



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
LITERÁRIOS



LORENA SILVA DA MATA

BENJAMIM E BEAUTIFUL LOSERS:
A MEMÓRIA E A (DES)CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO
FEMININO

Feira de Santana, BA.

2016

LORENA SILVA DA MATA

BENJAMIM E BEAUTIFUL LOSERS:
A MEMÓRIA E A (DES)CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO
FEMININO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientado pelo Prof. Dr. Cláudio Cledson Novaes.

Co-orientado pelo Prof. Me. Nigel Alan Hunter.

Feira de Santana, BA.

2016

Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

Mata, Lorena Silva da
M375b *Benjamim e Beautiful Losers* : a memória e a (des)construção da
imagem do feminino / Lorena Silva da Mata. – Feira de Santana, 2016.
133 f.

Orientador: Cláudio Cledson Novaes.
Coorientador: Nigel Alan Hunter.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2016.

1. Literatura – Estudo e Crítica. 2. Mulher – Representação. 3.
Literatura – Memória. I. Novaes, Cláudio Cledson, orient. II. Hunter,
Nigel Alan, coorient. III. Universidade Estadual de Feira de Santana.
IV. Título.

LORENA SILVA DA MATA

BENJAMIM E BEAUTIFUL LOSERS:
A MEMÓRIA E A (DES)CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO
FEMININO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – PROGEL, da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Aprovada em 23 de março de 2016.

Prof. Dr. Cláudio Cledson Novaes
Orientador – UEFS

Prof. Mestre Nigel Alan Hunter
Co-orientador – UEFS

Profa. Dra. Mírian Sumica Carneiro Reis
Membro – UNILAB

Profa. Dra. Flávia Aninger de Barros Rocha
Membro – UEFS

AGRADECIMENTOS

A Deus, que nos momentos de adversidade e de regozijo sempre está ao meu lado.

A minha mãe, Maria Madalena, meu irmão Léo e minha tia Rai, minha base e sem os quais eu não seria o que sou hoje.

Ao meu esposo Marcelo, meu amigo e companheiro, que acreditou em mim e me apoiou incondicionalmente com suas palavras de amor e incentivo em todos os momentos dessa longa caminhada acadêmica.

Ao meu orientador, Cláudio Cledson Novaes, cuja orientação paciente e sem pressões desnecessárias me ajudou a conduzir essa pesquisa com tranquilidade.

Ao meu co-orientador, Nigel Alan Hunter, pela paciência e disponibilidade, pela parceria neste trabalho que se iniciou desde a graduação com o grupo de Pesquisa do NEC-UEFS.

Às bancas de qualificação e de defesa, por contribuir com esse trabalho acadêmico.

À Fapesb, pelo incentivo e apoio à pesquisa que possibilitaram a experiência e a conclusão do mestrado com maior serenidade.

Ao excelente corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PROGEL), que contribuiu com os ensinamentos transmitidos nas aulas e que foram fundamentais para o andamento dessa pesquisa.

A todas as outras pessoas que contribuíram, de alguma forma, para esta dissertação.

*Do I contradict myself? Very well then I contradict myself, I am large, I contain
multitudes.*

Walt Whitman

RESUMO

A proposta deste trabalho foi de refletir, comparativamente, sobre os modelos de representação do feminino dispostos nas narrativas de *Benjamim* e de *Beautiful Losers* através do aspecto desconstrutivista fomentado pelo estatuto da memória, visto que esta, que se apresenta como artifício de construção dessas narrativas, manifesta o problema da representação da realidade do feminino das personagens recortadas para o *corpus* de nossa análise. A memória, mais do que o feminino, se apresenta como problema central dessas narrativas que impele a derrocada biográfica dos personagens masculinos criados, respectivamente, por Chico Buarque e por Leonard Cohen. Além disso, por seu caráter de ambiguidade, a noção de memória possibilita a desconstrução de verdades universais que se relacionam aos mais diversos campos das ciências humanas. A tese levantada neste trabalho corrobora com a idéia de que a desconstrução do modelo universal da representação do feminino, pautada nos esteriótipos construídos no âmbito do patriarcalismo, possibilita o deslocamento das verdades operadas e semiotizadas pelos códigos discursivos da história e da cultura que configuram o *ethos* dos indivíduos representados. Desse modo, ao refletir sobre outras perspectivas extrínsecas ao campo imediatamente textual dessas ficções, e comparando-as em suas similaridades e diferenças, é possível compreender as narrativas em sua dimensão crítica, cuja releitura de modelos universais pautados por um grupo usualmente dominante se estabelece no momento da desconstrução da imagem do feminino.

Palavras-chave: *Benjamim*. *Beautiful Losers*. Memória. Representação. Feminino.

ABSTRACT

This work's purpose was to consider, comparatively, female representation models disposed on *Benjamim* and *Beautiful Losers* narratives throughout the deconstructivist aspect fomented by memory, since this, that presents itself as an artifice to the narrative construction, manifest female reality representation in the *corpus* selected to our analysis as a problem. Memory, more than the female, presents itself as the central problem in these stories which impels the biographic overthrow of male characters created, respectively, by Chico Buarque and Leonard Cohen. Furthermore, for its ambiguity feature, the notion of memory enables the deconstruction of universal truths related by several fields of human sciences. The thesis that rises from this research corroborates with the deconstruction idea of universal models for female representation, guided by stereotype construed in a patriarcalism scope, making possible to dislocate the operationalized and semiotised truth by which history's and cultural's discursive codes configures social individuals. Thus, considering other extrinsic and not immediately textual perspectives in these fictions, and comparing them in its similarity and differences, it is possible to comprehend these narratives in its critics dimension, on which the moment of female image deconstruction makes possible rereading universal models regulated by a group usually seen as a dominant one.

Key-words: *Benjamim*. *Beautiful Losers*. Memory. Representation. Female.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. MEMÓRIA E LITERATURA	17
2.1 <i>Imago</i> feminino: o universal <i>versus</i> o particular	18
2.2 A crise da representação: trauma e propósito	25
2.3 Transgressão e morte: violência e libertação.....	29
3. MEMÓRIA E PSIQUE.....	33
3.1 <i>Benjamim</i> : memória pura <i>versus</i> memória involuntária.....	34
3.2 Do inconsciente individual ao artifício de construção discursiva	40
3.3 O inconsciente coletivo e o arquétipo.....	45
3.4 A asceta e a hedonista.....	51
3.5 A dialética do poder e o erotismo	53
3.6 Iconoclastia: razão da desconstrução.....	57
4. MEMÓRIA E HISTÓRIA.....	62
4.1 <i>Fuck a saint, that's how!</i> – Alegoria para a desconstrução historiográfica.....	66
4.2 <i>Beautiful Losers</i> e a metaficção historiográfica	71
4.3 Personas compulsórias: o paralelismo historiográfico	77
4.4 <i>Benjamim Zambraia</i> : modelo fotográfico; arquivos (im)perfeitos	87
5. MEMÓRIA E CULTURA	90
5.1 Morte: a alegoria do não pertencimento	95
5.2 (<i>Québécois</i> : minorias?).....	101
5.3 <i>Benjamim, Beautiful Losers</i> e a virada cosmopolita	106

CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS	115
ANEXOS	119
APÊNDICE	129

1. INTRODUÇÃO

É sempre pertinente no estudo, abreviado ou complementar, de qualquer obra, seja ela literária ou não, buscar reconhecer um padrão da estética conceitual e temática que marca e identifica todo e qualquer autor, seja no decorrer de toda a sua existência ou em períodos segmentados dela, quando este se propõe a mergulhar na elaboração de uma produção criativa ou intelectual.

Reconhecer o caráter obscuro ou irônico de um obra ficcional ou a natureza intimista, impressionista da constituição de uma peça de arte é o passo fundamental para iniciar qualquer trabalho avaliativo da sublimidade de obras que se pretendam obscuras, irônicas, intimistas ou impressionistas (entre tantas outras características que, por ventura, cooperem para definir sua estética). Além disso, essa avaliação é também elemento do princípio identificador desses autores em uma leitura que se pretenda mais contemplativa do que avaliativa.

Sob este prisma, tentar elaborar uma identidade conceitual e estética acerca de um artista pouco ou quase nunca levado em conta enquanto autor de ficção foi um dos objetivos da pesquisa¹ que, *a priori*, pretendeu traçar ou, pelo menos, tentar traçar, elementos que cumpram estabelecer a identidade central e as temáticas mais recorrentes do autor, compositor e intérprete de canções canadense Leonard Cohen.

Reconhecido e estabelecido com competência no meio artístico principalmente devido às canções que vêm compondo desde o final da década de 1960, é também – e o foi primeiramente – autor de uma série de poemas iniciados em sua juventude que culminaram em uma antologia poética lançada em 1956 sob o título de *Let Us Compare Mythologies*.

