materialista histórica: os trabalhadores erguem-se contra o partido. – Tudo o que é democrático é pelo povo e por ele, e inversamente: «Maio de 68» refuta a doutrina do liberalismo parlamentar. O social quotidiano faz claudicar a instituição representativa (...). (LYOTARD 1986: 42)

Diferente de Hutcheon, que tende a apontar na pós-modernidade (e no pós-modernismo) um modo de continuar eternamente a pensar e repensar (HUTCHEON: 53), o filósofo francês percebe nesta condição tanto aspectos positivos quanto negativos. O fim – ou, pelo menos, o grande enfraquecimento – de tradicionais «pólos de atracção» que podiam servir de modelos de inspiração – estados-nações, partidos, heróis da história, profissões, etc. – dificultam a construção de «propósitos de vida»: «Cada um é

reenviado para si. E cada um sabe que *si é pouco*» (LYOTARD 1979: 36. Sublinhado do autor).

Mas a situação pós-moderna não pode ser limitada apenas a este aspecto melancólico, pois, ao mesmo tempo, «refina a nossa sensibilidade para as diferenças e reforça a nossa capacidade de suportar o incomensurável» (*idem*: 9). Somado a isso, Lyotard também lembra que o declínio das metanarrativas «não impede que milhares de histórias, umas pequenas e outras menos, continuem a ser a trama da vida cotidiana» (LYOTARD 1986: 33).

Neste contexto, a Literatura acaba por atuar como um grande mediador desta instabilidade cotidiana. Já se apresentou acima o modelo de estudo proposto por Hutcheon, mas a preocupação com a estética literária também é constante na obra de Lyotard. Para ele, o artista pós-moderno em geral encontra-se na

situação de um filósofo: o texto que escreve, a obra que realiza não são em princípio governadas por regras já estabelecidas, e não podem ser julgadas mediante um juízo determinante, aplicando a esse texto, a essa obra, categorias conhecidas. **Estas regras e estas categorias são aquilo que a obra ou o texto procura.** O artista e o escritor trabalham portanto sem regras, e para estabelecer as regras daquilo que foi feito. (LYOTARD 1986: 26. Sublinhados meus)

É isso que leva este mesmo artista a suspeitar de tudo que se recebe de véspera (*idem*: 24) – posição inegavelmente foucaultiana, embora Lyotard não referencie este fato – a buscar novas significações (*idem*: 26-27), aspecto que, como se demonstrará no tópico a seguir, assume grande importância na desconstrução do pensamento dicotômico. Por isso, Lyotard conclui que o modo característico da arte pós-moderna é o ensaio, diferente da modernidade, que tende ao projeto (*idem*: 26).

É clara a sintonia entre esta invenção de novos caminhos, de novos sentidos, e a reinvenção da História através da narrativa literária, já apontada acima ao abordar as teorias de Hutcheon. Esta, inclusivamente, cita Lyotard e observa que a ficção pós-moderna tende a explorar a impossibilidade da realização das metanarrativas (HUTCHEON: x). Contudo, Hutcheon critica o tom final da carta de Lyotard a Thomas E. Carrol, publicada sob o nome de «Resposta à pergunta: o que é o Pós-Moderno», por enxergar um tom totalizante que não entende como aspecto típico do repensar pós-modernista em torno do conceito de verdade:

Sob a procura geral de falta de rigor e de permissividade, ouvimos murmurar o desejo de recomeçar o terror, de realizar o fantasma de esmagar a realidade. A resposta é: guerra ao todo, testemunhemos em favor do «impresentificável», activemos os diferendos, salvemos a honra do nome. (LYOTARD 1986: 27)

E propõe sua reformulação:

Let us inscribe and then challenge totality; let us (re)present the un(re)presentable; let us activate differences and admit that we thus create the honor of the name and the name itself. (HUTCHEON 1988: 55)

No tópico a seguir, demonstrar-se-á como a implosão do conceito de «verdade universal» pressupõe também a desconstrução das divisões dicotômicas, meio por excelência da organização do sentido.

## 1.2. A posição *ex-cêntrica* e a desconstrução das dicotomias

É fácil demonstrar que a percepção do mundo estrutura-se sobre dualismos: corpo e alma, natureza e instituição, masculino e feminino, razão e emoção, todo dualismo participa do gesto de dar coerência ao mundo. Mas este gesto não é inocente: determinar uma atitude como “racional”, ou como “masculina”, é também conectá-la a todo um sistema cultural que tende a ser entendido como *a priori*; é, em outras palavras, uma forma de essencialização e, por isso, não pode ser separada de uma leitura metafísica.

Este tema recebe considerável atenção na obra de Jacques Derrida. Para o filósofo, a própria «ideia de mundo» nasce de uma dicotomia em particular: a divisão entre *signans* e *signatum*, ou, mais exatamente, o privilégio do último em relação ao primeiro:

O sistema do “ouvir-se-falar” através da substância fônica – que *se dá* como significante não exterior, não-mundano, portanto não-empírico ou não-contigente – teve de dominar durante toda uma época a história do mundo, **até mesmo produziu a ideia de mundo**, a ideia de origem do mundo **a partir da diferença** entre o mundano e o não-mundano, o fora e o dentro, a idealidade e a não-idealidade, o universal e o não-universal, o transcendental e o empírico, etc. (DERRIDA 1967: 9. Sublinhados meus)

Esta divisão é anterior à semiologia saussuriana e, provavelmente, à própria noção de filosofia como se concebe hoje, embora ambas não cessem de confirmá-la, como são provas os discursos filosóficos do sujeito fundador, já referenciados através de Foucault, e que também são trabalhados pelo texto derrideano, como se demonstra a seguir.

De fato, é lugar comum da filosofia ocidental a associação entre a *phoné* e um *logos* criador, que, mesmo que tenha vindo a receber interpretações diferentes ao longo da história – Deus criador, natureza originária, subjetividade, etc. – é sempre entendido como origem de todo o significado (*signatum*) possível, sendo o significante (*signans*) apenas mera representação, exterioridade desta *presença*:

A voz *ouve-se* – isto é, sem dúvida, o que se denomina a consciência – no mais próximo de si como o apagamento absoluto do **significante**: auto-afeção pura que tem necessariamente a forma do tempo e que não toma emprestado fora de si, no mundo ou na “realidade”, nenhum significado acessório, nenhuma substância de expressão alheia à sua própria espontaneidade. É a experiência única do significado produzindo-se espontaneamente, do dentro de si, e contudo, enquanto conceito **significado**, no elemento da **idealidade ou da universalidade**. O caráter não-mundano desta expressão é constitutivo desta idealidade. (DERRIDA 1967: 24. Sublinhados meus)

Ora, como vem sendo insistido aqui, a verdade enquanto ideia universal é um logro e esconde um jogo de poder. Sem este componente universal, o privilégio do *signatum* – e, por extensão, o próprio conceito de signo – perde sua mais segura fundamentação (*ibidem*).

No discurso derrideano, o jogo de poder recebe um nome específico: *logocentrismo*, que ele define como «o etnocentrismo mais original e mais poderoso» (*idem*: 3), pois está associado à própria história do Ocidente (*idem*: 98). Como o nome já aponta, trata-se do primado do *logos*,<sup>13</sup> e as primeiras obras do filósofo caminham precisamente para a sua desconstrução.

O *logocentrismo*, segundo Derrida, controla e, ao mesmo tempo, perpetua seu fundamento através da *escrita linear e fonética* – «meio da grande aventura metafísica» (*idem*: 12) –, que reforça o fonologismo (valorização da voz e rebaixamento da escrita) e valores como os de «sedentarização, de hierarquização, da formação da ideologia pela classe dos que escrevem, ou antes, dos que dispõem dos escribas» (*idem*: 107); *da metafísica*, que fundamenta todo o processo logocêntrico através da ideias de origem e verdade; *da ciência*, ou antes, da «cientificidade da ciência» (*idem*: 4), embora esta contenha em si um paradoxo, pois ao mesmo tempo que seu processo atua de mãos dadas com o *logos*, fundamenta-se também por meio de escritas e notações não-fonéticas, como a matemática, sendo este fato diversas vezes apontado por Derrida<sup>14</sup> como possibilidade de se reconhecer o caráter não-ontológico do logocentrismo.

---

<sup>13</sup> Aqui, pode-se formular um paralelo entre o privilégio do *logos* de que fala Derrida e um dos exemplos privilegiados de Foucault: a loucura. Como já se aludiu acima, Foucault observa que há todo um aparato institucional responsável por isolar o discurso do louco e proteger a razão (Foucault 1971: 10-13).

<sup>14</sup> Ver *Gramatologia* (DERRIDA 1967: 4, 12, 48 e 112)

Paradoxo porque cada um destes aspectos apóia-se no outro para encontrar sua melhor fundamentação:

Desde que a fonetização se deixa interrogar na sua origem, na sua história e nas suas aventuras, vê-se seu movimento confundir-se com os da ciência, da religião, da política, da economia, da técnica, do direito, da arte. As origens destes movimentos e destas regiões históricas não se dissociam, como devem fazê-lo para a delimitação rigorosa de cada ciência, senão por uma abstração de que devemos permanecer conscientes e que devemos praticar com vigilância. Pode-se denominar arquiescrita esta cumplicidade das origens. O que se perde nela é, portanto, o mito da simplicidade da origem. Este mito está ligado ao próprio conceito de origem: à fala recitando a origem, ao mito da origem e não apenas aos mitos de origem. (*idem*: 116-117)

É como forma de contrapor esta origem fundamentadora que Derrida propõe o movimento<sup>15</sup> da *différance*<sup>16</sup> como formadora das diferenças e de toda a significação possível (DERRIDA 1972: 34).

A *différance*, que também assume o nome de *rastro* (DERRIDA 1967: 77), *reserva* (*idem*: 118), ou *grama* (DERRIDA 1972: 33), não remete a um ente anterior, ou qualquer tipo de unidade transcendental anterior as diferenças. Isso significa reconhecer que nenhum elemento, conceito, etc., possa existir por si; para que sua própria ideia se forme, ele precisa ser reenviado a outros elementos e só adquire significado ao se diferir (*idem*: 35). A *différance*, portanto,

não é mais sensível que inteligível, e ela permite a articulação dos signos entre si no interior de uma mesma ordem abstrata – de um texto fônico ou gráfico, por exemplo – ou entre duas ordens de expressão. Ela permite a articulação da fala e da escrita – no sentido corrente – assim como ela funda a oposição metafísica entre o sensível e o inteligível, em seguida entre o significante e o significado, expressão e conteúdo etc. (DERRIDA 1967: 77)

Não é fácil, no entanto, rejeitar séculos de *logocentrismo*, e pode-se perceber esta dificuldade na própria linguagem de Derrida. De um lado, a reflexão pela *différance* deve esclarecer que não há «origem simples» (*idem*: 91), e que a *différance* «não existe», não habita «em uma plenitude além do tempo e do espaço», mas é a condição para que o significado exista (*idem*: 77): «a significação (...) não se forma senão no oco da *différance*: da descontinuidade e da descrição, do raptó e da reserva do que não aparece» (*idem*:85). Mas, por outro lado, para que possa expressar o que é a *différance*, Derrida é obrigado, em certos momentos, a recorrer a uma linguagem de

<sup>15</sup> Derrida recusa à *différance* a ideia de “conceito”, e opta por chamá-la de motivo (DERRIDA 1972: 46) ou movimento (*idem*: 14)

<sup>16</sup> Aqui, seguir-se-á a sugestão do tradutor brasileiro de *Posições*, Tomaz Tadeu da Silva, mantendo o termo *différance* no original francês. O termo já foi diversas vezes traduzido em língua portuguesa. As traduções portuguesas de *Posições* e *As margens da Filosofia* trazem, respectivamente, os termos “diferância” e “diferança”. No Brasil, o termo já foi traduzido por “diferência” (em *Gramatologia*) e “diferença” (*apud* DERRIDA 1972:123)

influência metafísica, quando explica que a *différance* «é a **raiz** comum de todas as oposições de conceitos que escandem nossa linguagem» (DERRIDA 1972: 15. Sublinhado meu). Ou quando, em uma das diversas passagens que a definem, explica:

*O rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido geral. O que vem afirmar mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido geral. O rastro é a différence que abre o aparecer e a significação (idem: 79-80. Sublinhados do autor)*

Tal fato, porém, não deve ser entendido como uma contradição; ocorre precisamente porque ainda se vive a época do *logocentrismo*, e, mesmo ao explicar a possibilidade da sua negação, acaba-se por tomar emprestado alguns de seus termos (DERRIDA 1967: 18-19).

O que se precisa reter da proposta de Derrida é que ela rejeita qualquer imanência ou transcendência – ou, para utilizar suas palavras, as diferenças «não caem do céu nem estão inscritas de uma vez por todas em um sistema fechado» (DERRIDA 1972: 33) – assim como a formação das diferenças, a *différance*, não é propriedade de um sujeito falante, nem mesmo de uma ideologia em particular. Além disso, ela não pode ser objeto de nenhuma ciência, pois estas apenas «podem descrever a *obra* e o *fato* da *différance*, as diferenças determinadas e as presenças determinadas às quais elas dão lugar» (DERRIDA 1967: 77. Sublinhados do autor).

O próprio Derrida não hesita em reconhecer na *différance* uma ampliação e uma revisão do princípio semiológico da diferença enquanto produtora da significação. Porém, o que o leva a esta reformulação é o fato da Semiologia saussuriana reproduzir e confirmar a tradição metafísica da qual é herdeira:

*não se pode conservar a comodidade ou a “verdade científica” da oposição estóica, e mais tarde medieval, entre *signans* e *signatum* sem com isto trazer a si também todas as suas raízes metafísico-teológicas. A estas raízes não adere apenas (e já é muito) a distinção entre o sensível e o inteligível, com tudo o que comanda, isto é, a metafísica na sua totalidade. E esta distinção é geralmente aceita como óbvia pelos linguistas e semiólogos mais vigilantes, por aqueles mesmos que pensam que a cientificidade de seu trabalho começa onde termina a metafísica. (idem: 15-16. Sublinhados do autor)*

O próprio texto do *Curso de Linguística Geral* é explícito ao confirmar a superioridade da fala perante a escrita, classificando toda alteração desta sobre aquela como não-natural (*idem*: 43-44). O *Curso* também é taxativo ao assegurar a escrita linear como a forma mais *evoluída* de escrita (*idem*: 39-40) e ao tornar a Linguística – a ciência da linguagem fonética – o centro regulador de toda a Semiologia, da qual deveria ser apenas parte. Ora, a linearidade e o fonologismo, como referenciado acima, trazem em si uma estrutura que reforça os conceitos de hierarquia e de evolução.

Saussure reconfirma o privilégio do significado, do inteligível em relação ao sensível, do mundano em relação ao não-mundano, e, com isso, mantém a ideia de que toda dicotomia traz em si o privilégio a uma de suas faces.

A vantagem da *différance*, segundo Derrida, é que a ausência de um significado transcendental pressupõe a ausência de hierarquias “naturais”. O sistema de rastros obriga que ambos as faces de um binômio sejam entendidas enquanto «um jogo formal de diferenças» (DERRIDA 1972: 32), e não como expulsão de um dos lados.<sup>17</sup>

É notório que muitas das correntes de estudo que ganharam força em ambientes acadêmicos no último quartel do século XX põem em causa hierarquias implícitas em algumas dicotomias, o que reforça a importância das teorias derrideanas. Em *Orientalismo*, de Edward Said, lemos:

(...) tanto como o Ocidente, o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, de imagens, e um vocabulário que lhe deram uma realidade e uma presença *no e para* o Ocidente. (SAID 1978: 5)

Mas esse contraste entre ambos nunca opera em um sistema igualitário de forças: demonstra sempre a força comparativamente maior do Ocidente (*idem*: 4)

Já no *Dicionário da Crítica Feminista*, no verbete dedicado ao desconstrucionismo derrideano, pode-se ler:

(...) a teoria derrideana teve um grande impacto nos estudos literários, sendo a sua influência notória em abordagens críticas que ostensivamente optam por uma abordagem mais política, já que a linguagem informa a política e é parte da exclusão política. Nos estudos feministas, a influência do desconstrucionismo, a par da psicanálise e do pós-estruturalismo (despoletado por Derrida), é notória, já que a sua recusa do significado último abre espaço discursivo para que os padrões de pensamento convencionais sejam desconstruídos. (...) Assim, o feminismo contemporâneo tem empregado estratégias desconstrucionistas para desestabilizar o modelo binário masculino/feminino, como é demonstrado pela obra de Judith Butler, Eve Sedgwick ou Donna Haraway, entre outras. (AMARAL/MACEDO 2005: 31-32)

Essa percepção da mudança, de fato, está presente no texto de Derrida, pois, se, por um lado, afirma que não acredita que algum dia «pudéssemos fugir da metafísica» (DERRIDA 1972: 23), reconhece que «pelo trabalho que se faz de um lado e outro do limite, o campo interior se modifica e produz-se uma transgressão que, por consequência, não está presente em lugar algum como fato consumado» (*idem*: 18-

---

<sup>17</sup> Remete-se aqui a um artigo de Lígia Amâncio, em que observa como os mitos e as religiões configuram a origem do feminino *a partir* do masculino, como atestam os exemplos de Eva e Adão, sendo também o feminino responsável pela queda da espiritualidade masculina, como Pandora e, novamente, Eva. (AMÂNCIO 2001).



19).<sup>18</sup> Além disso, percebe que o caráter não-transcendental do significado associa-o a uma clausura histórica:

Se as palavras e os conceitos só adquirem sentido nos encadeamentos de diferenças, não se pode justificar sua linguagem, e a escolha dos termos, senão no interior de uma tópica e de uma estratégia histórica. Portanto, a justificação não pode jamais ser absoluta e definitiva. Ela responde a um estatuto das forças e traduz um cálculo histórico. (DERRIDA 1967: 86)

Para o filósofo, é no espaço literário que se encontra a principal força para as transgressões e inversões do pensamento logocêntrico. Reconhece que há muito que a Literatura constitui um campo de resistência à subordinação da escrita pela fala.<sup>19</sup> Mas, buscando restringir o debate sobre a questão das dicotomias, o principal contributo da prática literária talvez resida precisamente no questionamento das noções monolíticas do Ser, «a categoria mestra da episteme» (*idem*: 116) e, por extensão, do logocentrismo.

Nas literaturas do último quartel do século XX, esse questionamento assume uma crescente importância, especialmente através do que Linda Hutcheon denomina como *ex-cêntrico* (*ex-centric*, ou *off-center*, no original). Trata-se da maior atenção e inserção das perspectivas consideradas “marginais”: as literaturas de expressão feminina, negra, oriental, homossexual, etc.; ou seja, os “opostos binários” daquilo que se presumiu constituir o “padrão” da cultura (HUTCHEON 1988: 12).

Talvez o principal contributo do modelo de estudo proposto por Hutcheon resida precisamente na percepção da importância que essas perspectivas assumem na modelação do pós-modernismo. Mas aqui é necessário um esclarecimento: como a autora insiste em afirmar ao trabalhar este tópico, não se pode reduzir nenhum desses *ex-cêntricos* a simples partes de um todo maior, constituído pelo Pós-Modernismo. Pode-se apontar pelo menos três razões para esse cuidado: em primeiro lugar, por um questão cronológica, é evidente que os movimentos feministas e negros, para citar apenas dois exemplos, são muito anteriores a qualquer delimitação cronológica que se imponha ao pós-modernismo; em segundo lugar, essa associação simplista reduziria em demasia o amplo projeto político e cultural que eles constituem (*idem*: xii); em terceiro lugar, todos estes movimentos, em seu interior, também são constituídos por diversas correntes diferentes. Não se pode, pra citar um exemplo, continuar a falar de feminismo,

---

<sup>18</sup> Em Gramatologia, Derrida observa também que à revalorização do conceito de escrita antecipa «em alguns séculos» o fim do *logocentrismo* (DERRIDA 1967: 13). Afirma também que o trabalho de desconstrução, apesar de enclausurado na metafísica, permite observar «a brecha por onde se deixa entrever, ainda inomeável, o brilho do além-clausura» (*idem*: 17).

<sup>19</sup> Os exemplos privilegiados por Derrida para esta afirmação são Artaud, Bataille, Mallarmé e Sollers (DERRIDA 1972: 77). Evidentemente, a análise das obras destes escritores transcende os objetivos do presente texto.

no singular, quando já se tem a consciência de que este é constituído por diversos enfoques diferenciados, desde o humanista liberal até o pós-estruturalista radical (*ibidem*).

A relação entre o pós-modernismo e estes movimentos “oriundos das margens” é melhor compreendida em termos de uma interação recíproca: nunca se deve entendê-la com base em alguma hierarquia de influências, é sempre de uma troca mútua e de um interesse parcial de que se está a falar.

No entanto, Hutcheon acusa existir uma certa resistência, dentro da crítica literária, em perceber o papel preponderante da literatura ex-cêntrica na formação da narrativa pós-moderna:

(...) literary discussions of postmodernism often appear to exclude the work of women (and one might add, often of blacks as well), even though female (and black) explorations of narrative and linguistic form have been among the most contesting and radical. Certainly women and Afro-American artists' use of parody to challenge the male white tradition from within, to use irony to implicate and yet to critique, is distinctly paradoxical and postmodernist. (*idem*: 16)

Além da paródia, a problematização em torno da verdade histórica, já apontada aqui como aspecto inerente à ficção pós-modernista, também se desenvolve, segundo Hutcheon, ao lado das literaturas ex-cêntricas, buscando denunciar as injustiças contra as classes marginalizadas, como o ser diferente, muitas vezes, esteve associado às diferenças de tratamento e às desigualdades sociais (*idem*: 196). Tal postura, por extensão, obriga o leitor a refletir sobre a impossibilidade de ainda se acreditar em conceitos como os de universalidade:

When the center starts to give way to the margins, when totalizing universalization begins to self-deconstruct, the complexity of the contradictions within conventions – such as those of genre, for instance – begin to be apparent. Cultural homogenization too reveals its fissures, but instead is conceived of as a flux of contextualized identities: contextualized by gender, class, race, ethnicity, sexual preference, education, social role, and so on. (*idem*: 59)

Esse apego ao contexto e à especificidade funciona igualmente como uma forma de impedir a simples inversão de hierarquias: «Postmodernism does not move the marginal to the center» (*idem*: 69 ). Ao contrário, está constantemente lembrando a si mesmo que nem os grupos ex-cêntricos são homogêneos. O que se busca, portanto, é ressaltar as contradições ao ponto em que a própria noção de dicotomia perde seu valor.

Tal possibilidade, deve-se ressaltar, está diretamente em sintonia com as reflexões de Derrida, quando este afirma que

todas essas oposições metafísicas (significante/significado, sensível/inteligível, escrita/fala, fala/língua, diacronia/sincronia, espaço/tempo, passividade/atividade etc.) tornam-se não pertinentes. Elas acabam, todas, em um momento ou outro, por subordinar o movimento da *différance* à presença de um valor ou de um sentido que seria anterior à diferença, mais originário que ela e que, em última instância, a excederia e a comandaria. Trata-se ainda da presença daquilo que nós chamamos anteriormente de “significado transcendental”. (DERRIDA 1972: 35-36)

Portanto, não se pode continuar a insistir em dicotomias sem, de algum modo, remeter a ideias de essencialização de um conceito. No que diz respeito a evitar esta questão, não se pode negar que o feminismo atualmente ocupa uma posição de ampla vantagem. Sua crescente pluralidade tem obrigado-lhe a reconhecer cada vez mais as suas vastas diferenças internas; assim, tanto a teoria como a prática literária feministas têm ido além do questionamento em torno do binômio masculino/feminino, mostrando-se sensível também às diferenças de classe, raça, orientação sexual e etc. (HUTCHEON 1988: 67).