Além de outras coleções de poesias publicadas nos anos subsequentes, o autor também publicou as narrativas ficcionais *The Favorite Game* (1963) e *Beautiful Losers* (1966) que o elevaram ao patamar de romancista, discutivelmente, reconhecido – pelo menos no que se refere à crítica literária de veiculação midiática.

¹ A pesquisa se trata de “*Por entre e através das linhas: um estudo transversal dos romancistas intérpretes-compositores Chico Buarque, Suzanne Jacob e Leonard Cohen.*”, do Núcleo de Estudos Canadenses – UEFS, sob a coordenação e orientação do Prof. Me. Nigel Alan Hunter.

Na dimensão acadêmica, embora sob um interesse restritivo dos que se propõem a estudar literatura, as discussões e críticas acerca dessas novelas são contraditórias e não somente rechaçatórias, como vêm sendo feitas pelos mais variados gêneros de suporte midiático desde o momento de suas publicações.

Trata-se de um tipo peculiar de fenômeno perfeitamente descrito em uma crítica elaborada por T.F. Rigelhof acerca da ficção deste autor:

As a novelist, Leonard Cohen is better known as a poet. As a poet, he's better known as a song writer. As a song writer, he's better known as a performer. As a performer, he's best (*sic*) known for a public persona which isn't usually construed as comic (1998, p. 01)².

Se por um lado a ficção deste autor tem recebido críticas ambíguas importantes desde o momento de suas publicações até hoje, por outro, parece estar se iniciando um movimento de valorização da seriedade de sua obra narrativa que se evidencia, por exemplo, devido a prêmios como *O Príncipe das Astúrias*³, recebido em 2011 pelo conjunto de sua obra literária e musical colocando, de forma definitiva, o autor em um *hall* de escritores estrangeiros como Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Doris Lessing e Philip Roth, importantes no cenário mundial, que ganharam o prêmio espanhol.

Apesar disso, a proposta daquele trabalho não foi discutir as razões desse desinteresse que as obras de ficção de Leonard Cohen produzem em estudiosos em geral. Tampouco demonstrar de que forma o autor vem galgando seu caminho através do reconhecimento na literatura. Ela foi, antes de tudo, uma tentativa de inaugurar um estudo potencialmente elucidativo – não definitivo – acerca de uma identidade coheniana.

Em trabalho realizado no período em que o grupo de pesquisa esteve ativo, partiu-se de uma análise comparada da narrativa ficcional e das canções que o autor publicou/lançou, mais ou menos no mesmo período, tendo como recorte de *corpus* a

²“Como um novelista, Leonard Cohen é mais conhecido como um poeta. Como um poeta, é mais conhecido como um compositor de canções. Como compositor de canções, é mais conhecido como um intérprete. Como intérprete, ele é melhor conhecido por uma *persona* pública que não é comumente interpretada como cômica.” (Tradução nossa); Artigo escrito em 1998 para o volume 19, nº4, da revista *Paragraph: Canadian Fiction Review*. Alguns trechos desse artigo poderão ser encontrados na seção de Apêndice do nosso trabalho para a apreciação e verificação do leitor acerca da assertiva que trata das “críticas inflamadas” a qual me refiro neste parágrafo; a versão completa pode ser encontrada através do link: <http://www.leonardcohenfiles.com/rigelhof.html>. Acesso em: maio de 2015.

³ Uma série de prêmios distribuídos anualmente através da *Fundação Príncipe das Astúrias*, na Espanha, desde 1981 a pessoas ou instituições de todo o mundo e de diversas áreas, cuja produção específica tenha sido notável e reconhecível.

obra *Beautiful Losers* (1966) e os três primeiros discos lançados entre o final da década de 1960 e o início da de 1970 – *Songs Of Leonard Cohen* (1968), *Songs From A Room* (1969) e *Songs Of Love And Hate* (1971).

Essa escolha de *corpus* não se baseou somente na proximidade das datas de suas publicações, o que cooperaria para a comparação acerca de relatos contextuais convergentes nessas obras, mas sim, e principalmente, pela temática recorrente em grande parte das canções lançadas nesses discos e no enredo do livro analisado.

No contexto daquela pesquisa elementos e signos semelhantes nas produções artísticas de Leonard Cohen, assim como as divergências temáticas que contemplam as produções desse autor, foram os pontos de maior interesse do nosso trabalho, que nos permitiram iniciar um tipo de mapeamento conceitual e/ou temático desse autor.

Para que isso pudesse ocorrer, fora necessário apontar para a característica mais óbvia de seu processo criativo, o que nos serviu como elemento introdutório do conjunto de sua obra. Com a abordagem arquetípica do feminino, pudemos identificar a maneira pela qual a temática do feminino é tratada a partir de produções de gêneros tão distintos como estes (canções e ficção).

Passamos a compreender, assim, os motivos pelos quais essas temáticas ajudaram-no a se tornar um compositor e intérprete emblemático enquanto sua ficção ainda encontra dificuldades para estabelecer-se como obra de qualidade elevada no senso comum.

No entanto, o feminino como temática conceitual recorrente nas obras desse autor pareceu-nos não ser completamente explorado, principalmente quando da análise da narrativa de *Beautiful Losers*. E, aliado a outro ponto carente pensado e não inteiramente realizado na pesquisa iniciada pelo Núcleo – uma análise intertextual entre os autores objeto daquela pesquisa – consideramos a necessidade de continuá-la no plano de uma dissertação que busque elucidar, ou pelo menos tentar elucidar, as características, convergentes ou não, que impulsionam o movimento criativo de Chico Buarque de Hollanda⁴ e de Leonard Cohen.

A abordagem não apontará para a totalidade de suas produções ou todas as nuances temáticas constantes nessas obras. Tampouco avaliaremos os três artistas

⁴ Doravante Chico Buarque.

selecionados originalmente naquela pesquisa – deixaremos de fora Suzanne Jacob. A pesquisa ora apresentada avaliará, exclusivamente, as ficções *Beautiful Losers*, de Leonard Cohen e *Benjamim*, de Chico Buarque, por considerarmos a forma singular e análoga pela qual o feminino é construído nessas narrativas.

Chico Buarque que, provavelmente, dispensaria apresentações no cenário nacional por estar absolutamente estabelecido enquanto compositor e intérprete de canções desde a década 1960, também percorreu com certo êxito o campo literário, chegando a vencer por três vezes o Prêmio Jabuti: a primeira vez em 1992 como melhor romance com *Estorvo* e na segunda e terceira vezes como o livro do ano por *Budapeste*, publicado em 2004 e por *Leite Derramado*, publicado em 2010.

Em muitas ocasiões o escritor vêm sendo considerado como a voz do feminino por tematizar a mulher e seu desejo em sua lírica. No entanto, como afirma Adélia Bezerra de Menezes⁵ a respeito das canções produzidas por Chico Buarque, o mesmo oferece uma visão masculina do feminino. Poderíamos acionar a mesma afirmativa ao bardo canadense.

É por sobre essa perspectiva que elencamos as duas narrativas como objetos de nossa pesquisa pois ambas tematizam o feminino e o manifestam através de uma construção elaborada pela memória. Noção esta que, fundamentada na

concepção linear do tempo, entendido como um *continuum* [apresenta] a memória como um “receptáculo”, um “santuário”, um “castelo”, em que se conserva o passado puro, a ser apresentado integralmente, sem rasuras, sem falsificações, aos olhos daqueles que se dedicam à pesquisa de seus tesouros (CASTELLO BRANCO, 1994, p.24).

Essa tentativa de resgate do passado em sua integridade através de uma concepção de linearidade temporal é um problema, uma “ilusão do resgate do real”, já que, como afirma Lucia Castello Branco, tal concepção precisa desconhecer

que o tempo, apesar da linearidade que lhe é atribuída, constrói-se de descontinuidades, saltos e rupturas, que é em meio aos interstícios desses deslocamentos, em meio às brechas que se abrem nas malhas desse tecido, que se dá o processo de memória (*id, ibidem*, 1994, p. 25).

⁵ Cf. Adélia Bezerra de Menezes, *Figuras do Feminino nas canções de Chico Buarque*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

Assim, considerando a memória como artifício de construção e de resgate do *imago* feminino nessas narrativas, compreende-se que essa mesma construção, como uma tentativa de resgate do real ou de uma suposta realidade das personagens femininas, é uma ilusão, sendo passível, portanto, de ser averiguada visto que a sua representação se dá através das reminiscências dos narradores autodiegéticos e dos personagens masculinos que compõem os textos.

A figura do feminino que sempre foi uma entre tantas matérias de interesse da experiência criativa do ser humano, no mundo artístico, em geral, parece não ter conseguido estabelecer-se com exatidão através de uma descrição ou elaboração de uma peça que desvele o íntimo complexo do seu pensamento e da sua constituição. Seria isso possível, afinal? A realidade do feminino é representável?

No que se refere aos termos “realidade” e “representação” poderíamos pensar ainda se a realidade de qualquer subjetividade é representável. A noção de “representação”, ou *mimèsis*, passou por alguns intercâmbios de pensamentos. Roland Barthes afirma que

desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura (2013, p. 22-23).

Barthes vinha de uma linhagem formalista que compreendia a autoreferencialidade do texto literário como dogma fundamental para a teoria sobre literatura, considerando a *mimèsis*, ou seja, a relação entre a realidade e o texto literário, como uma “questão tabu”⁶.

Todavia, uma teoria mais recente, desconstrucionista, se vale do argumento que libera a *mimèsis* da clausura à qual fora condicionada pelos teóricos modernos religando-a à literatura. Northrop Frey e Paul Ricoeur entendem a *mimèsis* como um modo de contribuir para o conhecimento humano, “a maneira pela qual [o homem] constrói, habita o mundo” (COMPAGNON, 2001, p. 127). Assim, a representação da realidade na literatura se torna um

⁶ A expressão utilizada se referencia ao modo como Antoine Compagnon qualifica a noção de *mimèsis* que, entre outras questões como “a intenção ou o estilo”, foram banidas pela teoria literária moderna por serem entendidas como elementos problemáticos para a relação entre a literatura e o mundo. c.f. Antoine Compagnon. *O mundo*. In.: *O demônio da literatura*. (2001, p.97-138).

conhecimento, e não cópia ou réplica idênticas: [a *mimèsis*] designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo. Reavaliar a *mimèsis*, apesar do opróbio que a teoria literária lançou sobre ela, exige primeiro que se acentue seu compromisso com o conhecimento, e daí com o mundo e a realidade (*id, ibidem*, p. 127).

Quando se fala em feminino, ou uma realidade do feminino, pensa-se em uma unidade. No entanto, tal unidade, ou mesmo, tal concepção de feminino não existe. Derrida afirma que “não há uma verdade da mulher em si” (*apud CASTELLO BRANCO*, p. 63).

Todas essas observações apontam em direção à invisibilidade do feminino, à impossibilidade de se generalizar a mulher e, portanto, à impossibilidade de sustentação de um conceito de feminino (*id, ibidem*, 1994, p.63).

A questão da representação da mulher considerando sua totalidade para além da descrição corporal ou de um caráter atributivo da constituição feminina é, possivelmente, um posicionamento reducionista, visto que a mulher não é um ser uno, com características universais, conquanto os protagonistas masculinos dessas narrativas, por vezes, as descrevam desse modo.

Seria preciso avaliar as singularidades de cada indivíduo para padronizar, com certa sensatez, uma verdade inabalável sobre a mulher. Talvez seja por essa razão que a psicologia, representada por Freud e Lacan, tenha fracassado, a despeito dos dedicados anos ao estudo da “alma feminina”, ao tentar responder: “O que quer *uma* mulher?”⁷

Para a relação entre a realidade e a literatura, esse questionamento é contraproducente. É mais viável investigar, dentro da verossimilhança, como as mulheres ali representadas contribuem para o conhecimento das práticas humanas. E, ainda, no plano intrínsecamente literário, buscar estabelecer os múltiplos sentidos do texto e a literariedade dessas obras.

Isso, no entanto, só será possível após investigarmos e esclarecermos como a memória, na construção das narrativas, em vias teóricas e filosóficas, age na representação e para a compreensão da realidade da mulher descrita textualmente. Essa

⁷ Lacan evocava, há quase cem anos, pergunta escrita por Freud em uma carta a Marie Bonaparte na qual indaga: “O que quer *a* mulher?” (*Was will das Weib?*). A troca intencional do artigo *lhe* permite questionar sobre uma natureza feminina *una*, uma verdade inabalável sobre a mulher a qual Freud não se vê capaz de responder.

avaliação não deve centralizar apenas o objeto de construção utilizado pelos protagonistas masculinos dos romances que têm em seus pares femininos toda a polarização da problemática de suas vidas.

O problema, para nós, é muito mais complexo. E se vale, quase que inteiramente, na compreensão teórico-filosófica dessa construção do feminino se estabelecer através do artifício da memória, termo clássico que por si só envolto em considerações ambíguas que merecem uma reflexão mais aprofundada.

A memória, mais do que a mulher, é a musa dessas ficções. Ela impulsiona o agir criativo de seus narradores que são guiados, a partir de percepções e imagens poluídas por um ranço deliberado (ou não) da idealização do substrato feminino, a (re)construir as mulheres nessas ficções.

E essa relação entre a realidade e a memória não se manifesta exclusivamente na literatura mas, também, na história e na cultura de um modo geral. Por esse motivo, a metodologia adotada para os capítulos que seguem visa uma tentativa de investigação mais ampla, multidisciplinar, que buscará resolver o argumento de que a memória, mais do que o feminino, é o problema central das narrativas criadas por Chico Buarque e por Leonard Cohen.

De início, começaremos pelo argumento da memória e do inconsciente como centralizador do problema da narrativa pelo escopo de sua relação intrínseca com a literatura. A partir daí, nos capítulos que seguem, a história e a cultura serão convidadas a centralizar a discussão de modo a desdobrar os vários sentidos segmentados do texto para além daqueles que possam reduzir as características do feminino como mero objeto que concentra e fundamenta o declínio dos personagens masculinos.

2. MEMÓRIA E LITERATURA

Se desejarem saber mais a respeito da feminilidade, indaguem da própria experiência de vida dos senhores, ou consultem os poetas, ou aguardem até que a ciência possa dar-lhes informações mais profundas e mais coerentes.

(FREUD, 1996, v.22, p.134)

Após trinta anos de trabalhos dedicados a buscar entender a “alma feminina”, Freud cede e sugere que talvez os poetas, ou uma ciência possivelmente mais empírica que a psicologia, possam dar respostas a um dos questionamentos que tanto atormentou seus estudos: o que quer a⁸ mulher?

O estudioso parte do pressuposto de que o poeta, como uma entidade capaz de traduzir subjetividades e manifestá-las através de sua lírica, possui artifícios suficientes para levar a poesia, ou a literatura em sua totalidade, a responder essa questão.

No entanto, o mesmo entende uma feminilidade dotada de um caráter indiviso e universal, de uma verdade inexorável aplicável a todo o conjunto do objeto estudado, não obstante as múltiplas características singulares, idiossincrasias distintas constantes nos indivíduos que compõem o gênero que não pode ser enclausurado em um discurso que ateste uma verdade encerrada em si mesma.

Por essa razão, apesar de se constatar o feminino como matéria secular de interesse da poesia, se interpõe na relação da literatura com a suposta realidade que esta manifesta (neste caso, uma factível realidade do feminino) um outro problema controverso que envolve as teorias que o circundam: o conceito de representação.

Uma noção complexa que por muito tempo perturbou os estudos literários e que carece de um breve, no entanto necessário, preâmbulo teórico que visa esclarecer, na mesma medida que regular, a análise das narrativas recortadas de Chico Buarque e Leonard Cohen com as quais decidimos trabalhar.

Ambas manifestam um *ethos* do feminino construído através da memória de seus narradores que o descrevem por meio de uma percepção dotada tanto de um caráter

⁸ Ou *uma* mulher, como depois sugere Lacan. Questão que, sob essa perspectiva, atormentou o campo da Psicologia de um modo geral.

singular como de um outro influenciado pelo meio em que vivem, denotando uma realidade fragmentária e questionável de um feminino que prescinde de uma investigação mais ampla de seus motivos implícitos, subjetivos e/ou causais que estabelecem a representação da imagem ali manifestada.

A representação, ou a *mimèsis*, assim como a memória, são dois termos, pedras teóricas fundamentais, que orientam o *corpus* de nossa análise e são argumentos de grande valia para a compreensão e ampliação dos vários sentidos dispostos nesses textos.

Faz-se necessário, pois, *a priori*, a abordagem de algumas das principais concepções sobre a representação que, de um modo geral, servirá ao propósito de entender como (e por qual razão) esta se manifesta na literatura e, por fim, como (e também por qual motivo) ela age nas narrativas aqui elencadas.

A partir das discussões que envolvem este conceito buscaremos analisar as problemáticas dos personagens masculinos cujos narradores autodiegéticos envolvem o eixo da história da narrativa de Leonard Cohen em *Beautiful Losers*, e dos protagonistas masculinos de Chico Buarque em *Benjamim*.