É evidente que uma das principais formas de intensificar essa multiplicidade encontra-se precisamente naqueles recursos estéticos discutidos no tópico anterior – a fragmentação da perspectiva, a recusa de um desfecho narrativo, a intertextualidade paródica – pois, como vem sendo aqui afirmado, a discussão sobre as dicotomias é inseparável do questionamento da verdade entendida como universal. O ex-cêntrico também não nega seu valor ideológico:

The art's interrogation of the values underlying our cultural practices, however, is always overt, always on the surface, not hidden in the depths to be unearthed by discerning (deconstructing) critic. (*idem*: 192)

Ao deixar seu posicionamento ideológico explícito, a literatura pós-modernista acaba, portanto, assumindo não reconhecer a tradicional divisão – também dicotômica – entre o estético e o ideológico, e é nesse ponto que as literaturas ex-cêntricas entrelaçam-se com o pós-moderno: todo texto está atrelado a um contexto ideológico que o possibilita; ao não esconder esse fato, e ao mostrar a autoconsciência de que está a fazê-lo, a narrativa pós-modernista acaba por obrigar seu público a também interrogar o valor ideológico de todos os textos, do presente e do passado, com que venha a ter contato.

A obra de Maria Velho da Costa, não só por tratar-se da escrita de uma mulher, mas por ser uma escrita *sobre* a mulher, por explorar seu espaço a fim de subverter a ordem hierárquica “natural”, tem profundas sintonias com o que Hutcheon denomina ex-cêntrico.

E não só: tudo que se procurou debater acima sobre o modelo de estudo proposto pela teórica canadiana pode constituir uma importante ferramenta de estudo para a obra da autora portuguesa, como se procurou aludir com alguns exemplos extraídos de seus romances: a contestação das verdades aceitas *a priori*, a perspectiva histórica e social das margens, a exploração de recursos estéticos modernistas, a paródia, o diálogo com a tradição literária, todos constituem recursos estéticos que não apenas encontram um eco em diversas de suas obras como também contribuem para uma melhor análise de *Myra*, o *corpus* principal desta pesquisa.

## Capítulo 2 – *Myra* em duas linhas: a verdade e a paródia

*Não tenhas medo, miúda. Em todas as histórias há sempre  
uma ponta do paraíso, um véu de clemência que estende  
uma ponta, fugaz que seja.*  
Kleber para Myra (2008).

No capítulo anterior, evidenciou-se que o processo de divisão dicotômica assume uma função decisiva na própria produção de significados e que, ao fazê-lo, estabelece uma série de julgamentos de valor em torno dos dois aspectos de uma dicotomia, o que termina por criar, entre estes, uma hierarquia costumeiramente entendida como *a priori*.

É por estabelecer valores culturais, valores que assumidamente tencionam serem fixos e inconfundíveis em sua divisão, que o tema da dicotomia não pode ser separado do tema da verdade.

Portanto, se se intenta demonstrar aqui o modo como *Myra* desafia os jogos de poder associados a aspectos duais e a própria rigidez dessas divisões, é esperado que o romance de Maria Velho da Costa não deixe intacto o tema da verdade ele mesmo. É este, portanto, o núcleo deste capítulo: o modo como *Myra* expõe as limitações em torno do discurso verdadeiro, pondo também em questão, em meio a este movimento, exemplos que são desafios a noções dicotômicas.

Na narrativa geral do romance, pode-se destacar duas abordagens diferentes sobre o tema: a própria relação dos personagens com a questão da verdade, destacada no tópico a seguir, e a presença do tema da paródia, seguindo, para a sua análise, o modelo de Linda Hutcheon proposto no capítulo anterior.

### 2.1. A máxima *versus* o diálogo

A leitura proposta neste tópico centra-se especialmente em uma comparação entre as duas casas que, abertamente, acolhem Myra em meio a sua busca pelo Leste.<sup>20</sup> Tratam-se das casas de Mafalda e Orlando, respectivamente nomeadas Casa Grande e Casa Branca, esta última também denominada Valparaíso, por Myra.

Antes mesmo de tratar o que diferencia estas duas casas, é necessário ressaltar suas semelhanças, pois ambas valorizam o contato direto com a natureza, como se demonstra a seguir, e são espaços destinados ao aprendizado estético, além de serem, em toda sua extensão, reflexos de seus respectivos proprietários.<sup>21</sup> É a partir deste último aspecto que seus contrastes se estabelecem.

A primeira dessas estádias ocorre na Casa Grande, onde Myra recebe abrigo de Mafalda<sup>22</sup>, uma artista plástica de fama internacional, que assume para si mesma a educação da jovem, uma educação pautada sempre em certezas, ensinamentos que assumem contornos de máximas, dado o seu caráter totalizante: «Um cisco no olho do diabo é o que é a Terra, que ele coça e coça e faz sangrar sem ferida **todas** as fêmeas» (COSTA 2008: 44. Sublinhado meu).

Ao analisar mais detalhadamente as metáforas construídas por Mafalda, percebe-se a forte frequência com que utilizam sintagmas como «sempre», «todos», «nada», ideias que não escondem o desejo de serem leis: «É **sempre** bom acautelar o passado» (*ibidem*. Sublinhado meu); «**só** a arte é boa porque não sabe **nada**» (*idem*: 42. Sublinhados meus); «Só as crianças, os *gays* e os velhos é que gostam de animais desta maneira apaixonada e pueril. É doentio» (*idem*: 120. Sublinhado da autora).

Gradativamente, a forma de Mafalda enxergar o mundo acaba por revelar um desejo compulsivo por controle, característica que a própria narrativa materializa na descrição da arquitetura da Casa Grande:

O atelier é no andar de baixo da Casa Grande, mas as paredes exteriores foram escoradas e refeitas de vidro grosso, para ter muita luz e se ver a terra vermelha e o céu azul bruto, e o que neles medram e pastam e o que neles voam. Ou nidificam como coroas de espinhos em cima de postes eléctricos, ou pousam trêmulos e brancos à beira de onde e quando há água (...) (*idem*: 37)

---

<sup>20</sup> O tema, como se demonstra no final deste tópico, não se limita a esta comparação. Opta-se por destacá-la, no entanto, pela importância que estes dois espaços recebem no romance, não apenas pela extensão de tempo que Myra permanece em cada um, em contraste com os curtos encontros dos outros capítulos, mas também pelo papel fundamental que assumem na educação da protagonista.

<sup>21</sup> Embora seja necessário lembrar que Orlando, como é revelado ao longo do romance, não é o proprietário da Casa Branca, que pertence a seu padrasto, Rolf (*idem*: 129).

<sup>22</sup> Mafalda tem sido identificada pela crítica portuguesa – um exemplo é Maria Irene Ramalho, cujo artigo sobre *Myra* é referenciado a seguir – como uma paródia da pintora portuguesa Paula Rego (RAMALHO 2009: 5). Uma análise em pormenor desta identificação, infelizmente, não poderá ser desenvolvida aqui.

Não se poderia negar que a ideia das paredes do piso térreo serem refeitas em vidro cumpre primeiramente um papel prático, como se pode mesmo ler na passagem acima: auxiliar a iluminação da artista, assim como o contato com a natureza pode, por sua vez, facilmente ser entendido como fonte de inspiração. Porém, dada a personalidade de Mafalda, é difícil negar que esta organização não cumpre também uma forma de controle, *para ver* – como também lê-se acima – o que ocorre ao redor de sua propriedade.

Há diversas justificativas para esta leitura, a começar pelo modo como Kleber, imigrante austríaco e amante de Mafalda, descreve a propriedade a Myra: «São várias casas, como cogumelos aos pés de um castanho, que é a patroa, na Casa Grande. É para lá que vais» (*idem*: 35). Myra também não esconde o espanto ao perceber que Mafalda sabe que Hermínia, uma das empregadas da casa, alimenta às escondidas Rambô com os restos do estufado de cabrito, contrariando ordens da patroa: «Myra pasmava como ela sabia de tudo, parecendo estar e ser de outro mundo» (*idem*: 44). A própria narradora pontua constantemente a autoridade da personagem ao referi-la frequentemente como «Senhora Dona Mafalda».

Esse aspecto ganha ainda mais força ao se evidenciar uma passagem que metaforiza a imagem do cravo, envolvendo Kleber e Mafalda, em que esta sempre silencia as músicas de Bach ouvidas por aquele, pois não «gostava de cravo, nem a flor, nem o tempero, nem o instrumento» (*idem*: 94).

Na enumeração acima, há um elemento em falta, e é sua ausência que termina por destacá-lo. Trata-se da referência cultural à revolução portuguesa dos cravos, a revolução da liberdade, que pôs fim a décadas de regime ditatorial. A rejeição de Mafalda aos cravos, portanto, acentua, simbolicamente, seu aspecto autoritário.

É também através de simbologias que o ambiente natural auxilia a compor a caracterização da personagem, quando se percebe o seu poder até mesmo sobre a natureza. É o que observa Myra sobre a flora dos arredores da Casa Grande, na noite em que foge com Rambô: «Já deve estar longe da raia dos bens ao luar de Dona Mafalda. Voltou a ver e a cheirar mimosas, que ela mandava arrancar, **porque são invasivas**» (*idem*: 59. Sublinhados meus).

Mafalda Ivens, que acredita que «uma só alma basta para reencontrar o mundo» (*idem*: 42), confirma em suas opiniões uma visão de mundo deveras organizada, quando proíbe Myra de adquirir um colete em *jacquard*, porque «arrapaza meninas» (*idem*: 90), primeira menção direta, no presente texto, ao tema das dicotomias. É Myra quem

apresenta a primeira voz a protestar quanto à redução de uma organização dicotômica, quando a patroa da Casa Grande pergunta-lhe: «Queres ser artista ou cientista?» (*idem*: 42), a que imigrante russa responde: «quanto ao futuro, ciência e arte, D. Mafalda, eu agradeço, **mas parece tudo tanto o mesmo da mesma coisa**. Não era melhor eu ser tradutora-intérprete ou algo assim?» (*idem*: 43. Sublinhados meus).

No entanto, este domínio de Mafalda, o domínio das metáforas generalizantes, das certezas, é desafiado pelos próprios empregados da casa, como se lê na passagem a seguir, após Rambô degolar galinhas:

Quem tem dentes morde, dissera a Senhora Dona Mafaldinha, mais tarde ou mais cedo. (...) Vem Sophia, deixa a Hermínia arrumar o caso: crime, castigo e compadecimento. Se fosse verdade, minha senhora, não havia tanto castigo para os inocentes, disse Hermínia. (*idem*: 38)

O romance fornece, de fato, muitas passagens para exemplificar a tensão e o desconforto em torno do domínio da «Senhora Dona Mafalda»,<sup>23</sup> mas é talvez em sua relação com Kleber – e também com Myra – que se possa melhor ilustrar a extensão desse conflito.

Não parece acidental que Mafalda só fale em exceções quando intenta contrariar Kleber, que também, note-se a seguir, expressa-se por meio de totalizações:

As pessoas são aquilo que falam, dissera Ernst Kleber. Excepto por dentro, corrigira Mafaldinha, tinta na queixada, pensando noutra coisa<sup>24</sup>. Principalmente por dentro. É preciso muito cuidado no que se pensa a sós, Sónia Sophia. (*idem*: 64-65).

A insistência do imigrante austríaco em chamar Myra de «Sónia Sophia» assume mais o caráter de afronta à Mafalda do que propriamente uma defesa da liberdade de Myra.<sup>25</sup> Toda a relação entre Kleber e a proprietária da Casa Grande é pautada por esse tipo de confronto, mesmo em momentos de intimidade:

Findo o conciliábulo malogrado, voltavam a si. Ela, à sua arte, força e manha e **absorção total nas forças de si**. E ele, Kleber, à expectativa, em condição de serventia confortável, de uma saída, **uma fuga de novo**, que não sabia qual fosse. Mafalda, já deitada debaixo da primavera colcha de renda branca, puxou o edredão de pernas dos pés até ao pescoço. Despedia Ernst Kleber do seu conforto. **Ia dormir para continuar sendo onnipotente**. (*idem*: 54. Sublinhados meus)

---

<sup>23</sup> É o caso, por exemplo, da frase, também generalizante, da empregada Octaviana: «Todos cagam sentenças nesta casa» (COSTA 2008: 45).

<sup>24</sup> Mafalda, deve-se ressaltar, está sempre «a pensar noutra coisa». A narrativa torna esta frase uma espécie de marca da personagem.

<sup>25</sup> A referência aqui é ao fato de Mafalda impor que a jovem russa chamar-se-á Sophia, e não Sónia, que «é nome de carteirista endinheirada» (*idem*: 39). Sobre os nomes de Myra, ver aqui o terceiro capítulo.



Quanto à Myra, sua relação com Mafalda explicita bem o quanto a visão autoritária desta confunde-se facilmente com um entendimento narcisista do mundo, pois, ao decidir utilizar a protagonista como modelo para um dos quadros que está a pintar, acaba por representar a jovem, estranhamente, como uma espécie de auto-retrato: «Não te mexas. Hoje estás vestida **como eu quero, com a minha roupa** de pouco menstruada, ou de menstruada há pouco, outrora. Gostava de me pôr de preto de alto a baixo e deixavam-me. Havia dinheiro e paciência para meninas extravagantes» (*idem*: 42. Sublinhados meus).

Kleber não ignora a ironia do caso, quando avisa: «Pinte-a com o focinho de cadela bravia, que ainda lhe vai às canelas, às suas» (*idem*: 53). E é o que ocorre. Quando Mafalda decide sacrificar Rambô, Myra/Sophia decide fugir, mas nesta fuga também pesa a sua própria sobrevivência, pois intui que este microcosmo dominado por Mafaldinha não é assim tão diferente da privação da liberdade que sofrera na Caparica. Para cobrir sua fuga, porém, decide matar sua pretensa salvadora, um gesto que, por si, merecerá posterior análise.<sup>26</sup>

Após três breves encontros, Myra encontra o jovem pardo que se apresenta como Gabriel Rolando (*idem*: 90-94), na verdade Orlando Gabriel, uma personagem, como se descobre depois, do romance *Irene ou o contrato social*, que também a acolhe em sua casa. Mas este espaço revela, desde o princípio, um funcionamento bastante diferenciado do que encontrara com Mafalda.

Tal como ocorre na Casa Grande, a Casa Branca – que, tal como Myra, Rambô e Orlando, assume vários nomes na narrativa<sup>27</sup> – também é identificada como um reflexo de seu proprietário, o que confere uma leitura metafórica à sua arquitetura, exigindo, portanto, que sua descrição seja fornecida aqui por inteiro, para que se possa, em seguida, ressaltar apropriadamente sua importância:

Era um bloco **branco**, com **irregulares** frestas **negras** por janelas, alas brancas **desiguais** que se estendiam pelo verdor como braçadas de um animal **assimétrico** agachado. Perto, uma lagoa **negra**, com pontos **semoventes**, patos, ou gansos, ou pior ainda, para a apreensão de Myra com o mau humor de Rambo, um casal de cisnes. Ao lado da casa, uma piscina **oval**, o reconfortante azul rútilo para onde se debruçavam o que deveriam ser choupos, chorões nortenhos. **Os telhados eram negros**, com chapas que fulgiam mica, ou vidro, painéis de energia solar. Myra nunca vira, excepto em imagens de ecrãs, ou do que imaginava ao ouvir contar dos compatriotas que instalavam estes misteriosos artefactos, cansados, sonhando um

---

<sup>26</sup> Remete-se mais uma vez ao capítulo 3, onde a relação de Myra e Mafalda precisará ser retomada durante a análise das dicotomias desafiadas por aquela.

<sup>27</sup> Casa Branca, ou Valparaíso, como já indicado, mas também «a casa inteligente» (*idem*: 95), «a casa pensadíssima» (*idem*: 115).

dia, uma casa. Era preciso muito dinheiro para criar esta **micropaisagem, imune e verdejante**, este Valparaíso, num vale no sopé da serra ardida. (*idem*: 95. Sublinhados meus)

Mesmo depois de instalada, Myra não deixa de admirar-se com a beleza do lugar, o que confere à narrativa mais descrições que ressaltam o aspecto idílico da casa de Orlando: «A casa era um prodígio de novidade, dentro de um estojo verde que era a inesperada proliferação de árvores de grande porte e arbustos aromáticos ao redor. Ciprestes, coníferas, oliveiras, como uma *villa* na Toscana» (*idem*: 99-100. Sublinhado da autora).

Maria Irene Ramalho, em um artigo intitulado «A Violência da Cultura: Sexo, Espécie e Colonialidade em Maria Velho da Costa»,<sup>28</sup> já sublinhara o fato de que o nome «Casa Branca» não constitui de modo algum um movimento inocente do romance (RAMALHO 2009: 6). Ao observar a descrição reproduzida acima, percebe-se que o termo «Branca» a nomear a casa assume uma qualidade um tanto quanto irônica, pois é marcada por frestas e telhados negros, além de uma lagoa negra a integrar-lhe a paisagem. A própria narrativa, logo em seguida, defini-a, contrariando o nome, como uma casa «branca e preta» (*idem*: 96), descrição que depois ressurge no quarto de Orlando: «branca a parede, negra a cama» (*idem*: 158).

Ao defini-la como uma «micropaisagem», é provável que se esteja a representar, simbolicamente, uma imagem do próprio planeta – ou, pelo menos, do Ocidente. Uma representação, no entanto, crítica e perturbadora, por apontar precisamente a ilusão que o caráter hegemônico do Ocidente insiste em manter sobre si mesmo: definir-se como homogêneo, um padrão «branco», quando na verdade não o é, algo que o sincretismo do próprio quadro de funcionários – formado por empregados de diversas nações, como o ucraniano Igor, as cabo-verdianas Cremilda e Antónia, o africano Euclides e o chinês Wong – insiste em lembrar.

Não são poucos os traços arquitetônicos que corroboram este dado, como se pode ler nas «alas brancas desiguais», na semelhança da casa com «um animal assimétrico agachado», ou na «piscina oval», aspectos que sublinham sua irregularidade – sintagma que inclusivamente compõe sua descrição.

No capítulo anterior, utilizou-se o pensamento de Derrida para ressaltar como a *linearidade* é um dos elementos que compõem o pensamento *logocêntrico*, confundindo-se, em campos de estudo como a História, a Sociologia e a Filosofia da

---

<sup>28</sup> Ainda por publicar está o artigo de Maria Irene Ramalho, a quem agradeço imensamente a rara oportunidade de lê-lo antes de vir a público.

Linguagem, com processos como acumulação e interiorização do sentido e da verdade, ou, em outras palavras, com todo um modo de organização hierárquica do mundo (DERRIDA 1967: 107) (DERRIDA 1972: 62).

Dessa forma, é difícil não identificar uma rejeição tão severa à *linha reta*, como a destacada acima, como uma crítica às padronizações, àquilo que Linda Hutcheon chama de «centro», borrando toda a descrição desta «branca» casa com traços que simbolizam margens. Não é ao acaso, portanto, que o único elemento a causar desconforto nesta paisagem seja «uma **irritante e simétrica** araucária» (COSTA 2008: 98. Sublinhados meus), a destoar deste ambiente que, como se demonstra a seguir, desafia hierarquias. Além disso, como também destacado no capítulo anterior, é precisamente como «simetria» que Platão define a imagem das dicotomias.

Manuel Gusmão, em sua leitura de *Myra*, relembra que «“Casa Branca” é nome de uma estação onde o viajante que vai de combóio para o Sul pode tomar o ramal que o levará a Évora ou seguir para Beja» (GUSMÃO 2008: 2), coordenada que uma fala de Rambô parece confirmar: «A ver vamos, disse o cão que tinha estado muito calado, o nariz na paisagem. O Sul não é o Leste (...)» (COSTA 2008: 96). Gusmão também identifica e valoriza o aspecto edênico da casa de Orlando: «(...) o adjectivo “imune” diz, numa só nota, o carácter de lugar incontaminado pela experiência do mal. A casa é povoada por uma criadagem que resume a pluralidade étnica que habita o vasto mundo (...) uma babel feliz e redimida pelo crioulo cabo-verdiano» (GUSMÃO 2008: 3).

Com base no exposto até aqui, não é nada surpreendente, portanto, que Myra encontre na «casa pensadíssima» uma estrutura oposta à centralização de Mafalda, exercendo a diversidade um importante papel para rejeitar uma educação pautada em máximas.

O primeiro ponto que se destaca neste contraste é precisamente a inserção do diálogo e da dúvida na educação de Myra, como bem demonstra um diálogo seu com Orlando, reproduzido a seguir, com ambos ainda a utilizar nomes falsos:

Tento pensar e não chego a lado nenhum, não tenho com quê? Sou burra?

Dissera ela a Gabriel, num serão muito apazivelmente silencioso.

– *Welcome to the club*, dissera ele a rir. Mas sabes pôr-te no que estás, Kate. Nunca terás a vergonha de uma sensualidade pobre, falsa. Acredita que há gente assim, geralmente escondida num palavreado muito esperto, muito pensado, num corpo morto. Não somos burros, somos bárbaros. O burro é um animal civilizado.

– Não percebo.

– Nem eu. (...) (COSTA 2008: 118. Sublinhados da autora).

É o direito a própria opinião que coordena as conversas do casal, até mesmo a última, antes da morte de Orlando:

- Todo o privilégio é corrupto? Ou não é?
- É. Mas tudo é relativo. Não somos santos, perfeitos, Kate.
- A nostalgia de qualquer russo é de ser santo, perfeito. Santa Mãe Rússia, lembras-te? Não é uma nação, é uma fé. E quanto mais se degrada, mais assim é. A Rússia morre de desgosto.
- E os Estados Unidos da América do Norte, não são assim? E o país de Salazar, Deus, Pátria e Nação, não era assim? Sossega, Ekatarina, vamos ser úteis no pouco que pudermos, juntos. (*idem*: 187)

Contrastando Orlando e Mafalda, destaca-se, nas construções metafóricas daquele, sintagmas que tendem a substituir as generalizações de Mafaldinha por termos que reconhecem a subjetividade de suas próprias afirmações, como quando Myra pergunta «O amor é uma memória, Orlando?», ao que responde: «**Acho** que é uma aglutinação das memórias que não se podem perder. Não nos largam» (*idem*: 186. Sublinhado meu).

No entanto, reconhecer dessa forma a visão de mundo de Orlando não significa afirmar, de modo redutor, que toda sentença da personagem rejeite por completo generalizações. Sua propensão ao relativismo e ao sincretismo cultural não o impedem, evidentemente, de expressar certezas, como o faz, por exemplo, ao tentar explicar a personalidade de sua mãe à Myra: «Os mestiços, ao contrário do que se pensa e faz dizer, são perfeccionistas. Não há redundâncias, volutas, circunvoluções, derivas estéticas. O africano tem a paixão da geometria, da simetria, da ordem. O africano é um ser mental» (*idem*: 167); ou quando explica a Myra que não deverá preocupar-se com Rolf, seu padrasto: «Ouve, amor, os portadores da esperança servem **sempre**» (*idem*: 182. Sublinhado meu).

O que se visa demonstrar, ao pôr em cascata a Casa Grande e a Casa Branca, é a abertura, inexistente na primeira, a novas perspectivas, que são também evidenciadas pelos empregados da última. O que é tensão na casa de Mafalda, é harmonia na casa de Orlando, mesmo que nem sempre gere concordâncias – ou, sobretudo, por gerar uma discordância harmoniosa – e pode ser identificado desde a presença multinacional da música<sup>29</sup> à observação de que o «Verão de São Martinho», de Cremilda, recebe de Gabriel uma outra tradição e um outro nome: «Verão Índico», ou «*Indian Summer*» (*idem*: 175).