Investigação necessária que visa refletir, por fim, a interrelação entre a literatura e a memória, que é o artifício utilizado por esses narradores para a construção de suas personagens femininas, que refletirá, em última medida no capítulo ora apresentado, a motivação e a função do objeto (feminino) ali representado.

Reconhecendo o caráter de construção ou de invenção da memória entende-se que esta é uma fonte potencial de desconstrução de supostas “verdades universais”, sendo possível, portanto, constatar que a realidade do feminino representada nessas narrativas não é de modo algum o problema-fim de seus pares masculinos. Não tanto quanto o são as reminiscências, construções fragmentárias pela qual as narrativas se constroem. Essa sim, gênese da problemática disposta no corpo do texto.

2.1 Imago feminino: o universal versus o particular

Beautiful Losers é o romance publicado por Leonard Cohen em 1966 narrado sob a perspectiva de dois personagens distintos e importantes para a narrativa, além de

um narrador em terceira pessoa que conta os acontecimentos *post mortem* de um deles (F.) e dos momentos finais de outro – o anônimo narrador autodiegético do *Livro Um*.

A obra mexe de forma bastante intrigante e, às vezes, incoerente e atemporal, com uma série de questões que vão desde a história da colonização política, econômica e religiosa do Canadá, ocorridas séculos antes, até temáticas que ainda hoje incitam controversas e inflamadas discussões como a sexualidade, a homossexualidade e, é claro, o trato com questões de gênero, particularmente o feminino.

Leonard Cohen expande aos narradores autodiegéticos a capacidade de descrever o enredo de suas próprias vidas através de relatos de memórias, possibilitando, também, abordar todas essas temáticas através de uma perspectiva por vezes incoerente ou de difícil interpretabilidade devido ao estilo narrativo desconexo com o qual os personagens narram certos momentos de sua estória.

A descrição detalhada de imagens e cenas⁹ com um teor explicitamente sexual e escatológico é um dos motivos pelo qual autor e obra encontraram dificuldades ante a aceitabilidade de literatos e do público comum sobre essa ficção, especialmente à época de sua publicação, embora esta venha se estabelecendo hoje como, talvez, a grande obra-prima pós-modernista canadense.

Beautiful Losers apresenta a estória de um trágico triângulo amoroso formado pelo narrador autodiegético do *Livro Um* – órfão e historiador que vem estudando a tribo *Iroquois* dos A----s e os fatos correlacionados com a santificação da índia *Iroquois* Catherine Tekakwitha –; o narrador autodiegético do *Livro Dois*, F. – amigo/amante de infância, colega de orfanato e espécie de mentor “moral”, sexual e espiritual daquele –; e Edith – uma das últimas descendentes da tribo dos A----s, esposa do narrador anônimo e amante de F.

Mesmo que a homossexualidade seja também um dos pontos mais instigantes neste trabalho ficcional, a simbologia feminina e sua relação com os personagens que envolvem essa novela coheniana se tornam mais atraentes e fecundas para a análise que

⁹ “One night in our seventh year of marriage Edith coated herself with deep red greasy she had bought in some theatrical supply store. She applied it from a tube. Twenty to eleven, back from the library, and there she was, stark naked in the middle of the room, sexual surprise for her old man. She handled me the tube, saying: Let’s be other people. Meaning, I suppose, new ways to kiss, chew, suck, bounce” (COHEN, 1993, p. 14).

se pretende desenvolver a partir da memória dos personagens centrais que se entrelaçam nessa narrativa.

Nas primeiras linhas desta narrativa, observamos que a tentativa de forçar uma identidade à personagem autóctone através de uma unidade imagética não é uma mera casualidade. Não tanto quanto é uma tentativa de posicioná-la, tolhindo suas complexidades emocionais e idiossincrasias possíveis e marginalizadas, na busca por estabelecer, de modo mais ou menos coerente, sua interrelação com o outro (neste caso, o narrador anônimo do *Livro Um*):

“Catherine Tekakwitha, who are you? Are you (1656-1680)? Is that enough? Are you the Iroquois Virgin? Are you the Lily of the Shore of the Mohawk River?” (COHEN, 1993, p. 3).

Catherine Tekakwitha, no entanto, não tem voz no romance. Não lhe é permitido responder. A personagem, que não possui voz autêntica, fala a partir da voz e do imaginário do narrador, por fantasias manifestadas por meio de um delírio textual. Cabe, portanto, a uma voz masculina, atormentada e luxuriosa, responder às questões suscitadas, mesmo que de modo indireto.

A partir da indução ao leitor, que forma uma imagem não singular, repleta de simbologias e modelos imagéticos universais, que tais questionamentos são resolvidos. A índia *Iroquois* é, destarte, inserida em um período recortado no tempo e no espaço: “Are you (1656-1680)? Are you the Lily of the Shore of the *Mohawk River*?” (*id*, *ibidem*, p. 3, grifos meus).

Seu posicionamento na história canadense impõe, na mesma medida em que dispõe, toda uma carga simbólica possível que recobra aquele período. Todavia, não são apenas esses os paradigmas que cooperam para a sua formação identitária, pelo menos sob o foco narrativo imposto no trecho recortado. Ela também é a Virgem *Iroquois*, característica indicativa para a composição arquetípica de santa de que falaremos mais adiante, cuja prerrogativa é o ascetismo.

A força reivindicatória idealística e constricta que essa voz masculina procura fixar, além de atestar um ideal imagético a esta personagem histórica, levanta outra reflexão mais abrangente, amplamente discutida no século anterior, que pode ser resumida em uma questão levantada pela escritora Virginia Woolf em ocasião da leitura

de um ensaio¹⁰ escrito à Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres em janeiro de 1931: “o que é uma mulher?”.

Ao compartilhar suas próprias experiências profissionais, a escritora questionava a visão tradicional da mulher como “Anjo do Lar”¹¹ e expunha as dificuldades de inserção feminina no mundo profissional e intelectual da época. Aparte a importância incontestável que essa exposição e crítica sobre os obstáculos da vida pública feminina geravam, é preciso limitar-se brevemente à imagem que perturbou em demasia os instantes de sua prática profissional.

O “Anjo do Lar” era um “fantasma” em tocaia, uma representação imagética de uma mulher que a assombrava em todos os instantes de qualquer experiência, dita como subversiva, que pudesse ter. E em especial, a que correspondia à sua profissão. Era a manifestação fictícia de uma realidade opressiva sobre o gênero feminino daquele período. Resumida pela autora como uma mulher

extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. [...] seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrusbecer era seu grande encanto (WOOLF, 2012, p. 11-12).

Um ideal feminino amplamente compartilhado na cultura ocidental difícil de desconstruir. A autora, assim como todas as outras escritoras de sua época, precisou lutar contra tal imagem que “demorou para morrer [já que] sua natureza fictícia lhe foi de grande ajuda” (*id, ibidem*, p. 13). No entanto, uma vez que o Anjo deixasse de existir e ela pudesse ser ela mesma, eis que surgiria um novo e complexo questionamento: o que significa ser “ela mesma”?

Quer dizer, *o que é uma mulher?* Juro que não sei. E duvido que vocês saibam. Duvido que alguém possa saber, enquanto ela não puder se expressar em todas as artes e profissões abertas às capacidades humanas. E de fato, esta é uma das razões pelas quais estou aqui, em respeito a vocês, que estão nos mostrando com as suas experiências *o que é uma mulher*, que estão nos dando, com os seus fracassos e sucessos, essa informação da maior importância (*id, ibidem*, p. 14, grifos meus).

¹⁰ c.f. Virginia Woolf. *Profissões para mulheres*. In.: Profissões para mulheres e outros artigos feministas. (2012, p. 9-19).

¹¹ Poema de Coventry Patmore (1823-1896) que celebrava o amor conjugal e idealizava o papel doméstico das mulheres.

No limiar dessa discussão, que em princípio buscou reivindicar o papel da mulher como produtora de discursos e não apenas como consumidora do que se diz sobre e para ela, outras questões como as que procuravam definir as noções de gênero, identidade e representação apresentaram-se, indicando toda complexidade de seus sentidos.

A definição do conceito de gênero feminino usualmente sustentando no modelo de uma “diferença sexual”, foi exposto à crítica no campo do pensamento feminista dos anos 1960 e 1970 como uma forma limitada de se pensar o conceito. Teresa de Lauretis afirma que com

sua ênfase no sexual, a “diferença sexual” é antes de mais nada a diferença entre a mulher e o homem, o feminino e o masculino; e mesmo os conceitos mais abstratos de “diferenças sexuais” derivados não da biologia ou da socialização, mas da significação e de efeitos discursivos (e a ênfase aqui é menos no sexual e mais nas diferenças como “différance”) acabam sendo em última análise uma diferença (da mulher) em relação ao homem – ou seja, a própria diferença no homem (1994, p. 207).