---

<sup>29</sup> Como na noite do temporal: «Traz o pano *di terra*, Nonóia. Traz a tua sanfona, Kiki e tu, Igor, a *balalaika*. Wong, o banjo, os ferrinhos» (*idem*: 116). Mas mesmo depois: «O pessoal cantarolava no trabalho, cada um as modas da sua terra de origem (...)» (*idem*: 175).

As próprias memórias de Myra encarregam-se constantemente de confrontar estes dois espaços, para além mesmo do campo intelectual, comparando diversos outros aspectos das duas casas: desde o tratamento que recebe dos empregados – que conclui ser «mais complacente com ela do que na casa de D. Mafalda» (*idem*: 99) – aos cuidados concedidos a Rambô, cuja própria existência na Casa Grande estivera ameaçada por Mafalda, e agora recebe de Orlando o aval da própria liberdade: «Vai, Ivan, o que é meu, é nosso» (*idem*: 108).

Não é ao acaso que as memórias de Myra sobre Mafalda ressurgem precisamente durante seus momentos de felicidade na casa de Orlando, como na noite do baile durante o temporal, em que rapaz pardo, para a alegria da jovem, chama-a de *minha namorada* (*idem*: 116); extasiada enquanto arruma-se, relembra as intermináveis discussões de Mafalda e Kleber:

- Chega, Ernst. A tendência alemã para procrastinar, para tergiversar, dá em Hitler, que adorava cães e criancinhas. Este cão tem de ser abatido.
- Já agora, a miúda também. Tem ares de judia, com aquele cabelo basto e fino, não acha? E a fina inteligência sonsa.
- Vai te foder, Ernst, estás ferrado na miúda, com ou sem cão. Estás bêbado e babado.
- *In vino veritas*, Mafaldinha. A senhora, no fundo, é uma proxeneta sem alma, só tem clientes. (*idem*: 120-121. Sublinhados da autora)

Assim, é certo que, neste confronto entre as duas casas – confronto indireto, pautado por Myra e Rambô como elo –, a narrativa concede um assumido privilégio para Casa Branca, privilégio, portanto, da abertura para novas perspectivas, ou, parafraseando Foucault, a rejeição de alguma espécie de «vontade de verdade» enquanto força repressora (FOUCAULT 1971: 14).

Tal conclusão ganha ainda mais força ao alargar o campo do debate para outros espaços do romance, em que também se constata outras representações deste confronto entre a presunção da certeza e a aceitação da dúvida, até mesmo dentro do discurso religioso. É o caso do encontro de Myra com Frei Bento e Irmã Maria Augusta.

Aqui, é notório o privilégio concedido pela própria narrativa ao pensamento herético do padre, que vai diretamente de encontro ao cânone religioso, como quando responde à afirmação de Maria Augusta sobre Jesus Cristo não ter cão: «E como sabe? Quanto da glória dos Evangelhos é o omissivo» (*idem*: 70); desafios que igualmente se demarcam ao afirmar que a castidade «é uma coisa muito aborrecida do Senhor. São mistérios gozosos. A castidade é porca» (*idem*: 73), ou quando duvida da infalibilidade do Papa: «Irmã Maria Augusta, o poder, mesmo o do Bispo de Roma, não resolve nada

dos mistérios de uma alma forte, que nada tem de gregário, ou mesmo ecuménico, uma alma à solta no seu devir» (*idem*: 72).

Percebe-se uma declarada equivalência entre heresia e sabedoria ao se observar, por exemplo, o fato de Myra não demonstrar a capacidade de enganar Frei Bento, cujo olhar compassivo parece capaz de «ver vidas recuadas, a indizível pena» (*idem*: 69). A jovem rapidamente constata que «ele não acreditava uma palavra e que isso, para ele, não tinha importância nenhuma» (*idem*: 71), o que leva Myra a gradativamente abandonar suas defesas, «por respeito ao padre santo» (*ibidem*), e mesmo a admitir não possuir fé, sendo redimida por Bento: «Não faz mal, disse o padre santo.<sup>30</sup> Ela tem-te a ti. O espírito, o indomável, tem-te a ti» (*idem*: 73).

É precisamente o oposto da caracterização de Irmã Maria Augusta, que está «sempre olhando o além»,<sup>31</sup> cujas convicções irremovíveis não lhe permitem enxergar além da superfície, como ocorre com Frei Bento. A própria Myra conclui sobre a freira: «Tão fácil, mentir aos fâtuos» (*idem*: 72), qualidade que acompanha sua intolerância aos não católicos – como quando se assusta com a possibilidade de Myra ser cigana – e sua «comiseração predadora» (*ibidem*).

A simbolizar a própria Igreja, Maria Augusta desespera-se ao fim de sua participação no romance, por perceber que «perdia súbditas» (*idem*: 73), e excomunga Myra e Rambô, os quais identifica desde o princípio como demoníacos, em evidente oposição a Frei Bento.

A suspeita em torno da verdade, que não abandona certos personagens nem quando estão sós,<sup>32</sup> ou, mais exatamente, o fato de estes personagens serem capazes de enxergar o que outros não conseguem – como também ocorre com Orlando e o mistério sobre a melhor língua para comunicar-se com os cães – assume, portanto, importância crucial para a desconstrução das dicotomias enquanto categorias redutoras do entendimento.

---

<sup>30</sup> É significativo também que Frei Bento, mesmo defensor de um pensamento herético, é qualificado duas vezes como «santo», o mesmo não ocorrendo com a tradicionalista Irmã Maria Augusta, à exceção do próprio Bento, que lhe chama, com velada ironia, de «augusta sóror» ao constatar ser ela «uma verdadeira doutora da Igreja» (*idem*: 74).

<sup>31</sup> Sem dúvida uma referência à preocupação cristã extraterrena, mas essa postura também aproxima-a de Mafalda, que está sempre «a pensar noutra coisa».

<sup>32</sup> É o caso da própria Myra, e da sua reflexão, quando está a ser levada ao Porto e se recorda de Orlando: «O amor nos livros, o amor nos filmes. O amor em arte, que governa o amor», para logo em seguida completar: «Não, não governa» (*idem*: 204-205).

## 2.2. *Felizes para sempre durante muito pouco tempo: a função da paródia em Myra*

A fortuna crítica de Maria Velho da Costa tem acertado em perceber a importância que sua obra concede ao recurso da intertextualidade, presente já desde o seu primeiro romance, *Maina Mendes*. É o que observa, por exemplo, a pesquisadora brasileira Adriana Monfardini, em sua dissertação intitulada «Construções Identitárias em *Maina Mendes*»:

Esse diálogo com a tradição tem sido apontado por vários estudiosos como aspecto recorrente na produção ficcional da escritora. Isto se revela nos textos de muitas maneiras, como, por exemplo, nas citações, ou no pastiche paródico de diversos autores do cânone literário. Em **Maina Mendes** (como também em outras obras), chama ainda atenção um certo teor poético, acentuado pelo uso de epígrafes que antecedem cada um das várias partes em que se subdivide o romance. Essas epígrafes são trechos de poemas, muitos de poetas surrealistas (MONFARDINI 2006: 20-21. Sublinhados da autora)

Maria Alzira Seixo, em sua recensão crítica a *Casas Pardas*, também destaca-lhe «a abundância de citações, homenagens, ou outros processos de intertextualidade restrita», que auxiliam na «dialéctica de construção cerrada e de abertura de sentido» (SEIXO 1979: 90-91).

Do mesmo modo, já se pôde aludir aqui, no capítulo anterior, à presença deste diálogo intertextual no próprio título de *Irene ou contrato social*, extraído de um texto do teórico português António Lindeza Diogo. Intertextual é também a construção da protagonista, Irene, que remete a uma figura paródica da escritora portuguesa Irene Lisboa.

Em *Myra*, este recurso também está presente, compondo a abertura de significado a que alude Maria Alzira Seixo. Dentre os diversos gêneros a compor o universo intertextual do romance, destaca-se aqui o importante diálogo com os chamados contos de fada, presentes não apenas através da citação direta, mas também, como se demonstra a seguir, na paródia de sua estrutura narrativa.

Para melhor compreender este aspecto, no entanto, deve-se relembrar o modo como entende-se aqui o conceito de «paródia», fundamentado a partir da proposta de Linda Hutcheon. A teórica canadiana expande o significado do termo para além da imitação ridicularizadora, definindo-o como uma repetição com distância crítica, responsável também pela reabertura do objeto estético para os diferentes contextos históricos e sociais. Estes, por sua vez, são entendidos como realidades discursivas e,

portanto, não são reaproximados do texto literário sem o propósito de serem reavaliados à luz de novas perspectivas.<sup>33</sup>

A presença deste tipo de paródia em *Myra* é rapidamente detectada na figura de um de seus mais importantes personagens, o cão Rambô, na sua aptidão à fala, explícita a partir do sétimo capítulo do romance, na noite de sua fuga com Myra da casa de Senhora Dona Mafalda. Ao ver Myra chorar em desespero, ele consola-a: «Disse, não chores, não chores, há-de haver um trilho limpo, uma presa fácil. Não chores, pela minha alma de cão» (COSTA 2008: 56).

Não há, por parte de Myra, nenhum estranhamento, nenhuma surpresa. A partir desse momento, Rambô passa a falar constantemente com a personagem, que aceita sua capacidade de expressão naturalmente. Este dom, percebe-se à medida que a narrativa progride, está presente em todos os outros animais do romance, embora nem todos os personagens humanos revelem a capacidade de ouvi-los.

Parece, no entanto, haver um esforço do próprio texto em resistir a uma redução destes acontecimentos à simples imaginação. Pode-se apontar, como exemplo, o fato de que Myra não é a única a demonstrar a capacidade de ouvir Rambô, que, mesmo distante de sua dona, comunica-se, por exemplo, com Wong (*idem*: 109) e Orlando (*idem*: 111). Além disso, em alguns momentos, o cão assume a perspectiva narrativa, como quando vigia o sono de Myra e pensa: «Suspiro. Interrompo o ressonar. O pescoço dela é morno como um ventre com dez mamilos» (*idem*: 66). Acrescenta-se ainda a estes fatos os longos diálogos entre Rambô e Brunilde, a gata da falecida mãe de Orlando, que ocorrem distantes de qualquer olhar humano.

Porém, é a partir da entrada de Orlando que a importância do elemento maravilhoso ganha força e torna-se uma constante. A começar pela própria descrição de seu encontro com Myra:

Debaixo da azinheira está sentado um rapaz pardo. De perfil, não a vê ainda. (...) **Está vestido de branco, dos pés à cabeça, tem um colete axadrezado, cor de terra, laranja e branco.** (...) Na cabeça, o rapaz pardo tem um **chapéu**, mesmo chapéu, de abas largas, **branco**, com uma fita de gorgorão castanho a toda a volta. Mesmo sentado na fina manta, é longo e fino e grácil e **de uma beleza estarrecedora**. Perto, parado **como um dócil corcel expectante**, está um Land Rover **branco**, alto e enorme, **mais bem um alazão**. (*idem*: 90. Sublinhados meus)

Nas descrições acima, Orlando assume o arquétipo do cavaleiro encantado, vestido de armadura reluzente (em Velho da Costa, a roupa branca da cabeça aos pés),

---

<sup>33</sup> Remete-se aqui, portanto, ao tópico «1.1. Fixações Narcísicas: a verdade como repressão», em que as propostas de Hutcheon foram apresentadas com maior atenção.



dotado de «uma beleza estarrecedora» e acompanhado do inseparável cavalo branco – explícito modo, note-se, como a narrativa descreve o seu Land Rover. Elementos, portanto, parodiados, como é também fina paródia o fato deste cavaleiro encantado ser pardo, fugindo ao tradicional arquétipo físico destes personagens europeus, ironia que a narrativa não esconde quando revela, mais adiante, que debaixo do branco chapéu, seu cabelo é negro, mas possui «um tufado, falso, **loiro** açafraão» (*idem*: 97. Sublinhado meu).

Instantes antes da entrada da personagem, a narrativa começa a imiscuir sua descrição encantada, quando Rambô passa a pressentir o ciúme, antecipando o amor de sua dona e Orlando, indícios também antecipados pela própria descrição da natureza, que destaca: «Duas rolas, um par, arrulham na haste semiviva dum sobreiro (...)» (*idem*: 89). Além disso, após vislumbrar Orlando, o coração de Myra dispara: «De amor à primeira vista, achado e esperado de tantos livros que leu. O amor em livros» (*idem*: 90).

Acrescenta-se ainda a esta composição o fato de Orlando possuir epítetos: tal como um cavaleiro, ele não é denominado na narrativa apenas como «rapaz pardo», mas como «Rolando, o rapaz pardo», ou «Orlando, o belo» (*idem*: 194). Além disso, sua tarefa nesse momento é precisamente salvar Myra das aflições que sofre, mas, mais uma vez, o leitor é obrigado a lembrar-se de que está diante de uma paródia, pois não se trata de uma princesa adormecida ou presa num castelo, mas de uma jovem imigrante ilegal, fugitiva de um bordel onde sofrera diversos abusos.

Mas a apropriação dessas imagens infantis não se limita ao primeiro encontro de ambos,<sup>34</sup> abundam por toda a permanência de Myra no Valparaíso. Exemplo disso é a descrição da jovem sendo conduzida no Land Rover em direção à Casa Branca, após atravessar os portões da propriedade, admirando o belo jardim, como numa carruagem em direção a um palácio: «Depois foram metros e metros de alameda copada, plátanos e tílias e azáleas em flor, até à fachada da casa. Quanta água para criar um acesso de bosque ameno à grande casa branca e preta» (*idem*: 96).

A imagem de Orlando como cavaleiro volta a aparecer logo no início da estadia de Myra e Rambô, quando este, sentindo-se provocado pelo casal de gansos e sua «ninhada de seis patinhos feios» – mais uma referência a entrelaçar o romance com o

---

<sup>34</sup> Embora seja necessário um último acréscimo à análise deste momento, pois Orlando chama Myra de «Pele de Burro» (*idem*: 91), referência evidente ao conto de Charles Perrault, cuja mensagem é a capacidade de enxergar além das aparências, exatamente o que ele faz com Myra ao acolhê-la.

universo infantil<sup>35</sup> – ataca a família na lagoa negra da casa, e é derrotado e humilhado dentro da água. Quem o salva é precisamente Orlando:

Wong gritava aquela coisa terrível do *Eu bem te disse*. Mas não se metia na água. Servia-lhe de quê, a tesoura, neste confronto de fúrias? Até que aconteceu, às altas gritas de Wong e patos bravos, Rambo prestes a afogar-se só gania, aflitíssimo, aconteceu, Rolando. Desmontou da Isis, que era a égua lusitana que já nunca se espantava, entrou pelo lago dentro, levantou o pingalim e disse *Chó, Cho* para os gansos, agarrou Rambo pelo cachaço e tomou-o nos braços de ali para fora, com bastante carinho e compaixão pela fera humilhada. (*idem*: 111. Sublinhados da autora)

É a própria descrição narrativa que o aproxima de uma visão heróica, a chegar montado em um cavalo de nome mitológico, vindo, literalmente, ao resgate dos seus, com um pingalim a parodiar uma arma guerreira. Ao fim do acontecido, lê-se também passagens como «Era Gabriel Rolando a repor a ordem e a justiça», ou «O jovem patrão era um bom patrão, sábio. Pena que fosse morrer tão cedo» (*idem*: 112-113); uma nota triste, portanto, logo após o ato mais corajoso de Orlando, sempre obrigando o leitor a relembrar que está diante de uma construção paródica.

Até mesmo a expressão “Era uma vez”, que tradicionalmente inicia os contos de fada e justifica-lhes o aspecto atemporal e fantasioso, surge, também adulterada, no texto de Maria Velho da Costa: «E assim foi sendo. Passaram semanas, depois meses. **Um sem tempo**» (*idem*: 105. Sublinhados meus).

Antes do próximo estágio desta análise, é necessário destacar ainda um último elemento desta apropriação nada inocente que *Myra* realiza dos contos de fada. Trata-se do tema do amor verdadeiro, presente não apenas na expressão «amor à primeira vista», já referenciada acima, mas também em diversos outros acontecimentos associados, também, ao tema do maravilhoso. Pode-se destacar, por exemplo, o fato de Rambô, primeiramente, sentir, através do olfato, que *Myra* está, como ele mesmo define, no «cio» (*idem*: 93). O cão perceberia, depois, que estava diante de algo diferente:

Rambo, debaixo da mesa, orelhas recuadas àquele não-som, nem pedinchava restos. Ganiu baixo, delicado, sem convicção. Aquilo já não era cio, era o poder do mundo, o que movia a ele, cão resignado ao mistério do que acontece aos humanos, o amor, *contra toda a sua evidência* de fera, amansada embora, *a alegria*. (*idem*: 146. Sublinhados da autora)

Há um claro destaque a este tema ao longo do romance. É mencionada sua importância, assim como os riscos de sua ausência, em diversos dos encontros de *Myra*.

---

<sup>35</sup> A referência, vale notar, não se limita a simples citação, mas também está presente na dificuldade de *Myra* e Rambô em saber se as aves na lagoa da casa são, afinal, gansos, patos ou cisnes, a lembrar o conto de Andersen (*idem*: 94, 109 e 111)

A própria narradora encarrega-se de abordá-lo ao traçar o vazio da relação de Kleber e Mafalda:

A pequeníssima labareda do ciúme, nada atiçava naqueles dois. Nem a beleza parda que se acendia naqueles largos espaços lá fora. Nenhuma alegria no primeiro roçar das aves e dos regos de água. A desmedida tristeza dos amantes que não se amam, a que contamina paisagens que ficam exultação, sem descrição possível. O mundo acaba, quando acaba, ou não nasce, o amor. (*idem*: 53-54)

O «amor verdadeiro» também é parte integrante do pensamento herético de Frei Beto, evidenciado em dois de seus diálogos com Irmã Maria Augusta. Primeiramente, em resposta à afirmação da freira sobre a existência «do puro mal»: «Tem cuidado, Maria Augusta. Isso não existe, salvo no desamor» (*idem*: 69). O mesmo raciocínio repete-se quando afirma: «Blasfêmia é não amar, não ver, não sentir. Blasfêmia é o delírio de si, sem mundos, sem outros, sem dó do que se desconhece. Isso é blasfêmia» (*idem*: 73).

É evidente que este tema, na tradição literária, não se desenvolve apenas nos contos de fada, mas parece certo que *Myra* alimenta-se, ao abordá-lo, dessa vertente da narrativa maravilhosa. Além da definição fornecida acima por Rambô, o início do relacionamento de Myra e Orlando parece provocar alterações milagrosas na própria natureza: «Apareceram muitas borboletas brancas a enlaçar-se na espiral dos ares, e já era fora da estação delas» (*idem*: 144). Como é explicado na própria narrativa, «Não há nada mais nascente do que um amor nascente» (*ibidem*), influência que, de fato, estende-se em outras passagens:

O ardor deles transmitia-se à casa, ao jardim, mata e praia (...) e houve espécies que entraram em inflorescência tardia, rosas em quase Janeiro, pequenas crias de coelho a saltitar fora do tempo. Aquele ardor punha o *tempo*, que perdurava límpido, quase morno, *fora das juntas*. (*idem*: 175. Sublinhados da autora)

Mesmo Rambô, sem entender bem os relacionamentos humanos, é categórico: «Não sei nadar, mas sei morrer de amor» (*idem*: 142), em uma triste antecipação de sua morte e de Myra ao fim do romance.

Entretanto, conforme relembra Hutcheon, a paródia é um empreendimento contraditório. O conceito de distanciamento crítico retomado acima funciona precisamente neste movimento duplo: instalada uma determinada convenção, procura-se também subvertê-la. É sempre importante identificar *o que* é feito da rede intertextual com a qual a obra dialoga, não simplesmente seu reconhecimento (HUTCHEON 1988: 127).

No caso de *Myra*, pode-se identificar uma dessas transgressões na presença do sexo, expurgado, evidentemente, das histórias infantis que referencia. Se a presença do amor na narrativa assume a energia milagrosa descrita acima, seu ápice é atingido precisamente depois que Orlando e Myra consumam suas relações sexuais. Não é apenas uma espécie de amor imaterial que transborda do casal para o ambiente ao redor, é também o desejo sexual: «Os criados tocavam-se mais, fornicavam, acasalavam acaso, no clima genesíaco da casa, mas quem quereria indagar? Quem com quem, e aonde?» (COSTA 2008: 177).

Alguns dos exemplos utilizados acima também contêm importantes revisões críticas dos elementos tradicionais dos contos de fada. Além do já citado fato do “heróico cavaleiro” ser pardo, a relembrar a impossibilidade da manutenção dos valores hegemônicos ocidentais, o mesmo Orlando distancia-se bastante da clássica imagem de pureza destes personagens à medida que revela sua intimidade para Myra e, conseqüentemente, para o leitor, pois é responsável também por atitudes que põem em questão a dificuldade de traçar a linha do que é moral ou amoral na sociedade. Enquanto personagem de *Irene ou contrato social*, cronologicamente anterior a *Myra*, Orlando foi responsável por um cruel assassinato, conduzido para vingar a morte gratuita de uma amiga íntima, e pôde escapar até mesmo a um julgamento por ser enteado de um embaixador.<sup>36</sup> Além disso, também distancia-se da imagem de “nobre cavaleiro” por ser usuário ocasional de drogas, como revela à Myra (*idem*: 169).

As subversões aplicadas pela paródia também cumprem um importante papel no que diz respeito à desconstrução de fronteiras e, portanto, à desconstrução de dicotomias. É o próprio sistema intertextual de *Myra* que se encarrega desta transgressão. Uma análise mais detalhada deste processo se faz necessária aqui.

Desde o início do romance, as citações a povoar sua realidade textual são extraídas tanto do imaginário dos contos de fada como do cânone literário mais erudito, como extratos de sonetos de Camões,<sup>37</sup> os *passos em volta* de Herberto Helder (*idem*: 76), o *burrinho pedrês* de Guimarães Rosa (*idem*: 74), etc. O mesmo ocorre com as abundantes referências ao cinema, que englobam filmes *cult* e produções populares, desde Pasolini e Bergman a Steven Spielberg.

---

<sup>36</sup> A questão do assassinato cometido por Orlando é estudada com mais atenção no capítulo seguinte, no tópico dedicado ao personagem.

<sup>37</sup> Citados, por exemplo, por Alonso: «*Eu vivi no mundo muitos anos e cansados. Corri terras, e mares apartados, buscando à vida algum remédio*» (*idem*: 81). A própria mancha gráfica do texto destaca a citação, e Myra cuida de reconhecê-la.

A simples co-existência destes diferentes registros, sem estabelecer entre eles nenhuma forma de hierarquia, já seria suficiente para se apontar a tendência do texto a rejeitar o estabelecimento de uma divisão dual entre alta cultura versus baixa cultura, mas o romance leva esta problematização mesmo adiante, especialmente no período em que a ação transcorre na Casa Branca.

O ápice desse processo – talvez o ápice mesmo de todo o processo paródico do romance – decorre no 15º capítulo, a noite do temporal, em que, mais do que simplesmente co-existirem, os diferentes registros do texto aproximam-se, e revela-se o quão frágil pode ser sua divisão.

Percebe-se rapidamente o tom paródico deste momento pela engenhosa reação das personagens ao «estrondear longínquo das vagas sobre si mesmas»: Cremilda indaga-se se estão diante do «fim do mundo»; Myra pensa em fugir, «nem que fosse só ela e o seu cão a salvaram-se, no cimo de um telhado, no bojo de um bote de borracha»; Rambô e Brunilde «enroscaram-se juntos, como os animais domésticos fazem, no perigo e na doença». A própria natureza reforça a seriedade da ameaça:

Ao fim da tarde, para os lados do mar, o céu tinha tomado, bem ao alto, uma pretidão de desamor sobre a prata do ar e das águas, em baixo. Grossos rolos negros ligavam os elementos, torneavam, e o trovão batia a sua percussão na caixa do peito, quase simultâneo ao estrear dos raios, vergastas nos céus. Fora, para lá das vidraças duplas, quietas como o aço translúcido, todo o arvoredo parecia à mercê da decepção e morte, excepto as palmeiras imperiais, que, descabeladas no topo, cediam como os altos vimes que eram. (*idem*: 115-116)

A importância desse momento no desenrolar da narrativa justifica-se pelo completo apagar de hierarquias, mesmo que temporário. Ao ouvir a possibilidade do fim do mundo, mesmo que não lhe dê crédito, Orlando inicia uma festa, ou, mais precisamente, um baile, conduzido com base no sincretismo cultural, incentivando que todos os empregados toquem as músicas de suas terras de origem,<sup>38</sup> mas não separadamente: o *torno* cabo-verdiano de Antónia, por exemplo, é executado com os instrumentos chineses de Wong, e a russa Myra é convidada a aprender (*idem*: 122-123). Até mesmo o consumo do álcool é sincrético: «Rolando distribuiu charros a granel, incitou à bebida, do fino *champagne* à grossa cachaça. Ninguém recalcitou. Estavam a lembrar-se e a esquecer-se que podiam morrer todos ali, soterrados, ou engolidos por uma tromba de água» (*ibidem*).

---

<sup>38</sup> Já se aludiu a este momento no tópico anterior, ao falar do sincretismo da Casa Branca. O baile do 15º capítulo, como se demonstra acima, é o ápice deste momento.

Do mesmo modo que se misturam harmoniosamente elementos multiculturais, pulverizam-se também qualquer divisão entre o erudito e o popular, pois o baile em que dançam Orlando e Myra é uma arquetípica cena dos contos de fada – como a própria Myra reconhece ao pensar «Quantas heroínas era» – mas a dança é executada ao som dO *Danúbio Azul*, de Strauss, perfeito casamento entre registros supostamente distintos (*ibidem*).

Ao fim do temporal, a ordem é restabelecida: «Tudo estava repostado no seu lugar, como se nada fora» (*idem*: 124), uma desilusão que não passa despercebida pelos personagens, como ressalta Cremilda: «Ontem à noite éramos como uma família feliz. Isso é o que eu penso para passar o desgosto» (*idem*: 126). Todavia, o temporal deixa uma marca, que pode ser lida como uma nota de esperança: a simétrica araucária do lado da piscina, já ressaltada neste capítulo como o único elemento «irritante» (*idem*: 98) a compor a paisagem da Casa Branca, «estava assimétrica» (*idem*: 124), destruída pela força dos ventos e da chuva. Deixara de ser – é preciso insistir nessa imagem – um símbolo de ordem para agora representar a desordem, mas a desordem que desafia os jogos de poder hegemônicos, em sintonia agora com o restante da paisagem da Casa Branca, lembrando aos seus habitantes – e aos leitores – o que aprenderam na noite anterior.

É precisamente a artificialidade das divisões que o medo da morte trazido pelo temporal evidencia. Contudo, o romance não se sustenta, para esse fim, apenas neste evento fantasioso. Indício disso é o modo como Orlando recebe Myra no início do baile, ao admirá-la no alto da escadaria: chama-a de «*my fair lady*», referência ao filme homônimo, popularizado pela atriz Audrey Hepburn.

O filme do realizador George Cukor é uma adaptação musicada – e, portanto, uma paródia, segundo a definição hutchoniana – da peça inglesa *Pigmalião*, do autor George Bernard Shaw, que, por sua vez, é inspirada – também uma paródia, portanto – no mito grego do Rei Pigmalião, preservado em texto nas *Metamorfoses*, de Ovídio.

A citação de Orlando, portanto, remete a um complexo jogo de espelhos entre três diferentes registros: cinema, teatro e mitologia, todos a compartilhar uma mesma trama e alimentar-se uns dos outros parodicamente.

A essa corrente, une-se o próprio *Myra*, pois não se pode negar as semelhanças entre sua trama e as das obras acima, com Orlando a encontrar Myra e assumir sua educação. Na noite do temporal, é a própria personagem quem reconhece a semelhança quando pensa: «E amanhã ela pensava o que fazia, queria, ele. Ele Pigmalião e ela dúctil

Barbie? Tantos livros, tantos contos» (*idem*: 117), com a corriqueira imagem da boneca a parodiar o gesso do rei escultor.

Myra sente sua história refletida em diversas das obras com as quais tem contato, e é-lhe indiferente a origem erudita ou popular destes exemplos. No caso da segunda face da dicotomia acima, pode-se referenciar o fato de que «vira vezes sem conta» os desenhos animados do realizador japonês Myasaki, *A Viagem de Chiriro* e *O Castelo Andante* (*idem*: 134). A semelhança com o primeiro vem da protagonista perdida, sem os pais, num místico país estrangeiro, escondendo o seu verdadeiro nome dos outros como forma de proteger sua individualidade, tendo como único apoio um jovem rapaz que a acha perdida na estrada.<sup>39</sup>

Já a segunda animação centra-se em Sophie – semelhante ao nome que Myra recebe de Mafalda – uma jovem forçada, por um feitiço, a envelhecer antes do tempo e sobreviver, em meio a uma guerra, sob essas condições. Aqui a relação assume-se mais metafórica, pois também pode-se afirmar que a protagonista de Maria Velho da Costa foi forçada a envelhecer antes do tempo, ao lutar por sua sobrevivência e presenciar horrores impensáveis para uma criança – como ser mantida refém em um bordel com o consentimento dos pais e fugir na falha esperança de reencontrar a Rússia. O próprio romance demonstra dificuldade em determinar qual é, afinal, a classificação etária de Myra, se criança, adolescente ou, forçosamente, já adulta.<sup>40</sup>

Por outro lado, não se poderia afirmar que o romance põe de lado, ao traçar paralelos com a protagonista, exemplos extraídos de contextos convencionalmente eruditos; afinal, a mais recorrente de todas as referências do texto é precisamente o binômio «manha e força», de *Os Lusíadas*<sup>41</sup>, não só a definir a mais duradoura de todas as relações, a da jovem Myra e do cão Rambô, mas também constantemente a ser alterada – ou parodiada – para definir o amor da protagonista por Orlando,<sup>42</sup> o temperamento de Octaviana,<sup>43</sup> a personalidade de Mafalda,<sup>44</sup> etc.

---

<sup>39</sup> Os paralelos são inegáveis.

<sup>40</sup> Outras obras a refletirem desejos centrais da protagonista abundam no romance, até mesmo o *E.T.*, de Spielberg, e seu desejo de voltar para casa. Analisar cada caso isoladamente apenas tornaria esta seção do texto uma espécie de relatório, longe do objetivo, que é refletir sobre a pulverização da hierarquia entre erudito e popular.

<sup>41</sup> O binômio «manha e força» aparece em diversas passagens de *Os Lusíadas*. Como exemplo: «Um rei, por nome Afonso, foi na Espanha/Que aos Sarracenos tanta guerra/Que, por armas sanguinas, força e manha/A muitos fez perder a vida e a terra» (CAMÕES 1572: 109).

<sup>42</sup> «Ele, ou sua paixão por ele, modulavam sua manha e força» (*idem*: 105).

<sup>43</sup> «Não tinha manha, Octaviana, e só tinha força braçal» (*idem*: 46).

<sup>44</sup> «força e manha e absorção total nas forças de si» (*idem*: 54).

Porém, a maior subversão à estrutura de um conto de fadas reside no modo como o romance conclui sua trama tão habilmente construída em intertextos, dando-lhe a forma final de uma tragédia grega. Unindo as duas estruturas pelo ponto comum do destino – recurso recorrente a ambos os gêneros – Myra e Orlando são abordados, no caminho para Lisboa, por três meliantes disfarçados num carro de polícia. Não há mesmo dúvidas de que o grupo perseguia Orlando por conta de acontecimentos passados<sup>45</sup>, pois conhecem bem seus segredos, como deixam claro pequenos trechos do acelerado e tenso diálogo, marcado intensamente por palavrões, que antecipa a morte do noivo de Myra: «Não fode, o caralho, *man*, desta vez somos três e não há grana do cota que te valha, nem bófia»; ou quando se dirigem à Myra: «Ó dama, vais ter um vidão. Chega de cão e preto capado» (*idem*: 189-190).

O destino, que tivera um desdobramento positivo para Myra na fuga da Caparica, pois encontrara ao acaso Rambô, e repetira o mesmo resultado com Orlando, outro encontro realizado ao acaso, opera aqui o seu aspecto negativo, pois, como é revelado, estes são os mesmos criminosos que mantinham em cativeiro Rambô: o loiro e o negro que apenas são vislumbrados de relance no primeiro capítulo do romance. O próprio diálogo entre ambos, externando sua surpresa ao perceber que o cão diante deles é mesmo Rambo (e não Rambô, como quer Myra), evidencia que o alvo do ataque não é, de fato, a jovem russa:

– (...) Olha quem ele é, olha quem ele é, mano, o cão.  
– ‘Tás marado, meu?  
– Ele todo. A malha no trombil, as cicatrizes da boca à orelha. Queres ver? Não vês?  
E chamou. Rambo!  
E o cão escondeu-se atrás de Myra, o rabo entre as pernas, adejante baixo, aterrorizado. (...) (*idem*: 191)<sup>46</sup>

O crime de Orlando, portanto, a assombrá-lo no momento em que se encontra no auge de sua felicidade, destruindo no processo a vida de seus entes queridos, parodia a *hybris* das tragédias gregas. O destino assume outro aspecto irônico pelo fato de que estes meliantes não sabem que Myra fugira de um bordel da Caparica, mas *decidem* levá-la ao Porto e vendê-la a um outro bordel, o de Adalgisa, para que possam lucrar o máximo com o ocorrido, dando ao romance um desenvolvimento circular.

---

<sup>45</sup> O leitor é, portanto, levado a crer que se trata do assassinato cometido pelo rapaz pardo em *Irene ou o contrato social*.

<sup>46</sup> Se ainda há dúvidas de que Orlando era mesmo o alvo do ataque, o fato de que, adiante, Myra e Rambô são chamados de «bonus» [sic] (*idem*: 192), sepulta qualquer outra possibilidade de interpretação.



Parece haver mesmo uma autoconsciência textual sobre o fato de que esta situação subverte, especificamente, a estrutura de um conto de fadas. Afinal, demarcam-se no texto expressões como «A partir daquela noite, todos, criados, bichos, plantas e noivos, **viveram felizes para sempre naquela casa, durante muito pouco tempo**» (*idem*: 172. Sublinhados meus), na mesma noite em que Myra e Orlando decidem se casar.

Outro indício da autoconsciência paródica de *Myra* é o momento em que a protagonista está a ser levada à casa da cafetina Adalgisa e lembra-se qual era, afinal, a função original das fábulas e dos contos de fadas:

(...) restos de um diurno pesadelo, feliz, ainda, porque o medo confrontado dentro de uns braços amantes é um dos maiores prazeres da vida. As terríficas fábulas, contadas às crianças antes de adormecer com um beijo, uma pequena luz de presença, que apaga os monstros debaixo da cama.

Mas aqui não era assim. (*idem*: 198)

O tema dos contos de fada, no entanto, deverá ser retomado aqui na ocasião do próximo capítulo, no tópico dedicado a Orlando, pois assume considerável importância na desconstrução da dicotomia feminino/masculino.

### Capítulo 3 – A pulverização das dicotomias

*excêntrico como já não há, dado que não há centro.*  
**Irene ou o contrato social** (2000)

A proposta do presente capítulo é um estudo do tema das dicotomias em *Myra* a partir do percurso pessoal dos três principais personagens: Myra, Rambô e Orlando. Se a importância dos dois primeiros é incontestável por formarem a união mais longínqua do romance, a importância de Orlando, mesmo que sua entrada ocorra apenas com a narrativa já bastante avançada, não pode ser negligenciada, não apenas por representar o «amor» desde «à primeira vista» da protagonista, mas também pela própria importância que a sua trajetória de vida assume para o próprio desfecho da trama.<sup>47</sup>

A própria relação entre estes personagens já contém, por si, uma rejeição a uma organização dual do mundo, visto que constituem almas gêmeas uns dos outros, uma duplicidade que, paradoxalmente, pulveriza a imagem do numeral dois; imagem «tripartida», como o espelho do quarto de Myra na Casa Branca devolve-lhe a «imagem de si própria» (COSTA 2008: 160). Esse desafio é anunciado no texto antes mesmo da aparição de Orlando, como indica a seguinte fala de Myra para Rambô: «E os teus irmãos, a ninhada dispersa, os cães têm sempre tantos gémeos. Quem interrompeu, quem matou a tua linhagem? Sou eu agora a tua gémea, Rambô» (*idem*: 55). O mesmo Rambô é quem, a par de definir Myra como «o amor de sua vida» (*idem*: 156), estende também para Orlando sua devoção após ser salvo da humilhação que sofrera dos gansos na lagoa: «Quisesse ou não a dona, Myra, acasalar com Gabriel Rolando, ele serviria a ambos com a própria vida. Porque não tinha sido só salvo, tinha sido redimido» (*idem*: 112).

No entanto, o destaque concedido neste capítulo a estes três personagens não exclui a presença das outras figuras da narrativa, pois as dicotomias aqui em análise compõem em comum a caracterização de diversos personagens. Deve-se observar

---

<sup>47</sup> Conforme trabalhado no capítulo anterior.

também que o romance confronta as dicotomias aqui estudadas exige a utilização de outras ferramentas teóricas, para além das discutidas aqui no capítulo 1.

### 3.1. Rambô e a dicotomia humano/animal

*E o medo da perda, e o ciúme. Nisso sou humano, suspirou mais. Cão como eles.*  
Rambô

Por todo seu trajeto no romance, Myra é acompanhada pelo cão Rambo, que, tal como a protagonista, recebe muitos nomes: César (capítulos 2 a 7), Fritz (capítulo 8), Piloto (capítulo 9), Douro (capítulo 11), Ivan (capítulos 11 a 23), todos criados como parte das mentiras contadas para garantir a proteção de ambos.

Porém, em sua intimidade, Myra refere-se ao cão como Rambô, em uma simples, mas genial, mudança de fonema que redime a guerra (Rambo) em poesia (Rimbaud), em acordo com a própria história da protagonista e seu uso das artes como forma de garantir sua autoconsciência perante o mundo.

O encontro dos dois personagens ocorre já no primeiro capítulo, quando Rambô<sup>48</sup> é deixado temporariamente em um barracão pelos seus primeiros donos, o mesmo barracão em que estava escondida Myra, abrigando-se da chuva (COSTA 2008: 10-12).

Como é frequente no romance, mesmo a descrição física da personagem é marcada por uma significância maior: ele é um pit bull, «o pior cão do mundo» (*idem*: 13), «uma criatura de alto risco» (*idem*: 40), «um cão banido em toda parte» (*idem*: 64). Em seu «pêlo curto e malhado de preto e camurça» (*idem*: 12), há uma mancha branca na testa, que Octaviana identifica como «coisa do diabo» (*idem*: 46). Rambô também se encontra privado de sua liberdade, explorado violentamente em duelos de morte com outros cães (*idem*: 12).

Esta situação de pária é fundamental para a identificação entre o cão e Myra, que o liberta como uma repetição da sua própria luta pela liberdade. A natureza trataria também de selar entre os dois um pacto de sangue: Myra tem a sua primeira menstruação enquanto lava as feridas de combate de Rambô, logo em seu primeiro encontro:

---

<sup>48</sup> O nome «Rambô», portanto, vem sendo utilizado ao longo do presente texto por ser o preferido por Myra.

Foi então que Myra pensou que se tinha urinado de medo. As pernas estavam pegajosas, molhadas por dentro. Apalpou-se e viu pela mancha escura nos dedos que era sangue vivo. Logo havia de ser hoje, a primeira vez, Rambo, disse sem medo para o cão. O sangue puxa o sangue.

Myra pousou a água em frente do cão. Arquejando como um boi de morte ele levantou-se e deixou-a chegar-se. Bebeu, a cauda claramente grata. O rabo começava a saber sorrir. Depois começou a lambe-lhe um dos pés nus, o artelho encardido, o sangue seco escorrido. Myra pousou-lhe a mão no grande cachaço com muita doçura e determinação. Fomos feitos um para o outro, Rambo. Manha e força, manha e força. (*idem*: 14)

O leitor do romance é rapidamente confrontado com o fato de Rambô ser mais do que um mero acompanhante de Myra, mas um ser dotado de personalidade própria, capaz mesmo de expressar essa personalidade às demais figuras da narrativa, ou pelo menos àquelas que sabem ouvir. É, portanto, mais do que um elemento do ambiente, mas uma de suas personagens.

Se, como já se apontou acima, essa capacidade de comunicação dos animais é um sinal da fluidez de gêneros presente no romance,<sup>49</sup> ela também cumpre um outro papel: uma resistência à dicotomia ser humano/animal, que rebaixa o segundo a uma categoria de objeto.

Diversos textos da nossa cultura podem confirmar o enorme desnível entre estes dois aspectos duais. O discurso religioso, por exemplo, fundamenta esta diferença ao afirmar no «Gênesis», por exemplo, que é direito divino do ser humano sujeitar toda a Terra a seu domínio (Gênesis 1:28), assim como foi sua tarefa, enquanto única criação divina detentora do discurso, nomear todos os seres vivos do planeta (Gênesis 2:19-20).

O discurso filosófico, por seu turno, apresenta uma vasta tradição em que o domínio exclusivo do ser humano sobre o dom da razão justifica sua superioridade sobre toda a esfera animal, detentora apenas de uma aprendizagem instintiva. Mesmo Schopenhauer, que considera que o verdadeiro aprendizado provém do instinto, cabendo à faculdade da razão apenas classificar, fixar e combinar os conhecimentos imediatos do entendimento intuitivo (SCHOPENHAUER 1819: 32), adverte que não se deve confundir demonstrações de sagacidade entre os animais com nenhuma espécie de domínio racional:

(...) considere-se, por exemplo, um jovem cão que não ousa saltar abaixo de uma mesa: não será que ele prevê o efeito do peso de seu corpo, embora nunca o tenha experimentado na circunstância em questão? Contudo, na análise do entendimento animal devemos evitar atribuir-lhe aquilo que é apenas uma manifestação do instinto; o instinto que difere

---

<sup>49</sup> Ver capítulo 2.

profundamente em natureza do entendimento e da razão, produz muitas vezes efeitos análogos à ação combinada destas duas faculdades. (*idem*: 35)

O instinto, isto é, o entendimento simples através das relações de causa e efeito, é compartilhado pelos animais e pelos seres humanos, mas, seguindo a tradição filosófica aludida acima, Schopenhauer lembra que a razão é «apanágio exclusivo do homem (...) e [o] que o distingue do resto dos animais» (*idem*: 12).

Uma interessante proposta sobre a essência dessa divisão é apresentada por Hannah Arendt: trata-se do dom da pluralidade. Em sua obra *The Human Condition*, a filósofa aponta três atividades fundamentais, constituintes da própria condição *humana*: o labor, o trabalho e a ação. O primeiro corresponde à atividade natural do corpo humano, seus processos vitais, isto é, seu crescimento, seu desenvolvimento e seu inevitável declínio (ARENDDT 1958: 15). Já o trabalho diferencia-se do labor por corresponder a tudo que é produzido de modo artificial pelo ser humano, a tudo que é «nitidamente diferente de qualquer ambiente natural» (*ibidem*).

Porém, é a 3ª dessas «atividades fundamentais», a ação, a principal marca da espécie humana, pois é ela quem garante a individualidade de cada ser no seio da espécie:

A ação seria um luxo desnecessário, uma caprichosa interferência com as leis gerais do comportamento, se os homens não passassem de repetições interminavelmente reproduzíveis do mesmo modelo, todas dotadas da mesma natureza e essência, tão previsíveis quanto a natureza e a essência de qualquer outra coisa. A pluralidade é a condição da ação humana pelo fato de sermos todos os mesmos, isto é, humanos, sem que ninguém seja exatamente igual a qualquer pessoa que tenha existido, exista ou venha a existir. (*idem*: 16)

Ao lado da razão (*idem*:18), seria a individualidade que melhor traçaria a linha divisória entre os seres humanos e os animais, ou, ao aproximar o pensamento de Arendt do pensamento cartesiano, talvez se pudesse concluir que a individualidade é fundada precisamente pela razão, pela autoconsciência, que eleva um ser vivo à condição de sujeito: «*Penso, logo existo*».

Este raciocínio é o próprio responsável pela linha divisória precisamente porque a ação, assim entendida, não está presente entre os animais: «Só a ação é prerrogativa exclusiva do homem; nem um animal nem um deus é capaz de ação, e só a ação depende inteiramente da constante presença de outros» (ARENDDT 1958: 31).

É a própria autora que aponta, como base desta conclusão, o pensamento grego pré-filosófico e a filosofia de Santo Agostinho. Os gregos, mesmo antes do surgimento da *polis*, relacionaram-se com a natureza entendendo que a mortalidade seria uma

característica exclusiva dos seres humanos. Não só os deuses do Olimpo, mas também a natureza em toda a sua extensão teria sido agraciada com a imortalidade:

Os homens são «os mortais», as únicas coisas mortais que existem porque, ao contrário dos animais, não existem apenas como membros de uma espécie cuja vida imortal é garantida pela procriação. A mortalidade dos homens reside no fato de que a vida individual, com uma história vital identificável desde o nascimento até a morte, advém da vida biológica. Essa vida individual difere de todas as outras coisas pelo curso retilíneo do seu movimento que, por assim dizer, intercepta o movimento circular da vida biológica. É isto a mortalidade: mover-se ao longo de uma linha reta num universo em que tudo o que se move o faz num sentido cíclico. (*idem*: 27)

Quanto à influência de Agostinho, Arendt afirma que este

vê a diferença entre o homem e o animal no fato de ter sido o homem criado *unum ac singulum*, enquanto se ordenou aos animais que «passagem a existir vários de uma só vez» (*plura simul iussit existere*). Para Agostinho, a história da criação constitui boa oportunidade para salientar-se o caráter de espécie da vida animal, em oposição à singularidade da existência humana. (*idem*: 16. Sublinhados da autora)

Assim, desprovidos da individualidade e da razão, os animais nada mais seriam do que componentes do cosmos que circunda a vida humana; nunca indivíduos, sempre objetos.

Essas limitações são completamente inexistentes no romance de Maria Velho da Costa. Não apenas Rambô, mas todos os animais da narrativa são dotados de características particulares que põem em causa as ideias expostas acima, mesmo quando não utilizam o recurso da fala.