Essa “diferença sexual”, de acordo com ela, é uma limitação que confina o pensamento feminista. Em primeiro lugar, pela oposição universal do sexo (masculino e feminino), que leva à primazia a universalização da mulher em contrapartida às articulações das diferenças de especificidades entre os próprios sujeitos que formam este grupo; em segundo lugar, porque “tende a reacomodar ou recuperar o potencial epistemológico radical do pensamento feminista sem sair dos limites da casa patriarcal” (*id, ibidem*, p. 207-208).

A representação de gênero, particularmente o feminino, por longo tempo pautada na “diferença sexual” que buscava atestar uma identidade feminina, migrou das discussões filosóficas e sociológicas para os campos discursivos no qual a literatura é uma mídia bastante fértil e farta de modelos empíricos que ajudam a atestar ou refutar a força desse pensamento. As ficções com as quais decidimos trabalhar são exemplos disso.

A busca por uma representação universal é o principal argumento para atestar a motivação para o declínio pessoal dos personagens dispostos em *Beautiful Losers* e em *Benjamim*, contrariamente a qualquer outro que se possa querer estabelecer. Na narrativa criada por Chico Buarque, por exemplo, as “diferenças sexuais” são

manifestadas por meio de imagens simbólicas manifestadas a partir de representações culturais que engendram os sujeitos femininos.

Benjamim, livro criado aos moldes de um *thriller*, narra a vida do personagem homônimo e se inicia com os momentos derradeiros deste quando de sua execução por fuzilamento por um grupo de extermínio. Em sua rememoração, Benjamim expõe suas impressões tanto das ações que presenciou como das pessoas que o cercaram.

É nessa exposição de impressões íntimas que passamos a compreender como a representação é formada – pelo menos através do meio discursivo. As impressões de Benjamim podem ser consideradas como um recorte da realidade, sob a perspectiva subjetiva de sua memória, visto que não incluem todos os aspectos singulares possíveis de Ariela Masé.

Ao se deparar pela primeira vez com esta personagem, Benjamim não se surpreende e nem se mostra interessado em suas idiossincrasias: “O que fala a moça três mesas adiante também é indiferente a Benjamim, pois raras palavras merecem a forma que as pronuncia” (BUARQUE, 1995, p. 9).

O que lhe interessa, de antemão, é perseguir tão somente a representação do feminino, manifestado, neste caso específico, pela imagem que a “boca de mulher”¹² lhe provoca. Uma imagem pautada por uma construção social, até certo ponto inconsciente, que recobra ao erotismo.

Não impressionam os lábios, nem a língua e os dentes que mal se vêem, mas a lacuna, o vão, o abismo dentro daquela boca, que *completa* a superfície do rosto pela *negação*, como uma pausa no meio da música (*id, ibidem*, p. 09, grifos meus, grifos meus).

É na representação regulada nas “diferenças sexuais” que a identidade feminina é, ali, construída. A mulher seria um ser inacabado, meio desfigurado em contraposição ao homem. Contraposição que se intensifica quando se expõe a impressão que a boca masculina, desprovida de qualquer reação sexualizada, acaba por provocar em

¹² A imagem da “boca de mulher” se associa ainda com o mito da cabeça da Medusa que, de acordo com Freud, é uma alegoria da mulher coberta pelo véu “cujo olhar sem disfarces transforma os homens em pedra. (...) a cabeça decapitada da Medusa com sua aparência de serpente é uma ‘cabeça genitalizada’, um deslocamento dos órgãos sexuais para cima, de tal forma que a boca simbolize a vagina dentada; e as serpentes, os pêlos púbicos. Para os homens, descobrir a Medusa significa encarar o medo de olhar para os órgãos sexuais femininos” (SHOWALTER, 1993, p. 193-194).

Benjamim: “Já o marido está categórico, e cerra a boca para arrematar cada resposta” (*id, ibidem*, p. 09).

Através de análises e conceitos científicos que atestariam a incompletude e a fragmentação da mulher, a lógica da submissão e subserviência destas para eles, embasados nessas “verdades absolutas” e seculares, é mastro suficientemente firme para a propagação de análises absurdas sobre a deformidade feminina em oposição à perfeição masculina.

Aristóteles propagava que a razão mais profunda da inferioridade da mulher era em razão de um erro, “[ela] devia sua existência a um erro, a um deslize no processo de nascimento. [A mulher era] em outras palavras, um homem mal gerado ou deficiente” (ARISTÓTELES *apud* RANKE-HEINEMANN, p.199)¹³.

Mesmo na contemporaneidade, Freud, no clímax de seus estudos sobre o desenvolvimento psicosexual da mulher, atribuiu ao conceito de igualdade de gênero a tese da “inveja do pênis”.

Uma figura feminina absolutamente nua deixa uma impressão de algo deficiente, uma coisa incompleta que é incompatível com a beleza... As qualidades que fazem apelo a uma mulher são sinais de uma sexualidade desenvolvida; aquelas que lhe causam repulsa são as qualidades da mulher superior. A mulher é essencialmente uma adoradora do falo (...) (FREUD *apud* GREER, 1975, p. 131).

Mas a mulher não é marcada apenas pelo complexo de castração, ela é marcada sobretudo pela partição (*partition*)¹⁴.

Em seu duplo sentido, a partição divide a mulher: ela é sempre repartida, sempre incompleta, sempre parte de algo cuja outra parte se perdeu, ao mesmo tempo em que ela é aquela que perde, aquela que vê partir, aquela cuja constituição como mulher se dá não pelo que possui, mas pelo que já não tem [...] ela vive sob a ordem da duplicidade, da repetição (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 66).

A mulher, no caso específico das duas narrativas analisadas, vista sob a hipótese de sua “incompletude” e da “diferença sexual”, só pode se completar através do homem que nela se insere por meio de um erotismo implícito, imagético (a *lacuna*, o *vão*, o *abismo* de sua boca). A “boca de mulher”, imagem que se repete em *Benjamim*,

¹³ Trecho retirado do artigo intitulado *Feminino, Sagrado e Mudança Social*, de Maria das Graças Fonteles (2005, p. 3).

¹⁴ No sentido atribuído por Eugéne Lemóine-Luccioni em *Partage des femmes* (1976) analisado por Lucia Castello Branco em *A traição de Penélope* (1994).

confirma a assertiva simbólica acerca da “diferença sexual”. No entanto, enxergá-la e identificá-la apenas por meio desses tipos de imagens engendram e posicionam a personagem culturalmente através de procedimentos representativos pautados na observação tácita ou não de determinadas práticas sociais.

2.2 A crise da representação: trauma e propósito

Chico Buarque criou uma narrativa que amplia a possibilidade de representação de Ariela Masé. Quando muda o foco narrativo pontuando traços de sua subjetividade e inserindo elementos idiossincráticos¹⁵ ele permite que o leitor possa enxergar algo para além do que as impressões de Benjamim é capaz de ofertar. Ariela Masé sente ternura; sente pena; tem índole pontual em pensamento embora sempre chegue atrasada em corpo; gosta de caminhar depois do almoço.

Essa forma de representar o gênero acaba por fazer com que este seja

considerado uma derivação direta da diferença sexual [ou] como um efeito de linguagem, ou como puro imaginário – não relacionado ao real. [...] o gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente a priori (sic) nos seres humanos, mas, nas palavras de Foucault, “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais”, por meio do desdobramento de “uma complexa tecnologia política” (LAURETIS, 1994, p. 208).

No entanto, essa diferença discursiva da representação inflinge, em medidas distintas, o problema e a solução da crise de representação e, por fim, da problemática que move a narrativa. Crise pois, ao se deparar com a impossibilidade de dominação da mulher, Benjamim, primeiro entra em uma espiral psicológica que desestabiliza sua vida e que, por fim, vai suscitar e findar em sua morte. Um “trauma” que o enfrentamento da desconstrução sobre a universalização da imagem feminina provoca.

Apesar disso, essa mesma desconstrução é capaz de gerar e amplificar a representação, embora de modo extrínseco ao texto. Isso requer uma interpretação transversal do leitor, para além de seus limites textuais. Nas palavras de Teresa de Lauretis,

¹⁵ O trecho que contempla os elementos idiossincráticos de Ariela Masé se encontra na seção de Anexo A deste trabalho.

Paradoxalmente [...] a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução, quer dizer, em qualquer discurso, feminista ou não, que veja o gênero como apenas uma representação ideológica falsa. O gênero, como o real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um *trauma* em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação (1994, p. 209, grifo meu).