O primeiro destes confrontos diz respeito à ideia do aprendizado enquanto reflexo invariavelmente instintivo. Os defensores de uma leitura schopenhaueriana poderiam argumentar que a mudança de comportamento de Rambô ao chegar à Casa Grande é fruto da intuição:

Era preciso segurar bem a nova trela de garrote estrangulador de Rambo, que de bem tratado e bem comido, parecia manso, sarado, e aprendia depressa, depois do episódio das galinhas degoladas, em que ficou fechado na casa das alfaias da cozinha, a pão e água. (COSTA 2008: 37)

É, sem dúvida, possível realizar tal leitura. Mas como poderia o instinto reduzir a aptidão à mentira demonstrada pela personagem ao encontrar Kleber:

(...) O cão vai vivo?  
Vai sim, agora que comeu e bebeu água da chuva. E vai quente.  
E Myra afagou o que não seria mais Rambo.  
Vais bem, César?  
E o cão agitou a cauda.  
Bom, bom, também sabia mentir. (*idem*: 34)

Parece um raciocínio bastante simples perceber que a mentira só é possível quando se está *consciente* da própria atitude, ou seja, identificar o próprio discurso, mesmo que não-verbal, como não-verdadeiro, algo que apenas a autoconsciência, negada aos animais, poderia proporcionar.

A linha divisória entre a razão e o instinto também parece nublar-se na ocasião do primeiro encontro de Myra e Rambô com Mafalda. Ambos percebem a necessidade da mentira e da pena para que encontrem abrigo, e assim mentem através da linguagem corporal:

Myra endireitou a espinha como via a avó fazer quando a esmola era escassa ou nenhuma. O cão levantou-se e cambaleou, a cerviz embora descida, engoliu a língua pendente. Olhou. (*idem*: 39)

Mesmo quando o foco são os sentimentos de Rambô, o leitor também é obrigado a questionar a divisão dicotômica entre sentimento/razão. A narradora descreve no comportamento dos animais gestos que indicam vaidade, dignidade e mesmo culpa, sentimentos intimamente relacionados à consciência de si, como na ocasião em que Rambô recebe de presente uma coleira de espinhos:

[Myra] Também recebeu, tinha de ser de Igor, o guarda-portão, uma coleira para Rambo, com puas de ferro. Não era necessário, mas Rambo aceitou usá-las ocasionalmente, com uma certa imponência.  
(...)  
Rambo, com seu colar de espinhos, segui-a, ou tomava-lhe a dianteira, sempre por perto, alerta, passo pausado, com contente dignidade. Cão de guarda pessoal não cirinda. (*idem*: 132)

A consciência da culpa, por exemplo, impede que Rambô usufrua da estima que recebe no Valparaíso de Orlando:

Aqui era pior e melhor. Todos lhe sorriam como se ele fosse um fantasma benigno, um cão sem mortes no cadastro. Um bicho manso e dócil.  
(...)  
Todos sorriam ao cão danado. Ao cão em paz, mate e oiro, mosqueado de preto, malhado de branco, resfolgando pela propriedade que nada tinha de agrícola. Nem horta, nem pomar. Tudo só para deleite da vista e do olfacto. Tudo inútil. (*idem*: 108)

O questionamento da dicotomia humano/animal também segue no romance a direção oposta: não se resume a elevar o comportamento do animal àquelas qualidades que se insiste em denominar de “humanas”, mas também procura encontrar no comportamento humano similaridades com o comportamento animal, como na conversa entre Myra e Rambô na véspera de sua fuga da casa de Mafalda:

Alguém nos há-de apanhar, nem que seja mortos. Mas aí, vamos ambos os dois.

O cão assentia. Ambos os dois, parecia-lhe bem. E que ela não chorasse, sentada na cama com olhos de sol raiante, a luz bravia, **os olhos amarelos do símio e do lobo, de onde vinham ambos**, sem saber para onde podiam ir. (*idem*: 56-57. Sublinhados meus)

Em algumas passagens, as comparações entre as esferas pode mesmo indicar não uma equiparação de valores, mas uma inversão dentro da hierarquia dicotômica. É o caso do entendimento de Alonso (capítulo 10) sobre os animais: «Os machos não atacam as fêmeas. (...) São melhores que gente» (*idem*: 78). Para a personagem, a nobreza dos animais não se limita apenas às questões de gênero: «Não sabes que os cães não aleijam aleijados? São melhores que gente, já te disse, Helena» (*ibidem*). Porém, como se demonstrou através do pensamento de Derrida,<sup>50</sup> inversões hierarquias não constituem verdadeiramente uma quebra dicotômica; evitando idealizações, o romance oferece um contraponto a essa visão: «Não era verdade, pensou Myra. Cães treinados matam o que se lhes mandar» (*idem*: 79).

Orlando também pode ser usado como exemplo destas comparações. Myra surpreende-se ao perceber o hábito do então Gabriel «de entrar e sair sem fazer ruído, como os gatos» (*idem*: 152). Outro exemplo surge quando este, enfim, conta à Myra a história de suas mutilações e a reação de sua mãe ao incidente:

Eu vinha meio-morto, **capado como um gato de raça**, incapaz de lhe dar nem novas, nem mandados, nem netos, do homem que ela mais amara na vida. Cuidou-me. Gritava e arrepelava os cabelos, e eu ouvia a agonia dela, ao longe, **como um cão que presente a dor do dono ausente**. (*idem*: 167. Sublinhados meus)

Esta lembrança de que os homens e os animais compartilham o sofrimento também se faz presente no texto do filósofo setecentista Jeremy Bentham, pioneiro na defesa dos direitos dos animais, citado por Maria Irene Ramalho em seu já referenciado artigo dedicado à *Myra*. Bentham, em protesto contra aquilo que chama de «escavidão» do mundo animal, afirma:

Que mais se pode invocar para traçar a linha insuperável? A faculdade da razão, ou porventura a faculdade do discurso? Mas um cavalo ou um cão adultos são animais comparativamente mais racionais e mais capazes de diálogo do que um bebé acabado de nascer, ou um bebé com uma semana, ou mesmo um mês. Mas mesmo que não fosse assim, que interessaria? A questão não é saber se eles têm capacidade de raciocinar. A questão não é sequer saber se eles são capazes de falar. A questão é se eles têm capacidade de *sofrer*. (*apud* RAMALHO 2009: 8)

O texto de Bentham levanta uma interessante questão: se o discurso filosófico procura determinar como o principal traço definidor da humanidade a razão e a individualidade, o que dizer dos exemplos da própria espécie humana em que tais traços

---

<sup>50</sup> Ver capítulo 1



parecem às vezes ténues, como os casos que o próprio discurso científico denomina como *deficientes mentais*?

O tema também encontra seu espaço em Myra, na família de Octaviana, uma das empregadas da Casa Grande. De seus quatro filhos, «sabia-se lá de quem» (COSTA 2008: 46), apenas dois sobreviveram, tartamudos. O modo como a família é descrita parece denunciar às condições a que é submetida: «Debaixo da bancada gatinhava Octávio, o quarto filho que nascera surdo e mudo e que, aos três anos, nem andar andava» (*idem*: 45).

A própria descrição de Octaviana revela o desprezo que sua situação acarreta:

Não tinha manha, Octaviana, e só tinha força braçal. E a da raiva. A Senhora Dona Mafalda chamava-a quando queria um modelo para o horror. **Feia e bruta como a miséria. Pura como o coice de um camelo, que é feito com todas as patas, as dianteiras e as traseiras.** E então, Octaviana, calada diante do ciciar das tintas e das telas, exultava. Isto sim, isto sou eu. E danava-se quando os *marchães* as levavam encaixotadas em talas de madeira nas carrinhas de luxo. **Como gado fino, dizia Octaviana, agora sou como gado fino a marchar para o curro.** (*idem*: 46. Sublinhados meus)

Porém, o que se procura não é confirmar Octaviana e sua família em alguma espécie de condição subumana, é precisamente o contrário. Octaviana, em sua raiva, é detentora de um dos principais discursos críticos contra o elitismo de Dona Mafalda. É Hermínia quem percebe, assustada, que «Octaviana, em sua cólera, era assustadoramente menos bronca» (*idem*: 47), uma crítica à dicotomia razão/emoção.

Ismael, seu filho mais velho, também constitui um alerta contra o desprezo. Todos os moradores da Casa Grande tratam-no como espécie de animal: Hermínia chama-o de «manta de retalhos» (*idem*: 48); Mafalda, que toma para si e Kleber a educação de Myra, nunca considerara o mesmo para Ismael (*idem*: 46); o discurso indireto do romance também ressalta na personagem o seu retardo:

Ismael entra pela porta da horta, o sorriso pasmado de sempre, o olhar fujão. Traz Rambo pela trela extensível armada curta, o açaimo na outra mão, como um elmo<sup>51</sup> sem cara. O cão tem a boca ensanguentada de lado a lado. (*idem*: 47)

O episódio introduzido pela passagem acima, contudo, revela em Ismael uma astúcia que todos lhe negam. Rambô vinha sujo de sangue por matar um carneiro, enquanto deveria estar sob a supervisão do miúdo. Quando indagado por sua mãe porque deixara o cão em rédea larga, sabiamente revela:

Então? Ninguém gosta de andar aperrado. E corneado.

---

<sup>51</sup> A comparação entre o elmo (indumentária humana) e o açaimo (indumentária animal) é mais uma imagem do romance que depõe contra a dicotomia humano/animal.

E sorria. (*idem*: 48)

Hermínia, a fim de encerrar a confusão causada pelo ocorrido, especialmente a agitação de Octaviana, pede para que esta saia da cozinha com Octávio, numa passagem que também acentua a inteligência de Ismael:

Toma lá o menino e não entres na cozinha enquanto o cão come, que ele cheira a tua raiva em tudo o que é teu.

E o Ismael, não é meu?

**Eu não sou de ninguém, disse o tontinho, o mesmo apazível sorriso no rosto.** (*idem*: 49. Sublinhados meus)

Parece perfeitamente possível transferir a lição de Ismael para o modo como a esfera animal é abordada no romance, especialmente ao se destacar que o filho de Octaviana come «do mesmo prato» de Rambô, pelas mãos de Hermínia (*idem*: 44).

Poder-se-ia contra-argumentar que o fato de os animais falarem, recurso que já se associou aqui à paródia dos contos de fada, anularia toda a argumentação acima exposta. Tal observação, no entanto, reduziria demais a questão: como vem sendo ressaltado aqui desde o primeiro capítulo, a imitação paródica sempre pressupõe um distanciamento crítico. O poder do discurso concedido aos animais não visa simplesmente à criação de um ambiente lúdico, constitui uma importante ferramenta narrativa para a construção de reflexões sobre a esfera humana através do contraste com a esfera animal.

Um interessante exemplo desse contraste são os diálogos entre Rambô e Brunilde, em que se denuncia a arrogância humana perante a natureza:

Eu levei dezenas de anos a ser feito cão de combate, Brunilde. Cruzas com cruzas, ferozes.

E eu levei milhões de anos, **a ser fabricada por eles**, só pela beleza, do focinho aleijado e da perfeição da pelagem. A pelagem não é lavável e faz grumos, o focinho encurtado não me deixa respirar. (*idem*: 171. Sublinhados meus)

Em um tom herético, a dicotomia divino/humano é subvertida, e a ação do homem sobre a natureza é descrita através de imagens que parodiam o sagrado, como a seguinte fala de Rambô para Myra: «Come, fornicar, **cria-me à tua pobre imagem e semelhança**. *Carpe diem*. Eu não sou tão broco quanto devia ser» (*idem*: 150. Sublinhados meus). Outro exemplo é a identificação de Rambô como filho do homem, e não filho de Deus: «Eu fui **feito pelos homens** mas não fui feito para isto» (*idem*: 89. Sublinhados meus).

Esse domínio do ser humano sobre o ambiente, porém, assume sempre um aspecto de crítica, especialmente quando obriga o leitor a refletir sobre o narcisismo

humano, muitas vezes incapaz de perceber aquilo que lhe é diferente, como se observa na reação de Rambô ao banho:

Rambo tomara um banho com água t pida e fora besuntado com óleo para crianças. Estava lindo e cheiroso e escovado, e detestando o seu cheiro a cão limpo.

Retiram-me o meu sebo natural, que   minha defesa contra o frio e as intempéries e o mau olhado, e põem-me a cheirar a criança de fraldas. Enfim, seja por amor **dos deuses que eles são**. (*idem*: 183. Sublinhados meus.)

Neste aspecto, pode parecer, à primeira vista, que o romance realiza um movimento paradoxal: de um lado, aproxima humano e animal, questionando a fronteira que o discurso ocidental entende como intransponível, apenas para, em seguida, reafirmar o animal como diferente do ser humano.

Trata-se, sem dúvida, de uma contradi o, mas aqui   necessário relembrar as propostas de Linda Hutcheon para o estudo do romance p s-modernista. Segundo a teórica canadiana, o paradoxo é precisamente uma das características que impede que a visão do artista anseie por uma visão totalizadora, procurando valorizar a diferença:

Such assertion (...) of community is never, though, intended as a move towards homogenization. Postmodernism art is always aware of difference, difference *within* any grouping too, difference defined by contextualization or positioning in relation to plural others (HUTCHEON 1988: 67. Sublinhado da autora)

Ao mesmo tempo em que pedem para si o estatuto de indivíduos, é o próprio discurso dos animais que deixa explícito que não são, nem desejam ser, humanos, como bem resume Brunilde: «Não são gente compreensível, os humanos» (COSTA 2008: 170). H  mesmo uma abundância de passagens no texto reafirmando essa diferença, especialmente por Ramb : «(...) na memória da espécie, Rambo aprendia, duramente, que mesmo um cão dominante tem limites, não necessariamente humanos» (*idem*: 107).<sup>52</sup>

O resultado, portanto, é a inclusão do ser animal na categoria dos ex-c tricos. Mas o centro aqui desafiado não é apenas o g nero masculino, a orienta o heterossexual, o pensamento cristão – o ocidente, enfim –, mas a humanidade inteira.

Neste aspecto, o diálogo entre Myra e Mafalda a respeito de Ramb , a única passagem em que esta parece defendê-lo, acaba soando limitado e mesmo narcisista:

---

<sup>52</sup> Há mesmo um número bastante considerável de passagens a reafirmar que os próprios animais do romance sentem-se diferentes dos seres humanos. Pode-se indicar, a fim de ressaltar a importância deste aspecto no texto, a leitura das seguintes páginas: p.61 («são humanos»), p.68 («sal humano»), p.84 («fala indecifrável na noite humana»), p.87 («cheiro a gente»), p.89 (o ciúme é mais forte nos cães), p.109 («cão   cão»), p. 135 (o «humor dos humanos»), p.146 («porque os humanos adiam tudo?»), p.150 («ou eu não sou cão»), p. 187 (apenas os gatos são capazes de prever o futuro), p. 205 («cães não choram»).

Leva o açaimé?

Leva sim senhora. Enerva-se quando é a chega dos bois. Faz-lhe lembrar brigas. Tem saudades da luta.

É **humano**, nos machos e fêmeas, disse a Senhora Dona Mafalda, é preciso muita regra e mão, Sophia. Nada é manso. (*idem*: 43. Sublinhados meus)

Tal como ocorre com os ex-cêntricos, sublinha-se a questão da diferença mesmo dentro da esfera marginal, pois as diferentes raças dos animais também são importantes fatores de contextualização:

Rambo, na sua ceira redonda, levantou a cabeça. Aquele uivo não lhe parecia de aflição, mas em questões desta natureza, era melhor indagar os peritos em lascívia gritada. Brunilde sorria em sonhos, como se aquele som, que descia escadas e parava o vento, fosse música celestial, triunfante.

- Já fodem?, disse Rambo.

Depois emendou a mão da língua. **Os felídeos, especialmente aquela, são muito avessos a grosserias.**

- Achas que estão a acasalar, Brunilde? (*idem*: 170. Sublinhados meus)

Em suma, a pulverização da dicotomia humano/animal realiza um duplo movimento: em primeiro lugar, relembra a condição animal da espécie humana, ressaltando a própria artificialidade da divisão entre razão/emoção, ou razão/instinto; em segundo lugar, pondo-se a favor dos direitos dos animais, relembra o quão distante da efetivação ainda está o projeto humanista de igualdade, já enfraquecido em demasia pela força problematizadora da visão ex-cêntrica, que se torna em *Myra* ainda mais extensa.

### 3.2. Myra e a esfera social

*Há gente assim, inesperada no mundo. Monstros.*  
Mafalda, sobre Myra

Enquanto protagonista do romance, a história pessoal de Myra encontra-se em análise por todo o trabalho aqui apresentado. É necessário falar da personagem quando se aborda Rambô ou Orlando, por exemplo, e mesmo quando se contrasta a Casa Grande e a Casa Branca, assim como o pensamento herético de Frei Bento e o tradicionalismo católico de Irmã Augusta.

Este tópico, portanto, centrar-se-á sobre a pulverização das três dicotomias associadas a sua trajetória pessoal: público/privado, certo/errado, vida/morte. Entretanto, o desaparecimento de tais divisões não resulta em um desafio às hierarquias de poder que lhe são inerentes, como ocorre com os outros casos até aqui estudados,

mas traz consigo apenas consequências negativas, que ajudam a compor o destino trágico da personagem.

É Hannah Arendt quem fornece uma interessante análise histórica sobre o desvanecimento da distinção entre as esferas pública e privada, processo que, segundo a autora, inicia-se com o surgimento de uma terceira esfera, a esfera social, que, desde o início da Era Moderna,<sup>53</sup> vem englobando todas as características das duas primeiras, atingindo seu auge de desenvolvimento com a sociedade de massas do século XX.

É preciso estar ciente do próprio percurso histórico realizado pelo raciocínio de Arendt para que se possa entender como a esfera social pôde firmar-se deste modo. Partindo primeiramente de um contraste com a civilização grega antiga, Arendt afirma que esta se organizava em torno de uma bem definida distinção entre as esferas da família (privada) e da política (pública). Havia entre as duas uma assumida hierarquia: à esfera da família, ficava reservada a atividade do labor, ou seja, toda a atividade necessária para a sobrevivência da espécie. Era considerada inferior precisamente porque a necessidade de companhia e a manutenção de alimentos, por exemplo, são carências que a espécie humana tem em comum com a espécie animal (ARENDR 1958: 33).

Por esta razão, a esfera da *polis* representava a esfera da liberdade, o espaço destinado aos homens para que pudessem atingir a excelência:

A *polis* diferenciava-se da família pelo fato de somente conhecer «iguais», ao passo que a família era o centro da mais severa desigualdade. Ser livre significava ao mesmo tempo não estar sujeito às necessidades da vida nem ao comando de outro e também não comandar. (...) Assim, dentro da esfera da família, a liberdade não existia, pois o chefe da família, seu dominante, só era considerado livre na medida em que tinha a faculdade de deixar o lar e ingressar na esfera política, onde todos eram iguais. (*idem*: 41-42)

Dessa forma, apesar de inconfundíveis, as duas esferas eram indissociáveis, e a necessidade destes dois aspectos era tida como axiomática pelo povo grego (*idem*: 47).

A deterioração do abismo entre o público e o privado começa na Idade Média. Conforme explica Arendt, as sociedades feudais, sob influência do pensamento cristão,<sup>54</sup> organizaram-se em torno do modelo de família. Em termos práticos, isso significou a promoção das atividades da esfera familiar para a esfera pública, ou seja, o

---

<sup>53</sup> A palavra “moderna” possui um significado bastante polivalente que pode dificultar, às vezes, a sua devida contextualização para o leitor. A fim de evitar este risco, é necessário explicitar que Arendt define como «Era Moderna» o período compreendido entre o início do século XVII e meados do século XX. O surgimento da sociedade de massas e a Guerra Fria dão início a um novo estágio da modernidade (ARENDR 1958: 13-14).

<sup>54</sup> Dos quais são exemplos a crença na vida extraterrena e a subsequente desvalorização do mundo físico (*idem*: 43), assim como a valorização da caridade e do amor ao próximo (*idem*: 62).

que antes constituía uma preocupação exclusivamente privada passou a ser entendido, e exercido, enquanto uma preocupação comum a toda a comunidade, o que resulta na absorção da esfera pública pela sua contraparte (*idem*: 43).

Arendt aponta dois indícios dessa transformação: em primeiro lugar, o próprio exercício do poder do Senhor Feudal, que abrangia todos os limites de seu reino, inclusive o espaço sagrado do lar (*idem*: 44), e não somente a esfera pública, como ocorria com os governantes das cidades-estado gregas (*idem*: 36); em segundo lugar, a organização das próprias atividades profissionais de acordo com o molde familiar: são os casos das companhias comerciais, das guildas e das confrarias (*idem*: 44).

Com o advento da Era Moderna e o surgimento do estado nacional, essa organização familiar de todas as atividades atinge uma proporção ainda maior, o que dificulta, hoje, equacionar uma diferença satisfatória entre as esferas pública e privada:

Em nosso entendimento, a linha divisória é inteiramente difusa, porque vemos o corpo de povos e comunidades políticas como uma família cujos negócios diários devem ser atendidos por uma administração doméstica nacional e gigantesca. (*idem*: 37)

É por isso que, no entender da autora, o estado nacional trouxe consigo o surgimento da esfera social, que ela define como uma esfera híbrida, «nem pública nem privada no sentido restrito do termo» (*ibidem*):

(...) o que chamamos de «sociedade» é o conjunto de famílias economicamente organizadas de modo a constituírem o fac-símile de uma única família sobre-humana, e sua forma política de organização é denominada «nação». (*idem*: 38)

Uma das principais consequências negativas desta organização macrofamiliar é a substituição da «ação», ou seja, a principal marca da individualidade humana, pelo que Arendt denomina «comportamento», ou «conformismo» (*idem*: 49). Ocorre porque, do mesmo modo que no espaço do lar, a sociedade acaba por impor aos seus membros que «ajam como se fossem membros de uma enorme família dotada apenas de uma única opinião e de um único interesse» (*ibidem*).

Pode-se, sem dúvida, entender esta equalização da sociedade como uma forma de valorizar o sentimento de igualdade entre os seres humanos. Contudo, Arendt salienta que esta «igualdade» é diametralmente oposta à definição corrente nas cidades-estado gregas, onde era sinônimo, como já indicado acima, do direito à individualidade. Nas palavras da autora:

a vitória da igualdade no mundo moderno é apenas o reconhecimento político e jurídico do fato de que a sociedade conquistou a esfera pública, e que a distinção e a diferença reduziram-se a questões privadas do indivíduo. (*idem*: 51)

Porém, o conceito de «privado» apontado na passagem acima não está associado à ideia de “privação”, que era o modo como a Antiguidade Clássica entendia a esfera da família, e sim como proteção daquilo que é íntimo (*idem*: 48).

Sem uma distinção clara entre as esferas pública e privada, é a esfera da intimidade a única a contrapor à esfera social, mas o advento da sociedade de massas parece pôr fim a qualquer resistência:

Desde o advento da sociedade, desde a admissão das atividades caseiras e da economia doméstica à esfera pública, a nova esfera tem-se caracterizado principalmente por uma irresistível tendência de crescer, de devorar as esferas mais antigas do político e do privado, bem como a esfera mais recente da intimidade. (*idem*: 55)

Essa fusão do público e do privado no social inibe também o pleno desenvolvimento de algumas características que apenas se reforçariam com sua divisão. No caso do desaparecimento da esfera pública, há o já apontado enfraquecimento da pluralidade de perspectivas:

Somente quando as coisas podem ser vistas por muitas pessoas, numa variedade de aspectos, sem mudar de identidade, de sorte que os que estão à sua volta sabem que vêem o mesmo na mais completa diversidade, pode a realidade do mundo manifestar-se de maneira mais fiel e fidedigna. (*idem*: 67)

Mas pode-se somar a este aspecto o fato de que a interação entre os seres humanos parece carente de propósitos sem uma função definida para o espaço público, como era a busca por excelência, na questão grega, ou o mundo extraterreno, na questão medieval. Na sociedade de massas, além da necessidade biológica da espécie, a satisfação da riqueza é o que cumpre o papel de elo entre os indivíduos:

Logo que passou à esfera pública, a sociedade assumiu o disfarce de uma organização de proprietários que, ao invés de se arrogarem acesso à esfera pública em virtude de sua riqueza, exigiram dela proteção para o acúmulo de mais riqueza. (*idem*: 78)

Já o dismantelamento da esfera privada traz consigo não só a perda da proteção contra tudo aquilo que existe no mundo, mas o resguardo necessário para preservar a iniciativa individual em detrimento da apatia:

Uma existência vivida inteiramente em público, na presença de outros, torna-se, como diríamos, superficial. Retém a sua visibilidade, mas perde a qualidade resultante de vir à tona a partir de um terreno mais sombrio, terreno este que deve permanecer oculto a fim de não perder sua profundidade num sentido muito real e não subjetivo. O único modo eficaz de garantir a sombra do que deve ser escondido contra a luz da publicidade é a propriedade privada – um lugar só nosso, no qual podemos nos esconder. (*idem*: 81)

No romance de Maria Velho da Costa, Myra representa o extremo de toda a situação descrita por Arendt: sua condição de imigrante ilegal não só a exclui da esfera social, cuja burocracia nem sequer pode reconhecer sua existência devido à completa ausência de documentos,<sup>55</sup> como também é-lhe renegado o abrigo da esfera privada, especialmente ao se considerar que se trata de uma criança abandonada pelos pais em um «semi-bordel» da Caparica.

É verdade que a obra não fornece ao leitor uma passagem que comprove de maneira categórica a última afirmação acima. No entanto, o próprio texto parece fornecer indícios que a sustentam. A primeira imagem fornecida ao leitor sobre a relação de Myra e seus pais aponta para a possibilidade de que o ocorrido esteve além do controle dos três: «Foi tua mãe uma fera?», pergunta Myra a Rambô ao contar-lhe sua história, «Foi ela que te deixou cair dos queixos nas mãos dos maus donos, submissa à porrada? A mim foi» (COSTA 2008: 55-56). Contudo, em momentos posteriores do romance, as memórias de Myra insinuam uma crueldade ainda maior: «Kleber, pobre Kleber, fora um mestre do disfarce. Como a avó longe, **os brutos pais apenas entrevistados**» (*idem*: 65. Sublinhados meus). Também é significativo o modo como Myra reage ao acordar com uma lembrança da mãe à mente:

Nada mais lhe lembra. Myra sacode-se, não quer que venham a seguir as memórias dos açoites e das injúrias, a minguia e a fadiga, na casa da Caparica. A troça na escola do seu trajar e do seu falar, remendados. *Ser a melhor no mundo*, pagar um sacrifício, da avó, deles, que não pedira. (*idem*: 148. Sublinhados da autora).

Nas passagens acima, a aproximação entre os sintagmas «disfarce» e «brutos pais», bem como a necessidade da protagonista de renegar a memória da mãe para que não «venham a seguir as memórias dos açoites», assim como a ideia de um «sacrifício» que parte «deles», sugerem que a situação de Myra origina-se do consentimento dos seus parentes mais próximos. É importante ressaltar esta condição de criança traída porque parece ser este o principal catalisador das atitudes da personagem, como sua busca pelo Leste e pela avó, assim como sua resistência em confiar em quem a acolhe, como ocorre por muito tempo com Orlando, quem teme ser «um Barba Azul rapaz ainda» (*idem*: 117).

Mesmo que, evidentemente, não siga o raciocínio teórico acima utilizado, Myra demonstra entender o significado de sua exclusão das esferas descritas por Arendt: «A minha vida não é igual às outras, Rambô. Fui proibida de existir. Fui roubada de poder

---

<sup>55</sup> Este aspecto é mencionado mais de uma vez no romance, a Kleber (p. 34) e a Orlando (p.169).



ser» (*idem*: 55). Sabe também que, sem um espaço físico para denominar como sua esfera privada, está forçosamente à mercê de constantes riscos, como bem demonstra seu medo ao conhecer Kleber: «Pode-se ser morto e esquartejado em qualquer lugar, mas Myra, ladina, não tinha muito por onde escolher» (*idem*: 35).

O último recurso da personagem acaba por ser a criação e a defesa da última esfera descrita por Arendt, a esfera da intimidade, constituída apenas pelo seu nome verdadeiro<sup>56</sup> e o de seu cão, assim como a verdadeira história de ambos. Suas mentiras não cumprem apenas o dever de garantir sua sobrevivência, mas proteger também este tênue espaço íntimo, sua última posse frente a uma esfera social que lhe negou tudo.

Um exemplo deste valor é o modo como explica o porquê de seu nome continuar em segredo mesmo após o início de seu relacionamento com Orlando: «Myra continuava a não dizer o seu nome, nem o do cão, porque eram as últimas **arras** que guardava para seu amor» (*idem*: 177. Sublinhado meu).

Seguindo ainda esta leitura, parece também evidente que a intimidade como resistência é descoberta ainda no bordel da Caparica, onde aprendera a masturbar-se (*idem*: 105) e tivera seu contato com a Literatura. O primeiro exemplo assume importância por ser talvez o único modo que lhe restou de sentir-se dona do seu próprio corpo. Já a Literatura, e posteriormente também o Cinema, tornam-se os substitutos da educação de Myra, bem como a ferramenta para que nunca se perca de si.<sup>57</sup> A arte acaba mesmo por cumprir os papéis destinados tradicionalmente às figuras materna e paterna, quando, por exemplo, lembra dos muitos livros que leu «a esmo sem que ninguém a consolasse» (*idem*: 59).

Mas esta relação, todavia, é mais do que uma simples forma de escapismo, pois seu envolvimento com as artes parece mesmo responsável pela sua consciência perante o mundo e a situação em que vive, o que a diferencia de personagens como Bebel, a jovem prostituída no Porto, e a cafetina Adalgisa, que vivem situações semelhantes a de Myra. Ambas são descritas como vencidas pelas circunstâncias a que foram forçadas a viver: «E não tinha, mau coração. Era mais um dos horrendos azares da existência, Dona Adalgisa, um algoz da prepotência obediente. Cumpro ordens que não me cumpre decifrar» (*idem*: 217). O mesmo raciocínio conduz a irônica descrição de Bebel: «A

---

<sup>56</sup> Myra adota o nome Sônia no capítulo 2, Sophia durante sua estadia na Casa Grande (capítulos 3 a 7), Maria Flor no encontro com Frei Bento (capítulo 9), Helena (capítulo 10) e Ekatarina (também Catarina, ou Kate) após o encontro com Orlando (capítulos 11 a 22).

<sup>57</sup> Antes mesmo, portanto, de conhecer Mafalda e Orlando, que, como demonstrado no capítulo 2 do presente estudo, valorizam a arte na educação da jovem.

Portuguesa. A que se não tem cão, caça com gato que é ela própria: graça, inteligência, talentos e artimanhas. Até poder poder. Ladina Bebel. Invicta Bebel» (*ibidem*).

Para reforçar o papel da arte na vida da personagem, pode-se citar a leitura proposta por Nuno Júdice à cena de abertura do romance, em que afirma que Myra corre em direção às gaivotas, contrariando o que a mãe ensinara (*idem*: 10), como forma de exorcizá-la da memória (JUDICE 2009: 251). Desconstruídas as imagens dos pais, é lícito crer que os livros e os filmes atuam como substitutos, mais uma razão por que Myra «fala como um livro aberto» (*idem*: 59).

A esse respeito, é marcante que as reflexões da personagem sejam constantemente associadas a exemplos extraídos do universo da arte, como quando reflete sobre sua tentativa de assassinar Mafalda: «As tripas na alma, é o que faz o **crime e o castigo**. À senhora **Macbeth** foi isso o que lhe aconteceu. Subiram-lhe as víceras às mãos, numa sangueira que ninguém via» (*idem*: 60. Sublinhados meus).

É também à arte que a personagem recorre quando a apatia começa a vencê-la:

Fiddledee, lérias, diz Myra, continuando aos tropeços. Sabia de cor tiradas de Vivien Leigh em *Scarlett*. Isto é da fome, Rambô, e do medo, são maus conselheiros. Eu não fujo, eu vou contigo para algum lado. *Home*, disse como o ET, *home*. Para algum sítio. Só não sabemos onde é. (...) (*idem*: 89. Sublinhados da autora)

Contudo, como já se explicou acima através de Arendt, a esfera da intimidade não possui a resistência necessária frente à esfera social: já não sendo forte o suficiente àqueles detentores de um lugar só seu, sem dúvida não constituiria salva-guarda eficiente a alguém forçado a viver sua existência em completa exposição. Por isso, o projeto de Myra de sobreviver em fuga por toda a Europa até a Rússia já iniciara falho. É neste sentido que a Casa Grande e a Casa Branca constituem espaços de esperança.

Já muito aqui se contrastou as casas de Mafalda e Orlando,<sup>58</sup> mas o modo como ambas se relacionam à dicotomia público/privado realça ainda mais suas diferenças. Embora ambas possam ser entendidas como uma resistência à crescente padronização da esfera social, pois são dedicadas ao desenvolvimento das aptidões pessoais de seus proprietários, além de abrigar párias sociais,<sup>59</sup> parece claro que, na Casa Grande, o preço a se pagar é o sacrifício da privacidade ao olhar quase onipresente de Mafalda:

---

<sup>58</sup> Ver capítulo 2

<sup>59</sup> A própria Mafalda explica que já é acostumada a ter «criaturas de alto risco em casa» (*idem*: 40), o que é reforçado ao lembrar a Myra «(...) não tenho de acreditar em ti para te ter aqui». Quanto à casa de Orlando, a narradora é explícita: «Todos tinham segredos que a casa abrigara» (*idem*: 180).

Nem menina, nem moça, nem rapariga. Nada naquela voz que indicasse um carinho, um desrespeito, uma pena. Nada. Myra (e o seu cão) estavam à mercê. Daqueles olhos e voz de predador. Sem mais mercê do que aquela que ela quisesse outorgar. (COSTA 2008: 39)

Por tudo que se disse acima, Myra não pode pagar o preço da Casa Grande, e, se é verdade que toma a decisão de matar Mafalda para impedir o sacrifício de Rambô,<sup>60</sup> parece pesar também na decisão o medo de que o narcisismo de Mafalda não compreenda a fuga de sua pretensa discípula e denuncie-a.

Não se trata de inocentar a protagonista, mas o fato acaba por pôr em suspenso o simples entendimento dicotômico entre certo/errado. Como já se evidenciou aqui através do pensamento de Foucault, os binômios certo/errado e verdadeiro/falso também atuam como operadores de um sistema de exclusão<sup>61</sup>. A própria «palavra da lei» se sustenta através de um «discurso verdadeiro» (FOUCAULT 1971: 19). Também já se afirmou acima como as convicções dos personagens deste romance são sempre postas à prova pelo diálogo com outras personagens<sup>62</sup>. A atitude de Myra parece ir ao encontro deste debate. Como observa Foucault: «talvez, não haja erros em sentido estrito, porque o erro só pode surgir e ser decidido no interior de uma prática definida» (*idem*: 33).

À luz das regras da esfera social, Myra incorreu em uma falta. Mas, se é mesmo necessário pertencer a um sistema para estar «no verdadeiro» (*idem*: 34), no “certo”, como aplicar as regras da esfera social a alguém que não lhe pertence?

Evidentemente, não se deve exigir de um texto literário que responda de modo definitivo o dilema moral acima proposto, nem deve ser também tarefa de um ensaio literário. O romance de Maria Velho da Costa, porém, evidencia a dúvida, e não parece ser dado ao leitor o direito de passar incólume a esta reflexão.

Entretanto, não parece também prudente ignorar as duas reações bastante adversas da protagonista frente ao ocorrido. Primeiramente, afirma-se: «Myra não tem remorso, nem culpa. Tem medo, porque os fantasmas assombram quando querem» (COSTA 2008: 67). Algo que, posteriormente, sabemos não ser inteiramente verdade, quando, já estabilizada na casa de Orlando, descobre pela televisão que Mafalda está viva: «Myra estava estupefacta. Matara e não matara. Não fazia dela menos assassina, o que conta é a intenção, mas sempre era um alívio. Uma prenda imensa» (*idem*: 136). E acrescenta: «Graças a Deus, às vezes a maldade é estúpida. Paz à sua alma viva» (*idem*: 138).

---

<sup>60</sup> Mafalda, mesmo com os protestos de Kleber, decide sacrificar Rambô: «Se o cão for abatido longe da vista, ela entende. É a lei da força» (*idem*: 52).

<sup>61</sup> Ver capítulo 1

<sup>62</sup> Ver capítulo 2

Quanto a Orlando, o seu respeito pela esfera privada de Myra é mais um elemento que separa a dinâmica da Casa Branca da Casa Grande, como demonstra uma de suas primeiras falas ao hospedá-la: «Não me faças muitas perguntas, nem eu a ti, que é para não termos que mentir um ao outro» (*idem*: 99). Orlando representa a mais forte esperança de Myra por entender que a relação de ambos só poderá estabelecer-se com um grau recíproco de confiança: ele também tem seus segredos, e confessá-los aos poucos é um modo de deixá-la confortável, mas também assume igual importância o fato de perceber que Myra precisa ser reinserida na esfera social para que não mais se sinta «proibida de existir», e que conquiste assim o direito de ficar por opção:

- Não tenho documentos nem nome certo. Não tenho nada excepto um cão.
- Uma identidade também se forja e também se compra, Catarina. (*idem*: 169)

Em mais de uma ocasião, Orlando demonstra entender que alguém que viveu como pária jamais suportaria viver se não fosse em liberdade:

- Não precisas de ficar comigo toda a vida, Ekatarina. És jovem, quase uma criança. Podemos ter um casamento aberto. Tu vais e vens e eu fico, sou um aleijado do corpo e do coração. Não é justo.
- Criança é tu, e estúpido, como todos os homens. (...) Eu nunca tive outro grande amor, e por aqui fico.
- Tonta, tonta. Sabes lá o que é a vida e o que nos reserva de surpresas, de repetições inesperadas. (*idem*: 177)

Essa «repetição inesperada», entretanto, viria na forma da perda de tudo que Myra conquistara: a morte de Orlando, a inevitável separação de Rambô e a impossibilidade de adentrar a esfera social, ou seja, o retorno a sua condição de «roubada de poder ser». A passagem é mais uma vez utilizada para que se possa enfatizar que estas perdas pulverizam a dicotomia vida/morte: Myra já está morta antes do suicídio, pois é esse o significado de permanecer para sempre excluída de uma esfera social que, como explica Arendt, desde meados do século XX «abrange e controla, igualmente e com igual força, todos os membros da sociedade» (ARENDR 1958: 50), proibindo, como reforça o romance de Maria Velho da Costa, os que estão de fora «de existir».

Já estava morta, enquanto completa pária, antes de Orlando, como bem explica Kleber: «Os antigos egípcios acreditavam que era um deus-cão, Anubis, que os conduzia na barca dos mortos» (COSTA 2008: 33), e apenas volta a morrer no Porto.

O que Myra mata na derradeira página do romance, preocupada ainda em não machucar ninguém na queda, é seu invólucro.

### 3.3. Orlando: um mundo frugal de sinais

*Oiço sempre a língua materna por debaixo da outra. É um dom.*  
Orlando

Orlando, o rapaz pardo, representa a segunda alma gêmea de Myra, ao lado de Rambô, e, tal como os dois, também assume nomes falsos: ao perceber que Myra esconde seu verdadeiro nome, apresenta-se a ela como Gabriel Rolando, «Roland para os íntimos» (COSTA 2008: 93).

A sua própria existência no romance já representa, por si, um apagar de fronteiras, as de uma obra, pois, como acaba por perceber o leitor de Maria Velho da Costa, Orlando é também um dos protagonistas de *Irene ou o contrato social* (COSTA 2000), onde se envolvera com a jovem aspirante à atriz Raquel, filha de Irene. Com esta última, ele firma um pacto de morte: aceita aplicar-lhe, em segredo, a eutanásia, um pedido de Irene para que ela possa sentir que morreu ainda dona de si, e não derrotada pelo Alzheimer.

É em *Irene* que se desenvolve um fato que assumirá vital importância no enredo de *Myra*: trata-se do assassinato da personagem acunhado de Spider, como vingança pela morte de uma amiga chamada Luísa. Orlando mata o jovem a machadadas, e o crime acaba abafado pela interferência de seu padrasto, o embaixador Rolf. O rapaz pardo segue, por conta disso, em uma viagem de um ano pela Europa, numa espécie de viagem de expiação, substituindo, durante o período, sua refinada educação intelectual pelo trabalho braçal, assumindo por vezes o verdadeiro nome de sua vítima: Emílio.

O espectro desse crime retorna em *Myra* e acaba por não condenar apenas a sua vida, mas também a da sua amada e a de Rambô, pois seus algozes acabam por ser, numa jogada do destino, os primeiros donos do cão, que lhe retomam a posse e forçam Myra a seu destino final no Porto.<sup>63</sup>

À luz desse acontecimento, é-se instigado a questionar onde, verdadeiramente, está o início desta obra, visto que sua protagonista acaba por pagar por um crime realizado em outro romance.

No entanto, ao ressaltar as observações acima, parece que se incorre no trágico destino de todo o texto teórico dedicado à *Myra*: ignora-se que, durante considerável parte do romance, a identidade de Orlando permanece um mistério e que a narrativa

---

<sup>63</sup> Questão já abordada no capítulo anterior.

insiste, antes de resolvê-lo, em fornecer ao leitor pistas de quem realmente é Gabriel Rolando.

Desde a sua entrada no romance, são apresentados indícios ao leitor de Maria Velho da Costa, a começar pelo modo como Orlando conhece Myra, uma espécie de espelho do primeiro encontro de Raquel e Orlando; em ambos os casos, encontramos as personagens femininas em uma situação de desespero: Raquel por não mais aguentar a distância da mãe, Irene (COSTA 2000: 134), e Myra já quase completamente vencida pelo cansaço da fuga, delirante até (COSTA 2008: 89-90). Em ambas as cenas, o rapaz pardo encontra-se vestido de branco e há uma presença canina: Maina em *Irene*, Rambô em *Myra*. Mas as reações de ambos é contrária: a cadela rapidamente simpatiza com o sofrimento de Raquel, (COSTA 2000: 135), enquanto Rambô é tomado pelo ciúme: «Chega, disse-lhe Rambo. Estás-te a espalhar para nada. O cio estupidifica-te» (COSTA 2008: 93).

O contraste entre os dois encontros também se torna interessante ao se incluir uma fala de Orlando para sua mãe. Ao regressar de sua viagem pela Europa, ele mostra a ela um anel que encontrara e explica-lhe o valor: «—Achado, como tudo que *d'evera* importa» (COSTA 2000: 145). A leitura de *Irene*, no entanto, acaba por revelar que o acaso do seu encontro com Raquel fora forjado, pois havia visto-a pela televisão em uma reportagem sobre os ensaios da peça *A Tempestade* (*idem*: 150) e, como também explica, «decidira» por esta paixão (*idem*: 174). Em seu encontro com Myra, nada fora forjado, mas real ação do acaso.

Outro sutil indício encontra-se na matrícula do Land Rover de Orlando: «Diz CD, antes dos números de série» (*idem*: 90), precisamente a indicação de uma matrícula de embaixada, e, conforme já indicado acima, Orlando tem um embaixador como padrasto.

Ambos os romances ressaltam também as mãos da personagem, além de aludirem ao fato de ser canhoto (COSTA 2000: 199) (COSTA 2008: 90). Em *Irene*, lê-se: «Tirante a mãe, tem provavelmente as mãos mais belas do mundo: cor de leite condensando, dedos proporcionados à chave, falangetas firmes e polegar bem apostado, palma branca-de-neve e cinco anões» (COSTA 2000: 31). A beleza das mãos é uma das primeiras qualidades que Myra observa-lhe: «As mãos de Rolando Pardo no volante eram tão lindas que Myra teve vontade de chorar» (COSTA 2008: 93).

Ao chegar à Casa Branca, tem-se a certeza de que ele fala crioulo, em uma conversa com Igor e Cremilda (*idem*: 96-97), e informa à Myra que também teve um

cão, referência à já citada cadela Maina, e que tem uma irmã. A foto que mostra a Myra na noite do aniversário da jovem acentua ainda mais a suspeita, para o leitor de *Irene*, de que se está diante da mesma personagem, pois a estrutura familiar é a mesma: um homem rico, uma mulher mulata, uma irmã mais nova e uma cachorra, além, é claro, do próprio Rolando (*idem*: 160).

Também se observa o desprezo da personagem pelos Estados Unidos da América:

(...) viu a série *Fame*, Gabriel?  
E ele respondeu-lhe com uma frase que parecia tirada de um escrito:  
- Muito alegre, demasiado alegre. É o mal de Nova Iorque, quiçá da América, Kate. Mesmo os pobres fazem-se de alegretes. Já viu que, quando não sabem o que hão-de fazer, sorriem, sorriem muito. É um esgar, pedem desculpa de tudo. (*idem*: 134)

Um desprezo que já revelara ao padraço em *Irene*:

ROLF – *Amerika?*  
ORLANDO – *Niemals. Never. Nunca. I hate them.*  
– *Alle? Todos? A comunidade hebraica, os italianos, os latino-americanos, os negros, detesta todos? Os polacos, os russos brancos, os índios?*  
Ordem decrescente.  
– Todos, disse eu, todos têm o passaporte da morte. (*idem*: 148. Sublinhados da autora)

Apenas após semanas do início de seu relacionamento amoroso com Myra é que o rapaz pardo revela seu verdadeiro nome, Orlando Gabriel, um segundo nome que não fora mencionado em *Irene*, mas as referências a uma antiga namorada, «uma atrizita esgrouviada e fútil; que levou tua irmã pelo mesmo trilho» (COSTA 2008: 176), como descreve uma enciumada Myra, assim como a aparição de Rolf (*idem*: 179), não reservam espaço para dúvidas.<sup>64</sup>

Toda a construção da personagem Orlando aponta para sua tendência a romper fronteiras, a sua resistência a definições categóricas: seus gostos pessoais, suas opiniões, o modo como outros personagens descrevem-no e, até mesmo, o seu próprio corpo assumem importante papel em sua indefinição:

Debaixo da azinheira está sentado um rapaz pardo. De perfil, não a vê ainda. Myra aproxima-se, Rambo agora à trela curta. **Pode ter vinte, pode ter trinta anos. Não é preto nem branco.** Parda a pele do perfil e as mãos, que seguram um caderno, um livro no chão ao lado, aberto.  
(...)  
O rapaz pardo, que ainda não os sentiu perto, concentrado que está nos traços da mão esquerda sobre o papel, parece a Myra **demasiado novo para mandar, demasiado velho para obedecer.** Numa embaixada. (*idem*: 90. Sublinhados meus)

---

<sup>64</sup> O romance investe no mistério da identidade de Orlando por 10 capítulos. Não parece prudente ignorar este aspecto.

Pode-se perceber, nas passagens destacadas acima, que a dificuldade de Myra em encerrar em Orlando a cor de sua pele, a sua idade, assim como o grau de sua autoridade, acabam por situar a personagem em uma espécie de posição à deriva, entre pólos de definições.