Sob o foco narrativo de Benjamim, ou mesmo dos narradores autodiegéticos de *Beautiful Losers*, as mulheres são uma construção de um imaginário cultural e psicológico. Quando, por suas ações ou ausências, elas transgridem as expectativas dos protagonistas masculinos dos enredos, o “trauma” da desconstrução dessas imagens se instaura já que estas, *a priori*, procuravam atestar uma verdade universal e indissociável sobre o feminino.

No entanto, o gênero feminino é ‘engendrado’ não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido (*id, ibidem*, p. 208).

Sob essa perspectiva é salutar recorrer novamente ao ensaio de Virginia Woolf. Quando buscava estabelecer uma identidade feminina para além das fronteiras do prosaico e do privado, esta reconhece que a intervenção de todos os sujeitos identificados com o gênero são essenciais para a sua construção social.¹⁶

A heterogeneidade do gênero feminino e a necessidade de representá-lo sob esse esquema de desconstrução não ocorre na narrativa de Leonard Cohen senão pelo “trauma” que Edith ou Catherine Tekakwitha ocasionam na vida dos personagens masculinos, embora as tentativas de erotização do corpo de seus pares femininos (de que trataremos mais adiante) possam ser encaradas como um procedimento que leve a essa desconstrução.

Já as mudanças no foco narrativo de *Benjamim* podem ser entendidas como um ato de desconstrução direta, textual, e não apenas simbólico/alegórico. A presença da voz feminina atua como modo de subversão aos significados inteligíveis pretendidos pelos personagens masculinos alterando, conseqüentemente, a representação do gênero feminino ali disposto.

¹⁶ “E de fato, esta é uma das razões pelas quais estou aqui, em respeito a vocês, que estão nos mostrando com as suas experiências *o que é uma mulher*, que estão nos dando, com os seus fracassos e sucessos, essa informação da maior importância” (2012, p. 14, grifos meus).

O modo como a mulher é construída e as subsequentes expectativas de um imaginário masculino não cumpridas, a ruptura com a tradição dessa imagem, interferem na relação entre gêneros que se desfaz e se desdobra em um vazio alegórico (a morte) que vem a ser tornar o problema-fim dessa narrativa. Isso é também, e em última medida, uma crítica ao modelo ideológico e social de construção do gênero por parte da sociedade patriarcal do ocidente.

Seria correto afirmar, portanto, que somente a voz do representado é capaz de falar com maior propriedade e atestar uma verdade incontestável sobre o grupo de que faz parte devendo-se excluir a perspectiva de um representante fora do contexto de tal grupo, confirmando, por fim, sua incapacidade ao fazê-lo?

Iris Marion Young¹⁷ entende que

Muitos dos discursos sobre a representação assumem implicitamente que a pessoa que representa se põe numa relação de substituição ou identidade com os muitos representados, que ele ou ela está presente por eles na sua ausência. Contrariamente a essa imagem da representação como substituição ou identificação, conceitualizo a representação como um relacionamento diferenciado entre atores políticos engajados num processo que se estende no espaço e no tempo (2006, p. 142).

Mais do que uma autoridade capaz de falar em nome de um grupo – e longe de abordar com maior intensidade a crise de participação e representação trabalhada por esta autora –, o representante sustenta as relações entre a representação e a realidade que, neste caso, vem tratar do gênero feminino.

Essa relação vem se interpondo secularmente nas discussões teórico-filosóficas sobre a literatura¹⁸. Banido pela Teoria Moderna, o conceito de representação como forma de imitação do real foi substituído por meio dos argumentos teóricos de Northrop

¹⁷ Iris Marion Young (1949-2006) foi uma proeminente filósofa e cientista política estadunidense cuja pesquisa abrangia Teoria Política, Teoria Feminista e análise normativa de políticas públicas.

¹⁸ Cf. Antoine Compagnon, *O demônio da teoria*, 1999. Ver capítulo III, *O mundo*, p. 97-138. Compagnon realiza uma revisão das teorias que envolvem o conceito de *mimêsis* desde Platão e Aristóteles, passando pelos teóricos formalistas modernos (das escolas russa e francesa), até a sua desconstrução, apoiada nas teorias de Paul Ricoeur e Northrop Frye, que resgataram o conceito de representação sob o argumento de sua utilidade para a conservação e aprendizado acerca das práticas sociais humanas.

Frye e Paul Ricouer que entendem que o conceito funciona como uma “operação”, e não como uma “estrutura”¹⁹.

Ambos entendem que este modelo de entendimento da *mimèsis*, mediador ao invés de polarizador cujo estigma reducionista abraçou ou rechaçou completamente a *mimèsis* em acepções teóricas anteriores, contribui para o conhecimento humano e é “a maneira pela qual [o homem] constrói, habita o mundo” (COMPAGNON, 2001, p. 127).

Desse modo, quando as narrativas de Chico Buarque e Leonard Cohen constróem uma imagem do feminino através de uma voz quase sempre masculina, elas não estão expondo a incapacidade de um representante, alheio ao eixo do grupo representado, de falar sobre sua realidade.

Elas estão falando sobre a forma como a imagem feminina é construída dentro de um eixo hegemônico que atesta uma percepção singular – muito embora de caráter universalizante – de um grupo que, de qualquer forma, contribui para o conhecimento das práticas humanas mesmo que apenas através de um recorte dele.

O modo como a mulher é representada sob o foco narrativo masculino não deve ser considerado como imagem-cópia de uma realidade do feminino. Tampouco como um modo único de aprendizado sobre o gênero já que se trata de uma acepção universal, hegemônica, cuja representação tende a ignorar outras leituras marginais.

Ela deve ser considerada como um modelo sensível de apreensão sobre como a desestruturalização dos paradigmas sociais afetam sua organização. Não apenas de modo abstrato, mas de maneira empírica, por meio do declínio dos personagens masculinos do enredo. É, portanto, na percepção deles, sobre a ruptura dessas imagens tradicionais da mulher, que a representação encontra o ápice de sua utilidade na configuração de um conceito mimético apoiado na esteira desconstrucionista de Frye e de Ricouer.

¹⁹ “os dois termos *muthos* e *mimèsis* [devem] ser considerados operações e não estruturas. Quando Aristóteles, substituindo o definido pelo definidor, diz que *muthos* é a ‘disposição dos fatos em sistema’, é preciso entender por *sustasis* não o sistema, mas a disposição (se se quiser em sistema) dos fatos, com a finalidade de marcar o caráter operatório de todos os conceitos da *Poética*” (RICOUER, 1994, p. 57-58).

2.3 Transgressão e morte: violência e libertação

Castana Beatriz, relacionamento da juventude de Benjamim e suposta mãe de Ariela Masé, poderia optar pela imagem do Anjo do lar ao qual Virginia Woolf temia. A personagem, no entanto, ao escolher uma vida pública desconectada dos padrões familiares pautados no modelo patriarcal do ocidente, assume uma postura transgressora da moral convencional.

No contexto da filosofia contemporânea, a noção de moral surge e varia de acordo com as circunstâncias das relações sociais. Adorno²⁰ assinala que “Provavelmente podemos dizer que as questões morais sempre surgem quando as normas morais de comportamento deixam de ser óbvias e indiscutíveis na vida de uma comunidade” (ADORNO *apud* BUTLER, 2005, p. 3)²¹.

A transgressão de Castana Beatriz só chega a ser um ato de infração quando o contexto social de que faz parte começa a dar sinais de mudanças ou, para usar os termos de Adorno, quando o conflito entre o “universal” e o “individual” se torna tangível. É o que vem a se constituir, de acordo com ele, como o “problema da moral”.

Para a personagem, os limites domésticos não lhe dizem respeito. Ela é a militante política que busca denunciar os atos violentos da ditadura militar; possui um relacionamento com um homem casado; ela, por fim, dá a luz a uma filha ilegítima antes de morrer, provavelmente, assassinada por agentes do regime.

Se bem possamos interpretar esta situação de modo metafórico, de acordo com o que viemos sustentando até aqui, diria-se que a morte de Castana Beatriz não foi extrínsecamente uma medida política covarde. A morte pode ser entendida como um ato de violência moral, de imposição pela continuidade de um *ethos* coletivo que, por sua própria necessidade de imposição, não faz mais sentido diante do advento de mudanças sociais.

Adorno sustenta que:

Nesse sentido, o *ethos* coletivo instrumentaliza a violência para manter a aparência de seu caráter coletivo. Além disso: esse *ethos*

²⁰ Cf. Theodor W. Adorno, *Problems of Moral Philosophy*, Stanford: Stanford University Press, 2001.

²¹ Em tradução livre do original *Giving an account of oneself*: “We can probably say that moral questions have always arisen when moral norms of behaviour have ceased to be self-evident and unquestioned in the life of a community.”

unicamente se converte em violência quando chega a ser um anacronismo. [...] embora o ethos coletivo tenha se tornado anacrônico, não se tornou passado: persiste no presente como um anacronismo. Se nega a voltar ao passado, e a violência é seu modo de impor-se no presente (BUTLER, 2005, p. 5)²².

A biografia ficcional de Castana Beatriz se confunde com o de muitas outras mulheres²³ militantes do período da ditadura militar. O próprio Chico Buarque, em suas canções, elabora construções líricas considerando os distintos perfis da mulher marginalizada e transgressora da moral social comum.

Entre estas canções, podemos relacionar “Angélica” (1977), escrita em homenagem à estilista carioca Zuzu Angel. Ao menos no que diz respeito à ruptura de paradigmas sociais e as subsequentes consequências dessa desconstrução, o conteúdo lírico da canção é, de modo geral, bastante análogo a biografia da personagem descrita em *Benjamim*.

A história da mãe que passou anos dedicados a denunciar os responsáveis pela morte do filho, Stuart Angel Jones (preso político em 1971), e em uma busca incessante por seu corpo, obviamente, não encontra muitos traços de semelhança em comparação com a personagem fictícia de Chico Buarque.

No entanto, não só o aspecto de denúncia – sobre as condições do assassinato do filho – como da própria morte de Zuzu Angel em um suposto²⁴ acidente de carro no Rio de Janeiro são alguns pontos de convergência entre o real histórico e a construção ficcional elaborada pelo autor para descrever Castana Batriz.

Assim, a escolha de vida diversa desta personagem, mesmo que de modo implícito, é, no discurso e sob a perspectiva de Benjamim, a causa tanto de sua morte como do declínio e morte do Dr. Campoceleste, pai de Castana Beatriz, e, finalmente, do próprio Benjamim.

²² Em tradução livre do original *Giving an account of oneself*: “In this sense, the collective ethos instrumentalizes violence to maintain the appearance of its collectivity. Moreover, this ethos becomes violence only once it has become an anachronism. (...) although the collective ethos has become anachronistic, it has not become past; it insists itself into the present as an anachronism. The ethos refuses to become past, and violence is the way in which it imposes itself upon the present”.

²³ c.f. Luis Marklounf Carvalho. *Mulheres que foram à luta armada*. São Paulo: Globo, 1998. Ou em: Elizabeth F. Xavier Ferreira. *Mulheres, militância e memória: histórias de vida, histórias de sobrevivência*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

²⁴ Segundo depoimento do próprio Chico Buarque, a estilista, um ano antes de morrer [...] teria entregado um bilhete ao compositor, no qual dizia-se ameaçada de morte pelos mesmos assassinos de seu filho (SANSÃO FONTES, 1999, p. 77).

De forma análoga, a morte também é o aspecto de desconstrução utilizado em *Beautiful Losers* para demonstrar as consequências que a desconstrução da imagem universal do feminino é capaz de impor aos personagens que fazem parte do enredo.

Edith, esposa do anônimo narrador autodiegético de *Beautiful Losers* possui destino similar ao de Castana Beatriz. Quando busca escapar das expectativas que os dois narradores autodiegéticos dos *Livros Um e Dois* lhe impõem a personagem não suporta o espectro de uma ambivalência entre a imagem forçada e a realidade de si mesma e opta pelo suicídio.

Esta opção pode, igualmente, ser entendida como um ato transgressor. E, possivelmente, o maior de todos se avaliado no sentido filosófico dado por Albert Camus em *O mito de Sísifo*. O filósofo argelino entende o suicídio como uma forma de libertação do corpo e de revolta quanto ao reconhecimento do absurdo, isto é, quanto a

essa densidade e essa estranheza do mundo. (...) esse mal-estar diante da desumanidade do próprio homem, essa incalculável queda diante da imagem daquilo que somos, essa “náusea”, como diz um autor dos nossos dias (CAMUS, 2008, p. 28-29).

Assim, sob esse aspecto, o suicídio é a maneira pela qual Edith procura liberta-se das imposições identitárias e tomar posse, de uma vez por todas, de seu próprio corpo. Ele é o ato de transgressão máxima e de cisão absoluta sobre a imagem universal, já que “a morte tem mãos patricias que esmagam porém libertam” (*id, ibidem*, p. 71).

Não obstante tal atitude não resulte no fim do absurdo existencialista, ele é, de acordo com Camus, a sua aceitação, em seu limite máximo.

À sua maneira, o suicídio resolve o absurdo. Ele arrasta [o homem] para a própria morte. Mas eu sei que para manter-se, o absurdo não pode ser resolvido. Recusa o suicídio na medida em que é ao mesmo tempo consciência e recusa da morte (*id, ibidem*, p. 66).

Portanto, o suicídio de Edith é um movimento paradoxal de aceitação do absurdo existencialista – a construção imagética universal do feminino – manifestado pelo discurso narrativo dos personagens masculinos desses enredos. Tal construção se estabelecendo por meio da psique e acessadas a partir da memória (individual ou coletiva) dos sujeitos.

O que nos permite realizar agora uma investigação psicológica das razões e dos procedimentos pelos quais tais imagens se instauram e encerram o outro motivo para a

intriga (*muthos*) dessas ficções: a memória como artifício para a representação do feminino.

3. MEMÓRIA E PSIQUE

A figura feminina sempre foi uma entre tantas matérias de interesse da experiência criativa do ser humano. Apesar disso, o mundo artístico, em geral, parece não ter conseguido cumprir com fidedignidade a descrição ou elaboração de uma peça que desvele o íntimo complexo do seu pensamento e da sua constituição.²⁵

No atropelo do curso de sua composição criativa, artistas priorizam, ao longo do tempo, trabalhar com conceitualizações em detrimento de uma suposta realidade da essência feminina. As obras mais detalhadas de sua natureza invariavelmente exalam também o ranço deliberado (ou não) de uma idealização platônica do seu substrato.

Apesar disso, dispensa-se a imposição de uma gradação de culpabilidade ou de intencionalidade ao modo pelo qual os artistas que se propõem a trabalhar com esta temática estariam sujeitos. O assunto é tão complexo quanto o é o intrincado pensamento humano.

A psique tem sido descortinada gradativamente ao longo dos séculos e, especialmente, desde o final do século XIX com o advento da psicanálise freudiana. Por conta disso, pudemos conhecer mais profundamente os procedimentos que nos levam a reconhecer e a lidar com certos tipos de signos, *personas* e tantas outras representações espalhadas em nossas sociedades.

Essas representações, que se configuram por meio de imagens, são instauradas de maneira tão irredutível no imaginário individual e coletivo do sujeito que parecem estar cravadas no mais íntimo e extremo canto do inconsciente. Começar a reconhecer essas representações é de uma complexidade que se compara às próprias estruturas que formam a mente humana.

Por essa razão, ao falar sobre a formação e o reconhecimento de imagens na memória, é importante recorrer ao paradigma psicanalítico – sem desconsiderar os

²⁵ Fugindo de um paradigma reducionista da incapacidade do ser humano em criar algum discurso ou peça artística que explique de maneira completa o substrato feminino, acredito que a essa mesma questão recaí, também, a incapacidade de criar um discurso/obra que ressoe a completude do homem, como gênero e como espécie de forma geral. A imagem-cópia reduz a representação. Mais válido é buscar entendê-la como forma de conhecimento das práticas humanas.

paradigmas filosóficos – já que este se trata de um estudo que desempenha um papel fundamental de influência no comportamento individual.

Assim, ao investigar os procedimentos de funcionamento da mente humana – percepção, armazenamento e resgate de representações coletivas – nesse *locus* mental, ou seja, nos “arquivos” nos quais estão gravadas as impressões do homem no e sobre o mundo, os comportamentos dos indivíduos dos enredos começam a fazer sentido diante da complexidade atribuída à noção de memória.

Assim, para entender como o papel da memória é desempenhado na construção dessas ficções é necessário investigar primeiramente alguns dos procedimentos que levam ao seu funcionamento. Esses são capazes de indicar, ainda, como os comportamentos humanos, representados pelas ações e modo de percepção dos personagens, são influenciados pela complexidade do funcionamento da psique.

Tal fundamento teórico é importante para desenvolver a tese interpretativa suscitada neste trabalho que entende a memória como a problemática central das ficções de Chico Buarque e de Leonard Cohen, visto que o próprio conceito desloca a noção de universalidade e de unidade das imagens do feminino elaboradas, por vezes, nessas narrativas.