Sente-se o mesmo na noite do aniversário de Myra. O modo como Orlando veste-se acarreta comparações bastante divergentes:

Estava vestido de branco, uma camisa bordada e uma calça larga, com um brinco de brilhantes na orelha, como se fosse um rajá das Índias, ou um futebolista afortunado. Tinha cortado as pontas cor de palha do cabelo preto. **Era difícil dizer** se estava ridículo ou ofuscante. (*idem*: 152-153. Sublinhados meus)

Em Irene, Raquel experimenta esta mesma sensação ao conhecê-lo:

A alguns metros de distância, vinda da esquerda, aproximava-se uma estranha parelha: um jovem, alto, deslumbrante, todo vestido de linho branco, ou o que o parecia, com um enorme Rottweiler à trela curta numa coleira encadenada de três voltas. A passo, em calma. *Fine apparition! My quaint Ariel...* Digamos que era mais um Caliban em metamorfose, pois a pele, as feições e o cabelo eram de mestiço claro. (COSTA 2000: 134. Sublinhados da autora)

A hesitação também se faz presente quando Raquel contrasta o toque das mãos do rapaz pardo com a elegância acima descrita:

O efebo (ela tinha de começar a defender-se de um dia tão raro) estendeu-lhe a mão para a ajudar a levantar-se. (...) A mão era áspera como a de um trabalhador braçal, o que era – **incongruente**. (*idem*: 135. Sublinhado meu)

O próprio Orlando demonstra estar ciente desta sua posição perturbadora, pois, em uma conversa – não se sabe se imaginária ou não – com um psicanalista, classifica a si mesmo como «unheimlich» (*idem*: 48).

Em *Myra*, o corpo de Orlando é detentor de ainda mais significação, dada as suas mutilações, como o «gilvaz na face esquerda que vai da têmpora à comissura da boca» (COSTA 2008: 91). No que diz respeito estritamente ao enredo do romance, essa marca aproxima-o de Rambô, que possui uma semelhante, descrita do mesmo modo: «o bicho deitou a cabeça entre as patas, desceu as orelhas curtas, uma delas esfacelada, fechou o beiço, uma chaga aberta da orelha até à comissura da boca» (*idem*: 13). Tal semelhança auxilia a confiança de Myra em Orlando, como ela explica ao cão: «Outro marcado, como tu. O que é preciso é não ter medo da repetição, Rambô» (*idem*: 93).

Outra marca de assimetria do corpo de Orlando é a mutilação do seu órgão sexual, que revela a uma Myra horrorizada, na noite do aniversário de dezesseis anos da jovem:



O quarto estava em silêncio. Gabriel Rolando passeava para cá e para lá, descalço também, em silêncio.

Parou diante dela, sem nada dizer. Levantou a túnica, baixou a calça larga, sem braguilha, até ao meio das coxas.

Myra levou as mãos à cara, como Wong diante do viveiro mutilado. Dilacerado pela brutalidade das águas e das lâminas, dos gumes de vidro.

Quem te fez isso? (idem: 163)

A completa verdade em torno do ocorrido não chega a ser revelada no romance;<sup>65</sup> Orlando afirma que quem cometera o crime talvez não lhe quisesse o mal, «só queria a assimetria do mal, o gozo restante de causar dor e dano» (idem: 168). Como bem observa Maria Irene Ramalho, «*Myra* é um romance de extrema clarividência sado-masoquista», como ressalta o discurso de Orlando sobre o Holocausto, a percepção de que ele não acabou nem acabará nunca (RAMALHO 2009: 6-7). Mas essa violência também se faz presente enquanto reflexão sobre «os riscos, a coragem e a responsabilidade de se saber ser-humano-em-relação» (idem: 4).

É sem dúvida difícil ignorar a brutalidade do ocorrido, mas tal mutilação, restringindo a questão ao tema das dicotomias, assume também um caráter simbólico e somatizam, no próprio físico da personagem, sua inadequação a pólos classificatórios; neste caso específico, a dicotomia feminino/masculino.

Orlando reúne em si aspectos que o discurso tradicional sobre os gêneros tende a separar como essencialmente femininos ou masculinos. No caso deste, a personagem apresenta atitudes e emite opiniões que vão de encontro a um padrão de ampla influência na sociedade sobre o significado de “ser homem”. Até mesmo Myra, que vive à margem da esfera social e apresenta por isso uma capacidade de desafiar o convencional, demonstra dificuldade em decifrar o comportamento do seu futuro amante:

Não perguntes ainda, se não queres ser mentida. Já viste o ar nojento que as pessoas tomam quando pensam enganar os outros com solicitude? Como o olhar dos homens, Kate, no medo e no desejo rechaçado. Um nojo. Não conheces homem, pois não, Kate? Nunca viste.

Besta, ou que ele a tivesse ali, ou que não lhe largasse a crina emaranhada da nuca, como um garanhão cioso. (COSTA 2008: 101)

Ao referir-se aos «homens», Orlando não parece estar a fazer uso do termo enquanto costumeiro sinônimo de «ser humano», principalmente por relacioná-lo à mentira como caminho para rechaçar o desejo. Trata-se de uma crítica, que adquire ainda mais relevância por partir de uma personagem masculina, à tradicional visão de que o masculino ganha força ao ser sinônimo da razão e da contenção, e que, para

---

<sup>65</sup> No entanto, como já comentado aqui no capítulo 2, o leitor é levado a crer que o fato esteja, de algum modo, relacionado ao crime de Orlando em *Irene*.

intensificar, tais características, é necessário suprimir os aspectos emocionais, entendidos como pertencentes ao “feminino” (*apud* AMARAL/MACEDO 2005: 60).

Mesmo Myra revela-se presa a estes padrões ao interpretar, na passagem acima, que o acolhimento de Orlando só poderia ser motivado pelo desejo sexual, e não entende porque este não o satisfaz, tendo em vista que ela demonstra um interesse mútuo desde o princípio. Formula diversas hipóteses para explicar este comportamento atípico: «Gabriel também parecia comer com gosto. Mas pouco. Seria doente? Era uma das conjecturas, para não se deitar com ela» (COSTA 2008: 106). Ou também: «Era isso, era isso? Tinha medo de ser acusado de pedófilo? Mas como, quem saberia? Eram ambos tão novos e longe do mundo» (*idem*: 107).

É evidente que se deve creditar grande parte dessa demora aos ferimentos da personagem, ao medo e à vergonha da reação de Myra à revelação deste segredo. O próprio romance dá vazão a isto quando descreve as reações da protagonista:

Myra hesitava entre a compaixão e a cólera. A compaixão tê-la-ia feito ajoelhar-se e beijar aquelas cicatrizes mutilantes, a cólera era contra se própria – alguém que não fosse criança teria dado conta do desejo dele, sem erecção, na dança, no mar, onde estavam meio nus. Sou estúpida, sou infantil, pensou. (*idem*: 166)

No entanto, no mesmo diálogo acima, Orlando revela à Myra um desejo que também pode justificar suas atitudes, como a demora em envolver-se com Myra. Um desejo que também assume considerável importância no debate aqui proposto sobre a fluidez dos gêneros: «– O meu amor, o teu amor, fria donzela. Quero o que já tenho, mas consentido. Sem recalitrância, **sem jogos de poder**, ó russinha» (*idem*: 168. Sublinhado meu).

A passagem destacada acima reflete bem a arguta percepção da personagem sobre a problemática em torno da questão dos gêneros, e também sobre a sua situação específica com Myra. Se o discurso cultural já tende a relacionar o feminino em uma posição subalterna ao masculino, essa disparidade tornar-se-ia ainda maior em uma relação em que Orlando é entendido como um príncipe encantado que salvara Myra da completa aflição. A gratidão dela por ele apenas se converteria em outra forma de dominação.

Pode-se reforçar o valor deste desejo da personagem em suas atitudes ao analisar em retrospectiva o próprio modo como Myra reconstrói sua dignidade durante o período em que permanece na Casa Branca. Em princípio, a própria narrativa evidencia que a beleza do lugar apenas aumenta a humilhação da jovem: «Myra, e Rambô à trela, pardos

na fronteira da fria casa feérica, debruada de trepadeiras, rosas, buganvílias, hera das Canárias, todas brancas, pareciam ainda em estado mais deplorável» (*idem*: 97). Uma sensação que se intensifica ao ver-se, pela primeira vez em muito tempo, diante do espelho: «Myra mirou-se. Uma harpia jovem, uma medusa criança, repelente, a cara um borrão de sarro, o cabelo um ninho de masaranhos, que o rapaz agarrou pela nuca, sorrindo-lhe, ao espelho» (*idem*: 101).

Com a passagem do tempo – ou a passagem de um «sem tempo» (*idem*: 105) – o espelho devolve a Myra uma impressão exatamente oposta, que expõe como sua autoconfiança atravessa um processo de reconstrução: «(...) o espelho lhe dava, o espelho de manequim ou de camarim, ou o do quarto de roupas miríficas, esses espelhos não lhe retiravam o ardor de si mesma – estava a ficar bela, como se fosse outra» (*idem*: 106).

O ideal sem hierarquias de Orlando, no entanto, sofre, em sua aparência, de uma contradição. Tal como Mafalda, ele assume a tarefa de educar Myra em sua reinserção na esfera social, tendo também a arte como ferramenta didática. Ao tornar-se professor da aluna Myra, ele já estabelece por isso uma relação de poder, uma hierarquia, que desconstruiria seu desejo.

Sente-se esta problemática, este paradoxo, em sua quase onipresença ao redor de Myra:

Myra parava a escutar e não entendia que trabalhos eram aqueles com música em fundo, nem que ele saísse de vez em quando até altas horas, ou que perdesse tempo a ver com ela, **ou ver como ela via**, na sala mais pequena onde estava a outra televisão, em baixo, os noticiários e filmes em DVD, que ele trazia de cima, uma fonte inesgotável, como a dos livros que a incitava a ler.

**Parecia haver uma ideia, um sistema**, e era uma formação, embora sem horários, muito diferente da de casa de D. Mafalda, a defunta mestra errática, ou Kleber. (*idem*: 133. Sublinhados meus)

Ou também no olhar, um tanto quanto envaidecido, que ele dirigi-lhe à mesa:

Aqui, cada dose era exígua, uma instalação de cores e sabores desconhecidos, que Myra podia repetir, devagar, **e com modos que imitava de Gabriel, que continha defronte do seu olhar irónico**, do gáudio feliz de Nonóia, Antónia, que era a que servia à mesa e nos quartos e só falava crioulo. (*idem*: 106. Sublinhados meus)

Porém, a revelação do segredo do jovem, ou antes o modo como a narrativa descreve este fato, contraria a interpretação acima, direcionando o leitor à possibilidade de reinterpretar o sistema de educação proposto por Orlando – o sistema que Myra não consegue identificar, mas intui – não como uma hierarquia de ensino, ou pelo menos não apenas isso, mas também um teste.

Fulcral para entender esta nova leitura é o valor que recebe o quarto de Orlando na narrativa. Sobre este assunto, Orlando é incisivo:

Não mais perguntas por hoje, Kate. Lave-se. Escolha o que vestir. Pode andar por toda a casa e parque, **excepto o andar de cima, que me pertence e aos meus pais.**

E saiu. Frio, metido consigo, mal-humorado.

– Odeio ricos, pensou Myra. Se eu for rica, nunca serei assim. Cheia de segredos. (idem: 102. Sublinhados meus).

Porém, na já muitas vezes citada noite do aniversário de Myra, a noite das revelações, após a leitura de *Amar um Cão*, de Llansol, após assistir *Saló, ou os 120 dias de Sodoma*, de Pasolini, Myra recebe a permissão de adentrar o quarto proibido, descrito como o «quarto de alta torre» de Orlando (idem: 162). Dada a importância que recebe no texto a paródia dos contos de fadas, e associando-a aqui à dicotomia feminino/masculino, percebe-se enfim que Orlando não encarna apenas a imagem do príncipe encantado, uma figura masculina; encarna também o arquétipo da princesa aprisionada, refém, no seu caso, da maldição de ser algoz e vítima: «Myra entendeu porém que o rapaz pardo também, há vários anos, não se consentia chorar. Calou-se. Calaram-se, ele e Myra» (idem: 166).

Assim, a jovem russa não era só aluna, um papel menor numa hierarquia, mas também assume a função de cavaleiro encantado, que atravessa provas iniciáticas, o que torna, no seu caso particular, *Saló* o último dos testes, por ensinar a Myra o que era necessário para compreender a história de Orlando, como o próprio explica-lhe: «-Meu anjo. Agora pareces um anjo devastado. **Mas tinha de ser, para te preparar para o que segue.** Não sou um ogre, sou eu que dependo de ti para o resto da minha vida» (idem: 158).

Em muitas passagens do romance, os valores atribuídos a Orlando e Myra desafiam os valores acarretados pela tradicional divisão de gêneros. A passagem a seguir expõe essa tensão: «Gabriel Rolando enfio-lhe, **como uma mãe**, a puxar-lhe pelos pulsos, um roupão de lã de caxemira, **de homem**, mas que não berrava, pelo tom, com a nupcial camisa, **onde os pequenos peitos voltavam a fremir, quase ao léu**» (idem: 159. Sublinhados meus).

A imagem de Orlando enquanto mãe tende a se repetir ao longo da narrativa, como quando recebe Myra na praia após saírem da água: «Gabriel, enxugando-lhe o corpo e o cabelo, abraçando-a sob a toalha, os olhos nos olhos com a gravidade da paixão, agarrando-lhe com as mãos ambas a cabeça molhada, só repetiu, Vamos para casa, amor, vai ser uma longa jornada para a noite» (idem: 144). É também com uma

postura tradicionalmente entendida como materna, e não paterna, o modo como acolhe Myra após superar os testes que lhe impusera: «Valorosa, degrau a degrau, subiu a escada. O cão seguiu-a, apesar do terror que tinha de degraus escorregadios. Gabriel Rolando veio buscá-la, a meio. **Tomou-a ao colo. Terno, sem desejo**»<sup>66</sup> (*idem*: 157. Sublinhados meus).

Outro modo de subverter a dicotomia feminino/masculino é confrontar a organização que esta impõe a outra dicotomia: a razão e a emoção, ou, em outras palavras, a tendência, já apontada acima, de entender o gênero masculino em maior sintonia com aspectos racionais, enquanto o gênero feminino seria mais bem compreendido pela sua propensão ao emocional.

É a própria Myra quem sugere que, em sua relação com Orlando, estes valores encontram-se invertidos, quando percebe a sua própria dificuldade em aceitar a sinceridade dos sentimentos de Orlando, perguntando-se se ele a amaria caso «não fosse um estropiado»: «E teve vergonha da sua espécie de lucidez mefistofélica, que tinha nele, Orlando, a sua exacta contrapartida» (*idem*: 182-183).

Além da persistente suspeita, uma espécie de prudência exacerbada, Myra é sempre associada a outros dons racionais. Orlando observa-lhe a sua «fina ironia» (*idem*: 154), semelhante ao que faz Kleber, que lhe admira «a fina inteligência sonsa» (*idem*: 120). Para a Senhora Dona Mafalda, a jovem é «esperta como um alho» (*idem*: 42), e a própria Myra, ao definir sua relação com Rambô através da citação camoniana, entende-se como sendo a «manha» e não a «força» (*idem*: 14).

Por sua vez, Orlando é impulsivo, «um desesperado de causa» (*idem*: 182), como define-o Myra. Toma a decisão de matar Spider, e executa-a, na mesma noite da morte de Luísa (COSTA 2000: 91-92), assim como decide que irá amar Raquel já ao vislumbrá-la pela televisão (*idem*: 150). Do mesmo modo, acolhe Myra, uma completa estranha, no mesmo dia em que a conhece, confiando na semelhança física entre esta e sua irmã.

Ainda sobre essa questão, a complexa rede intertextual de *Myra* traz uma rápida referência a uma figura real que também vivenciou a inversão de papéis femininos e masculinos. Trata-se de Conchita Cintron, rapidamente aludida pelo próprio Orlando em uma conversa com Myra sobre a inabilidade de Rambô na água: «Deixe-o lá, dizia Rolando, não é nenhum Cão de Água. Graças a Deus, que senão aquela mulher

---

<sup>66</sup> Vem à mente a clássica imagem da *Pietà*, acolhendo o corpo do filho nos braços após a superação da prova final.

montadeira, a Conchita Cintron, já tinha dado cabo dele, para apurar a raça para os *gringos* da Califórnia» (COSTA 2008: 142).

Por tratar-se uma rápida citação, que nem sequer é retomada com mais comentários na narrativa, aparecendo inclusive, como se lê acima, confundida com o desprezo de Orlando pelos norte-americanos, talvez seja demasiado arriscado reservar um espaço neste texto para comentar sua alusão. Mas Cintron, enquanto mulher que alcançou amplo sucesso exercendo uma profissão eminentemente masculina, a profissão de toureira, possui muitas semelhanças com o próprio Orlando e sua capacidade de locomover-se pelos dois mundos atua como uma referência empírica à artificialidade da dicotomia feminino/masculino.<sup>67</sup>

Não se pode também ignorar que Orlando já apresentava esta tendência desafiadora à fixidez dos gêneros em *Irene ou contrato social*, como se procura indicar já em uma de suas primeiras aparições no romance:

Orlando vai e vem  
por isso não sabe o que tem  
seja em terra seja em mar  
quando um dia parar  
É menino e menina **também** (COSTA 2000: 45-46. Sublinhado meu)

A narrativa de *Irene* deixa mesmo clara a experiência bissexual da personagem, quando descreve algumas de suas atitudes durante sua viagem-exílio pela Europa: «E o desejo do teu corpo, Or? Desejava e era desejado sem luxo de sentimentos e sem esforço. Evitava a violação, o assédio, **a pederastia**, qualquer dependência tóxica ou afectiva, que para ele o mesmo eram»<sup>68</sup> (*idem*: 114. Sublinhado meu).

Orlando representa, sem dúvida, um dos mais complexos personagens da galeria de Maria Velho da Costa. Mesmo ao restringir-se sua análise ao tema das dicotomias, como aqui se faz, dá-se conta de outro dualismo que ele atravessa: a oposição nacional/estrangeiro, que também pode ser entendida como colonizador/colonizado. Além da já citada passagem em que Raquel o define como um «Caliban em metamorfose», a sua própria nacionalidade constitui uma matéria problemática. A princípio, parece fácil defini-lo como cabo-verdiano, dado que sua mãe é natural de Cabo Verde e que ele tem o crioulo como língua materna. Todavia, o mesmo romance fornece mais informações sobre sua origem, não revelados em *Irene*:

---

<sup>67</sup> Assumindo novamente o risco, evoca-se a figura de Cintron mais uma vez à frente.

<sup>68</sup> Parece claro que, se houve a necessidade de ressaltar que o personagem passou a evitar a pederastia durante seu período de viagem, esta é também mais uma fronteira que já atravessara no passado.

Eu nasci em Durban, vê tu, por um acaso da sorte, vê tu, meu pai perdido algures no Sudão. Meu padrasto, com um posto lá, na África do Sul, encantou-se de minha mãe. Não sei se era *call girl* ou manequim, nunca me disse, mas era esplendorosa mesmo no post-parto, ao que parece. E começou a aparecer, mesmo com as entranhas ainda doridas de mim. Já te disse, era vaidosa e valorosa como poucas.

Vinha de Cabo Verde?

*Badia* pura, de Santiago, isto é, arraçada. (...) Depois foi Lisboa, e foi o primeiro lugar do mundo que eu percebi, com os sentidos da infância e os da adolescência, como meu, pátria, não uma nação, mas uma cidade, só no mundo das nações, escarmentada. (...) (COSTA 2008: 185. Sublinhados da autora)

Nascido na África do Sul, educado desde recém-nascido por uma mãe cabo-verdiana e um padrasto alemão, definindo uma cidade de Portugal como primeira casa e tendo o crioulo como língua materna, a oposição nacional/estrangeiro parece perder o sentido para enquadrar Orlando<sup>69</sup>. Estando além das fronteiras, a sua percepção de mundo permite-lhe, por exemplo, desconstruir a visão eurocêntrica da cultura, como observa em uma conversa com sua mãe em *Irene*:

– Deus, meu Deus de misericórdia, *bu 'sta bunitu sima Shiva*, o deus azul da *fruta*. Depois de matar, depois de andarilho do *mundo vasto*. *So handsome*.

– Na Europa, *nha mãe*, não exagera. (COSTA 2000: 143. Sublinhados da autora)

Neste aspecto, a visão radical de Orlando sobre os Estados Unidos evita que a composição da personagem atinja alguma espécie de idealização. Mesmo alguém acima de uma nacionalidade simplista não está além do preconceito, até mesmo do ódio, que é como define sua posição sobre os americanos.

A complexa nacionalidade de Orlando, que se reflete no diálogo cultural dos empregados da Casa Branca, encontra também eco nos seus gostos pessoais, seja na Literatura, seja na Música, seja no Cinema. É o que observa Myra quando pondera sobre o que o ocupa em seu quarto, «de onde por vezes vinha música, clássicos ou *pop* muito sofisticado, música cabo-verdiana e brasileira e até fados» (COSTA 2008: 133).

Toda a educação artística oferecida por Orlando à Myra – ou as suas provações, como se interpretou aqui – relembra-a da necessidade de atravessar fronteiras. É o que também ensina-a através da múltipla nacionalidade dos exemplos colhidos do Cinema: «Bresson e Bergman, Godard, Tarkowski e Pasolini, não todos, não de uma vez.

---

<sup>69</sup> O tema da nacionalidade também acentua a comparação utilizada acima entre Orlando e Conchita Cintron, tendo em vista a intrincada nacionalidade desta. Cintron nascera no Chile, filha de um pai costarriquenho e de uma mãe norte-americana. Mudou-se cedo para o Peru e, quando começou sua carreira, esteve sempre a viajar por países como Espanha, Portugal, México e Estados Unidos. Aposentou-se na Espanha, mas viveu todo o período de sua aposentadoria em Portugal, casada com Francisco de Castelo Branco, adquirindo nacionalidade portuguesa. Tinha, portanto, nacionalidade portuguesa, chilena, peruana, norte-americana e porto-riquenha.

Deixava-a repetir, ponderar, antes de ir para a cama, **que o mundo era vasto e o sublime não tinha nação»** (*ibidem*).

Toda a Casa Branca atua como uma lembrança da vastidão do mundo, como percebe Myra já ao chegar:

Tinham-na instalado, passado um grande átrio de sombra e luz, com esculturas de mármore preto que emitiam um calor sombrio e grandes telas que enviavam para cenas momentosas de outras partes do mundo, paisagens, interiores e figuras de que ela, Myra, não decifrava os sinais, na rapidez em que era levada, o rapaz pardo à frente, levando-a pela mão.<sup>70</sup> (*idem*: 100)

Evidencia-se o mesmo no quarto de Orlando:

Estavam no quarto dele. Uma parede só de livros, DVDs e CDs. O resto nu, branca a parede, negra a cama, também larga. Esparsos pelo chão, sinais de um saque à *pê-le-mêle* do mundo inteiro, máscaras, esculturas em pau e metal, panaria exótica, *croquis*, esboços. Um mundo indecifrável, mas frugal de sinais. (*idem*: 158)

A universalidade da arte, evidenciado de modos diferentes nas passagens acima, une enquanto público indivíduos de diferentes partes do mundo, tornando-se uma ferramenta na desconstrução da dicotomia nacional/estrangeiro. Mas não se limita a demonstrá-la na arte, como explica Orlando, transmitindo para Myra uma lição que aprendera com Rolf, que conta à jovem para confortá-la sobre o fato de seu padrasto saber que Rambô é um pit bull: «Sabe. Aprendeu comigo e com minha mãe, e consigo próprio, afinal, de criança escapada,<sup>71</sup> **que raça não é destino de ninguém»** (*idem*: 183. Sublinhados meus).

Uma última comparação entre *Myra* e *Irene*, mais especificamente entre o relacionamento de Orlando com Raquel e com Myra, pode asseverar a importância da superação dos dualismos na composição do rapaz pardo.

Ao fim de sua viagem pela Europa, ainda em *Irene*, Orlando conclui: «a arte não é nada a vida» (COSTA 2000: 174). Esta frase, presente em ambos os romances – embora em *Myra* assuma um tom pessimista por ser pronunciada pela protagonista ao perceber-se derrotada pela vida (COSTA 2008: 200) – traça bem a diferença entre os dois relacionamentos amorosos da personagem, como demonstra um discurso interno de Orlando após o início de seu relacionamento com Raquel:

Mas quem era aquela garota nos meus braços? O Holocausto para ela era um filme do Spielberg, Angola era a feição símia de Savimbi, e meninos piratas-da perna-de-pau, coitadinhos de minas; a Tchetchénia era invenção celerada da Soviécia, algures nos arredores de Chernobyl. E New York, New York, era a paróquia residencial de Wood Allen e das suas

---

<sup>70</sup> Não parece também distante do tema das dicotomias ressaltar a aproximação entre os opostos nesta passagem. Desde o átrio de «sombra» e «luz» ao «mármore» que emite «calor sombrio».

<sup>71</sup> Referência ao fato de Rolf ser um judeu sobrevivente da Segunda Guerra Mundial.



enteadas de olhos em bico. (...) um mundo cachorrinho de leite, onde a pior desgraça era ter sido deposta como um sorriso aos pés da escada onde havíamos de partir numa nave para Andrómeda e *dar novos mundos ao mundo*. (COSTA 2000: 176-177. Sublinhados da autora)

Atravessar fronteiras para Orlando não deve ser limitado a um ideal, pois ele próprio já está além delas, é sua realidade. É algo que compartilha com Myra, mas a morte prematura de ambos põe fim à possibilidade de descobrir se o seu ideal de um relacionamento sem hierarquias e de um «sublime sem nação» iria, de fato, concretizar-se.

A própria Maria Velho da Costa sublinha o modo como este tópico associa-se tão intimamente a Orlando. Embora trate-se de um truísmo da crítica moderna a ideia que um texto não pertence mais a seu autor após sua publicação, a autora resume bem a personagem, em uma entrevista ao *Jornal de Letras* à época da publicação de *Irene*:

(...) a criatura que não entendo mas que considero mais competentemente agressiva é Orlando. É mulato claro, mas [de] todas as personagens a mais europeia. A Europa não está cheia de gente assim, porque ele é um sobredotado e um privilegiado do ponto de vista económico e social. Mas para mim representa a revolta contra a dominação de uma cultura não branca. (...) O Orlando, nem é por ser negro, mas representa o futuro da Europa: ser mestiço. Já cá estão. Já cá estamos: nós próprios somos mestiços culturais, mestiços étnicos, mestiços linguísticos – não falamos só portugueses.<sup>72</sup>

Talvez seja necessário alargar ainda mais a afirmação acima e observar que Orlando não representa apenas o futuro da Europa, mas talvez o futuro de todo o mundo, onde todos os seus elementos resistem a classificações de todo tipo, sem, por isso, perder a sua individualidade.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Entrevista concedida a Rodrigues da Silva em 31 de Maio de 2010 (SILVA 2000: 22-23).

<sup>73</sup> Em entrevista ao periódico literário *Textos e Pretextos*, a própria Maria Velho da Costa aponta que a construção da personagem Orlando, enquanto capaz de atravessar a fronteira do feminino e do masculino, possui inegável semelhança com a personagem do romance homónimo de Virginia Wolf (*apud* COUTINHO/ RIBEIRETE 2003: 49). Uma análise apropriada desta comparação, contudo, transcende os objetivos do presente texto.

## Conclusão

*Urbano Tavares Rodrigues: Querida Fátima, qual o jogo em que mais te divertes e em que mais sofres? A literatura ou a vida?*

*Maria Velho da Costa: Querido Urbano, vejo pela pergunta que tu distingues esses jogos todos. Bem hajás. Eu ainda não consegui chegar a essa sageza.*

Diálogo publicado na revista *Textos e Pretextos*, nº 03.

Linda Hutcheon, ao propor seu modelo de estudo para a arte pós-modernista, afirma que uma das mais importantes características desta estética reside na evidenciação de suas contradições. Para a teórica canadiana, a mais significativa e tensa destas aproximações entre conceitos opostos seria o encontro da autoconsciência estética herdada do modernismo e a incorporação dos contextos histórico, social e político. O resultado desse choque é a quebra de uma dicotomia – embora, deva reconhecer, não é esta a palavra utilizada pela autora de *A Narcissistic Narrative* – a separação entre arte e vida, ou, em outras palavras, a dicotomia poético e político:

If the self-conscious formalism of modernism in many of the arts led to the isolation of art from the social context, then postmodernism's even more self-reflexive parodic formalism reveals that it is art as discourse that is what is intimately connected to the political and the social. (*idem*: 35)

*Myra* não esconde sua relação com o contexto histórico, ao louvar a liberdade da Revolução dos Cravos, através do amor de Orlando pela cidade de Lisboa ou da sua arguta visão sobre o salazarismo,<sup>74</sup> ou ao discutir a decadência de antigas potências mundiais, como faz *Myra* ao pensar sobre a sua distante Rússia.<sup>75</sup> Não nega também a sua atualidade, ao incorporar temas como o tráfico humano, fulcral para todo o desenvolvimento da narrativa; a defesa dos direitos dos animais, em especial nas figuras de Rambô e Brunilde e na denúncia dos combates de cães; a já inevitável globalização,

---

<sup>74</sup> É o próprio discurso do personagem que funde a imagem da capital à Revolução dos Cravos, quando descreve a cidade como «uma cadela parida de fresco, para ir lambar a primeira ração, a gamela do primeiro sustento, nos fins de Abril, o mês mais cruel (...). A ração sem dono avaro e mesquinho» (COSTA 2008: 184-185. Sublinhados da autora).

<sup>75</sup> Como exemplo: «A Rússia morre de desgosto» (*idem*: 187), lamenta a protagonista.

abordada em dois aspectos: um inegável elogio ao sincretismo e ao cosmopolitismo, diversas vezes aqui ressaltado como uma das características da Casa Branca de Orlando, e a co-existência de uma reticência: o louvor à língua materna.

Embora o presente estudo não possa contemplar em pormenor uma análise de toda a obra de Maria Velho da Costa, não seria exagero afirmar que uma personagem principal perpassa toda sua obra: a língua portuguesa. Como bem definiu Lídia Jorge:

A sensação que se tem ao lê-la é a de que se está perante um modo de falar e dizer em português cuja beleza e firmeza são inalcançáveis por outras línguas. Nesse campo, a sua obra ombreia com a de Augustina Bessa Luís, em Portugal, ou a de Guimarães Rosa, no Brasil, autores cuja força e expressividade iluminam uma língua.<sup>76</sup>

No romance aqui em estudo, esse aspecto vai além de uma simples metáfora ou um elogio. A importância da língua materna torna-se mesmo um dos importantes componentes do próprio enredo de *Myra*: a contrapor a própria importância que concede ao sincretismo, a narrativa identifica a língua materna como a verdadeira identidade de um povo, para além das fronteiras políticas. Depreende-se isto do modo como o português intermedeia a relação de Kleber e Mafalda: «o português, para eles, era uma língua franca, que dominavam bem, mas não era uma língua viva. (...) Podiam falar de tudo com pouco sentimento» (COSTA 2008: 51-52). Fato que se torna ainda mais notável ao lembrar que Mafalda é portuguesa, mas fora educada em inglês, o que a torna uma espécie de estrangeira em sua própria terra natal, confirmando a importância da língua para a identificação com uma cultura.

A língua materna é também a solução do mistério sobre como é possível transpor a fronteira humano/animal. Mafalda acredita que os cães obedecem melhor em alemão (*ibidem*), Alonso que o segredo é o holandês (*idem*: 80), Irmã Maria Augusta crê ser o latim (*idem*: 74). Orlando, que não tem nacionalidade definida, mas tem uma língua materna, é quem sabe a correta resposta:

- Os cães obedecem melhor na língua materna.
- Na deles? (...)
- Na nossa, na nossa língua materna. Os cães obedecem melhor na língua do primeiro amor, se o houver havido. (*idem*: 163)

Esse exemplo exemplifica bem como o estético e o político não podem ser entendidos por meio de um dualismo na obra de Maria Velho da Costa, que não evita

---

<sup>76</sup> Depoimento extraído da seção «Contra-Senha», da revista *Textos e Pretextos*, nº03, dedicada à obra de Maria Velho da Costa

nem mesmo o uso da paródia dos contos de fada – foi assim que se entendeu aqui o recurso da fala dos animais – como ferramenta de discussão social.

É difícil não enxergar em *Myra* uma obra de forte viés político,<sup>77</sup> e este reconhecimento não diminui seu mérito estético. Desconstruir dicotomias – se estas forem entendidas, como se faz aqui, enquanto propagadoras de um discurso hegemônico – não pode ser entendido senão como um posicionamento político perante a realidade.

A própria obra evidencia o seu abandono da separação entre poético/político quando destaca que a educação de Myra nas casas de Orlando e Mafalda, por mais diferentes que sejam, são conduzidas primordialmente por uma educação artística. Embora, é preciso ressaltar mais uma vez, o romance não possa ser limitado a alguma espécie de obra de intervenção social – seria um enorme desfavor ao trabalho de linguagem da autora – como não entender a crença deste texto no poder transformador da arte ao perceber que Myra recusa-se a matar uma barata devido a sua leitura de Clarice Lispector?<sup>78</sup> É também a própria Myra quem braceja para um de seus últimos algozes, o político intelectual que compactua com o tráfico humano: «Odeio gente que se mete com a literatura e depois não a sofre» (*idem*: 202).

Forte evidência também reside na referência ao filme *Saló ou os 120 dias de Sodoma*, de Pasolini. Mais uma vez, é a descrição narrativa desta citação que lhe confere relevância, quando a jovem russa reflete não só sobre a obra a que assiste, mas também sobre os avisos de Orlando:

Que poderia haver num filme, um simples filme, que carecesse de tais avisos e precauções? Ademais que ele ensinara que quando há imagens ficcionais, todas, e até em reportagem, algo de demasiado insuportável, se deve sempre recuar para trás da câmara, a parafernália das aparelhagens e técnicos de luz e som, a voz de comando *Acção!* e *Corta!*, o exercício do poder de autor sobre o poder de ilusão de imagem. Distância.

(...)

Mas o filme agarrou-a de horror, sem recuo possível para pensar que era coisa *feita*. Ou, para fazer uma coisa assim, era preciso estar demasiado habitado pelo horror. E Gabriel Rolando tinha-lhe dito como Pasolini tinha acabado por acabar. (*idem*: 155. Sublinhados da autora)

*Myra* utiliza sua rede intertextual para criar muitos espelhos de sua própria trama, e a obra de Pasolini, sem dúvida, é um destes espelhos, ao narrar uma cruel denúncia do fascismo italiano na história de crianças sequestradas, tal como a própria Myra, a um espaço onde perdem seus direitos enquanto seres humanos. Recusando a

---

<sup>77</sup> Político, no entanto, como integrante da dicotomia poético/político, ou seja, o termo político como sinônimo de uma incorporação crítica do social em sua estrutura narrativa.

<sup>78</sup> Referência à obra *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector (LISPECTOR 1964).

separação dicotômica entre arte e vida a um de seus espelhos, o romance está também a externar o seu desejo de estar *no social*.

Ao concluir o presente estudo, tem-se consciência de que as análises aqui propostas jamais poderão tencionar esgotar as possibilidades de leitura que o romance de Maria Velho da Costa oferece. Além de contrariar a própria natureza desta pesquisa, que tem como um dos seus pilares principais o reconhecimento do caráter repressor dos «discursos verdadeiros», não se poderia ignorar a existência de interpretações diferentes das aqui fornecidas.

Um exemplo é o texto de Maria Irene Ramalho, para quem a relação de Orlando e Myra é construída sob «uma evidente autoridade masculina» (RAMALHO 2009: 5), indo diretamente de encontro à interpretação aqui fornecida, em que se definiu a relação de ambos sob uma consciente quebra entre a hierarquia implícita na dicotomia feminino/masculino, auxiliada pela fluidez de papéis que os dois assumem na paródia dos contos de fada.

Após a leitura aqui utilizada das obras de Foucault, Derrida, Said, Hutcheon e da própria Maria Velho da Costa, não se reserva outra alternativa a não ser abraçar as diferenças, especialmente ao perceber que aqui se está de completo acordo com Maria Irene Ramalho em sua interpretação sobre o valor herético do suicídio de Myra:

O remate violento do romance traz consigo, paradoxalmente, uma nota de esperança. Uma terrífica nota de esperança, sem dúvida, mas de esperança, seja como for. Uma mulher e um cão, situados ambos numa escala inferior da espécie, ao escolher a morte *in extremis*, recusam a vida de total subjugação que a hegemonia predatória lhes pretende impor. (idem: 4. Sublinhados da autora)

As mortes de Myra, Rambô e também Orlando, de fato, não parecem impor ao leitor apenas uma impressão de descrença, mas também um *adiamento*: a então simétrica araucária ainda permanece assimétrica ao fim da tempestade que toma a Casa Branca, ao fim mesmo do romance, então; sinal, talvez, da crença de uma mudança em curso. Ou, como já insinuara Maria Velho da Costa em *Maina Mendes*: «Tudo o que espasmodicamente se aclara, ratifica a explosão» (COSTA 1969: 219).

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Bibliografia Primária

#### 1.1. Obras de Maria Velho da Costa

COSTA, Maria Velho da.

- 1969 *Maina Mendes*; ed. ut.: Lisboa, Moraes Editores, 2ª edição, 1977.  
1976 *Cravo*; ed. ut.: Lisboa, Moraes Editores.  
1977 *Casas Pardas*; ed. ut.: Lisboa, Moraes Editores, 2ª edição, 1979.  
1988 *Missa in Albis*; ed. ut.: Lisboa, Dom Quixote, 2ª edição, 1989.  
1994 *Dores*; ed. ut.: Lisboa, Dom Quixote, 1ª edição de bolso, 2003.  
1999 *Madame*; ed. ut.: Porto, Ed. Cotovia/Teatro Nacional São João, 2000.  
2000 *Irene ou o contrato social*; ed. ut.: Dom Quixote, 2ª edição, 2001.  
2001 «A Ponte de Serralves»; in: *Porto Ficção*, Porto, Asa Edições, pp. 109-123.  
2002 «Um Amor de Cão»; in: *Egoísta*, nº13 – *Amor*, Casino Estoril, Dezembro 2002, pp. 8-10.  
2005 «Do Atlântico até aos Montes Urais»; in: AAVV. *Cartas da Europa: O que é Europeu na Literatura Europeia?*, Lisboa, Fim de Século, 2005, pp.139-145.  
2008 *Myra*; ed. ut.: Lisboa, Assírio & Alvim.

#### 1.2. Textos sobre Maria Velho da Costa

AMARAL, Ana Luísa.

- 2003 «Desconstruindo Identidades: Ler *Novas Cartas Portuguesas* à luz da Teoria Queer»; in: *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 3/4 – *Corpo e Identidade*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa/Afrontamentos, Dezembro de 2001, pp. 77-91.

COIMBRA, Fernando.

- 2000 «Irene ou o romance que vem de ontem [crítica a ‘Irene ou O Contrato Social’, de Maria Velho da Costa]»; in: *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 157/158, Jul. 2000, pp. 368-375.

COUTINHO, Ana Cláudia.

- 2009 «‘Myra’, de Maria Velho da Costa: um destino traçado na rosa-dos-ventos»; in: *Revista Autor*. Cultura e Sociedade. Disponível em: [http://www.revistaautor.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=447&Itemid=61](http://www.revistaautor.com/index.php?option=com_content&task=view&id=447&Itemid=61). Acessado pela última vez em 16.10.2010.

CRUZ, Maria de Santa.

- 1991 «Chegou o tempo do andrógino? Sobre ‘Missa In Albis’ de Maria Velho da Costa»; In: *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, n.º 119, Jan. 1991, pp. 199-201.

DIOGO, Américo António Lindeza.

S/D «Massa és, missa serás»; in: *Ciberkiosk*, nº 6.

FREITAS, Manuel de.

2002 «Da citação como uma das belas artes. Sobre ‘Irene ou o Contrato Social’ de Maria Velho da Costa»; in: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 161/162, Jul. 2002, pp. 157-179.

GUSMÃO, Manuel.

1986 «Prefácio: ‘Casas Pardas’ – a arte da polifonia e o rigor da paixão: uma poética da individuação histórica»; in: COSTA, Maria Velho da. *Casas Pardas*, Lisboa, Dom Quixote, 4ª edição.

JÚDICE, Nuno.

2009 «Recensão crítica a ‘Myra’, de Maria Velho da Costa»; in: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 172, Set. 2009, pp. 251-253.

LOURENÇO, Eduardo.

1977 «Prefácio»; in: COSTA, Maria Velho da. *Maina Mendes*. Lisboa, Moraes Editores, 2ª edição.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de.

2000 «‘Irene ou contrato social’, de Maria Velho da Costa: Errâncias e Moradas»; in: *Românica*, nº 9, Lisboa, Edições Colibri, pp.175-184.

MONFARDINI, Adriana

2006 *Construções Identitárias em Maina Mendes, de Maria Velho da Costa*; Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade de Santa Maria, RS, Brasil. Disponível em: [www.dominiopublico.gov.br](http://www.dominiopublico.gov.br). Acessado pela última vez em 16.10.2010.

SEIXO, Maria Alzira.

1979 «Recensão crítica a ‘Casas Pardas’»; in: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 47, Jan. 1979, pp. 90-91.

### **1.3. Textos sobre Maria Velho da Costa ainda não publicados, gentilmente cedidos por seus autores.**

GUSMÃO, Manuel.

2008 «Myra». Apresentado oralmente na noite de lançamento do romance (total de 6 páginas).

RAMALHO, Maria Irene.

2009 «A Violência da Cultura: Sexo, Espécie e Colonialidade em Maria Velho da Costa» (total de 16 páginas).

## 1.4. Entrevistas a Maria Velho da Costa

COUTINHO, Ana Cláudia. RIBEIRETE, João.

2003 «A Leitura na Escrita»; in: *Textos Pretextos*, nº 03, Lisboa, CEC-FLUL, Inverno 2003, pp. 46-53.

SILVA, Rodrigues da.

2000 «Esta Cidade!»; in: *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 774, Lisboa, 31 de Maio de 2000, pp. 22-23.

XAVIER, Leonor.

2009 «Prémio Literário Linhas de Vida»; in: *Máxima*. Mulher e Carreira. Disponível em: <http://sub.maxima.xl.pt/0110/mc/100.shtml>. Acessado pela última vez em 03.10.2010.

## 2. Bibliografia Secundária

### 2.1. Obras Citadas

AMÂNCIO, Lúcia.

2001 «Mitos e racionalidades sobre a ‘natureza’ feminina» in: *Pensar no Feminino* [ed. Maria Luísa Ribeiro Ferreira]; ed. ut.: Edições Colibri, 2001.

ARENDT, Hannah.

1958 *The Human Condition*; ed. ut.: *A Condição Humana* [trad. Roberto Raposo], Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 7ª edição revista, 1995.

BÍBLIA SAGRADA

2006 ed. ut.: *Bíblia Sagrada : Velho e Novo Testamento* [trad. João Ferreira de Almeida], ed. revista e corrigida, Lisboa, Edição Sociedade Bíblica.

BUTLER, Judith.

1990 «Gender Trouble, Feminist Theory and Psychoanalytic Discourse»; in: *Feminism/Postmodernism* [edited by Linda J. Nicholson], New York, Routledge, 2<sup>nd</sup> ed., 1995.

CAMÕES, Luís de.

1572 *Os Lusíadas*; ed. ut.: Lisboa, Círculo de Leitores, 1983.

CASCAIS, António.

2005 «Nota de Apresentação»; in: FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*, Lisboa, Edições Almedina, 2005, pp. 7-26.

DERRIDA, Jacques.

1967 *De la grammatologie*; ed. ut.: *Gramatologia* [trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro], Perspectiva, São Paulo, 1973.

1972 *Position*; ed. ut.: *Posições* [trad. Tomaz Tadeu da Silva], Belo Horizonte, Autêntica, 2001.



FOUCAULT, Michel.

1969 *L'Archéologie du Savoir*; ed. ut.: *A Arqueologia do Saber* [trad. Miguel Serras Pereira], Lisboa, Edições Almedina, 2005.

1971 *L'ordre du discours*; ed. ut.: *A ordem do discurso* [trad. Laura Sampaio], São Paulo, Edições Loyola, 19ª edição, 2009.

1975 *Surveiller et Punir: naissance de la prison*; ed. ut.: *Vigiar e Punir* [trad. Raquel Ramallete], Petrópolis, Editora Vozes, 29ª edição, 2004.

FREUD, Sigmund.

1919 *Das Unheimliche*; ed. ut.: «The Uncanny», In: *The Uncanny*, [trasl. David McLintock], London, Penguin Books, 2003, pp. 121-162.

HELDER, Herberto.

1963 *Os passos em volta*; ed. ut.: Lisboa, Portugalia.

HUTCHEON, Linda.

1988 *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*; ed. ut.: London, Routledge, 4<sup>th</sup> ed., 1991.

LISPECTOR, Clarice.

1964 *A Paixão Segundo G.H.*; ed. ut.: Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1998.

LYOTARD, Jean-François.

1979 *La Condition Postmoderne*; ed. ut.: *A Condição Pós-Moderna* [trad. José Bragança de Miranda], Lisboa, Gradiva, 1984.

1986 *Le Postmoderne expliqué aux enfants*; ed. ut.: *O Pós-Moderno explicado às crianças* [trad. Tereza Coelho], Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987.

PLATÃO.

S.D *Fedro*; ed. ut.: *Fedro* [trad. José Ribeiro Ferreira], Lisboa, Edições 70, 1997.

SAID, Edward.

1978 *Orientalism*; ed. ut.: *Orientalismo* [trad. Pedro Serra], Lisboa, Cotovia, 2004.

SCHOPENHAUER, Arthur.

1819 *Die Welt Als Wille und Vorstellung*; ed. ut.: *O Mundo como Vontade e Representação* [trad. M. F. Sá Correia], Porto, RÉS-Editora, 1980.

## 2.2. Dicionários Consultados

ABBAGNANO, Nicola.

1961 *Dizionario di Filosofia*; ed. ut.: *Diccionario de Filosofia* [trad. Alfredo N.Galletti], México, Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, 1974, pp. 320-326 «dialéctica»; p. 327 «dicotómia».

AMARAL, Ana Luísa. MACEDO, Ana Gabriela.

2005 *Dicionário da Crítica Feminina*; ed. ut.: Porto, Afrontamento, pp. 22-23 «Contos de Fada»; pp. 31-32 «Desconstrução»; pp. 59-61 «Estudos Masculinos».

AUDI, Robert (org.).

1995 *The Cambridge Dictionary of Philosophy*; ed. ut.: New York, Cambridge University Press, pp. 865-866 «Zeno's paradoxes».

COSTA, J. Almeida (org.).

1995 *Dicionário da Língua Portuguesa*; ed. ut.: Porto, Porto Editora, 7ª edição revista e ampliada, 1995, p. 606 «dicotomia».

HOUAISS, Antônio (org.).

2003 *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*; ed. ut.: Lisboa, Temas & Debates, 3 vol., 2003, p. 1342 «dicotomia».