3.1 *Benjamim*: memória pura versus memória involuntária

Os estudos dos “arquivos”, iniciados pela psicanálise freudiana, repercutiram sobremaneira nas questões sobre a noção de memória e mesmo da história moderna. Ampliando o entendimento sobre o discurso histórico e seus registros sobre o passado, a psicanálise demanda do sujeito moderno uma visão clara e perspicaz acerca do conceito de memória – além de outros conceitos derivados do inconsciente (como a repressão e a negação).

Por esse motivo, a impossibilidade de conclusão e fechamento do conceito possibilitou a ampliação de seu estudo, especialmente – embora de forma não estrita – pela corrente pós-estruturalista de desconstrução que tem Jacques Derrida como seu principal expoente.

O filósofo francês em ensaio intitulado *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*²⁶ realiza uma crítica à tentativa de Freud – embora este não tenha obtido sucesso em sua empresa – em buscar fechar teoricamente o conceito já que isso levaria a noção de arquivo à uma verdade inexorável conquanto enclausurante e, de certo modo, dispensável devido às próprias características intrincadas e densas da psique. Derrida afirma que

quanto ao arquivo, Freud jamais conseguiu formar um conceito digno deste nome. Nós também não. Não temos conceito, apenas uma impressão, uma série de impressões associadas a uma palavra. Oponho aqui o rigor do conceito à vaga ou mesmo franca impressão, à relativa indeterminação de uma tal noção. “Arquivo” é somente uma noção, uma impressão associada a uma palavra e para qual Freud e nós não temos nenhum conceito (DERRIDA, 2001, p. 43).

Deste modo, Derrida confirma a problemática do fechamento do conceito já que “a segurança sobre seu tema [poderia] supor uma herança fechada” (p. 47) e impediria o que, talvez, venha a ser a função sublime do arquivo, para além da evocação do passado.

De acordo com ele, o arquivo “remete aos índices da memória consignada, [e lembra] a fidelidade da tradição” (DERRIDA, 2001, p. 47). Em uma abordagem mais ampla, porém, “ao mesmo tempo, mais do que uma coisa do passado, antes dela, o arquivo deveria pôr em questão a chegada do futuro” (*id, ibidem*, p. 48).

E é sob essa perspectiva teórica que se levanta o problema central das ficções objetos de nosso estudo. Pois, sob um foco crítico consciente, entendemos que o estigma da memória como uma herança fechada é o procedimento, o artifício que motiva o declínio dos protagonistas masculinos.

A representação, no modelo de “diferença sexual”, encerra a derrocada disposta no enredo. Todavia, o procedimento pelo qual esta se configura, a partir de imagens que os mesmos carregam e evocam de seus arquivos por meio da memória, é o modo como esta representação é construída. Uma construção que, por si só, está fadada a carregar todo o peso da ambiguidade a ela atribuída e, portanto, capaz de produzir a problemática que envolve a vida dos personagens dessas ficções.

²⁶ Trata-se de um ensaio baseado em uma conferência que o autor realizou em Londres, em junho de 1994, no colóquio internacional intitulado: “Memória: a questão de arquivos”, organizado pela *Sociedade Internacional da Psiquiatria e da Psicanálise*, do *Museu Freud* e do *Instituto de Arte Courtauld* (2001, p. 06).

Benjamim Zimbraia entende, quase que intuitivamente, as consequências e os desdobramentos futuros que o resgate de imagens pela memória podem gerar.

[Ele] tem a clara noção de que seu futuro está amarrado. [...] Seu futuro enrola-se como corda na cravelha da guitarra, que um guitarrista neurótico torcesse em demasia, estirando, esgarçando e arrebrandando a corda no extremo oposto. No extremo oposto está o passado de Benjamim, onde Castana Beatriz chicoteia a esmo. Não podendo se desatrelhar do futuro, resta a Benjamim o consolo de que, com Castana Beatriz, tudo é remediável (BUARQUE, 1995, p. 45).

A imagem resgatada de Castana Beatriz é uma evocação nostálgica e paradoxal para este personagem, já que abriga uma felicidade, a um só tempo, ideal e cujo horizonte é inalcançável, perdido no momento exato de sua gênese. É uma imagem que aponta para uma “realidade frágil e preciosa”²⁷, como afirma Walter Benjamin a respeito da imagem no discurso memorialístico de Proust.

Mas esta imagem em particular de Castana Beatriz relaciona-se ainda com a concepção linear de tempo (*continuun*) fundamentada pelo pensamento de Henri Bergson em *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* (1896). A corda na cravelha da guitarra alude a uma linearidade temporal contínua no qual passado e futuro são noções independentes.

Entendida dessa forma, o sujeito da narrativa age deliberada e conscientemente no processo de rememoração. Os verbos utilizados pelo autor para descrever este processo indicam, inclusive, um posicionamento ativo do sujeito na ação: “(...) que um guitarrista neurótico *torcesse* em demasia, *estirando*, *esgarçando* e *arrebrandando* a corda no extremo oposto” (BUARQUE, 1995, p. 45, grifos meus).

O registro mnemônico do personagem se aproxima bastante da noção de “memória pura” bergsoniana, que prescindem da intenção e livre escolha do sujeito da ação para iniciar o processo de rememoração e de narração de uma experiência anteriormente vivida. Isso pode ser verificado em outro ponto da narrativa quando de seu encontro casual com Ariela Masé que, ao sorrir, provoca a memória de Benjamim que procura recordar uma experiência passada na vivência presente:

²⁷ “Proust ficava no leito, acobrinhado pela nostalgia, nostalgia de um mundo deformado pela semelhança, no qual irrompe à luz do dia o verdadeiro rosto da existência, o surrealista. Pertence a esse mundo tudo o que acontece em Proust, e com que cautela, com que graça aristocrática esses acontecimentos se produzem! Ou seja, eles não aparecem de modo isolado, patético e visionário, mas são anunciados, chegam com múltiplos esteios, e carregam consigo uma realidade frágil e preciosa: a imagem” (BENJAMIN, 1987, p. 40).

quando ela acaba de passar, o sorriso não é mais dela, é de outra mulher que Benjamim fica aflito para recordar, como uma palavra que temos na ponta da língua e nos escapa. [...] Benjamim precisaria rever a moça, pedir para ela repetir o sorriso e lhe reconstituir a lembrança (BUARQUE, 1995, p. 10).

Não se trata de uma memória involuntária proustiana, já que o personagem sente a necessidade de confrontar a imagem daquela mulher com outra de seu passado para aludir ao sorriso residual da moça. A lembrança só se configura através do cotejamento de fotos antigas “pois [ele] sabe que é inútil recorrer à memória” (*id, ibidem*, p.16).

Benjamim apela, então, às pastas de plástico colorido com as fotos antigas de sua juventude “que ligaria a imagem da moça que ele trouxe de ônibus à da mulher que jaz numa daquelas pastas (1962: verde, 1966: amarela, 1963: lilás, 1967: vermelha, 1965: laranja)” (*id, ibidem*, p. 18).

O registro fotográfico é o ato de resgate consciente do personagem. Um ato cuja linearidade temporal, em sua organização metódica do passado, pressupõe uma verdade pura e sem rasuras do real que, não obstante, nada mais é do que uma ilusão. No entanto, essa concepção de memória pura desconsidera

a inscrição do sujeito, tal como o percebemos hoje – fragmentado, cindido, descontínuo –, nessa estranha dimensão do real. [E desconhece] que o tempo, apesar da linearidade que lhe é atribuída, constrói-se de descontinuidades, saltos e rupturas, que é em meios aos interstícios desses deslocamentos, em meio às brechas que se abrem nas malhas desse tecido, que se dá o processo de memória (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 24-25).

Mesmo sem estar inteiramente ciente de que a memória é uma fonte potencial de produção de ambivalências, é por meio delas que os narradores buscam construir as suas narrativas e evocar a realidade das experiências passadas dos personagens já que a memória é capaz de motivar, também, a vocação suprema do artista na busca do tempo perdido.

De qualquer maneira, isso não anula uma forma de interpretar as ficções levando em consideração a tentativa de compreender alguns dos procedimentos que perpassam o seu desenvolvimento no aparelho psíquico. Pois, se a forma pela qual os narradores representam as personagens femininas se configuram nas imagens evocadas

das memórias dos protagonistas, nada mais natural do que buscar compreender, *a priori*, como isso se desenvolve na psique.

Derrida afirma que o arquivamento de um objeto passado “não se efetua nunca através de um ato de *anamnese* intuitiva que ressuscitaria, viva, inocente ou neutra, a originalidade de um acontecimento” (2001, p. 8) e que a ação que origina a imagem se perde em meio às impressões, centralizadas em um corpo, que vão, por fim, operar sobre o modo de arquivamento de tal objeto ou ação já acontecida.

Ciente da influência e dos ruídos que as impressões são capazes de provocar na memória de Benjamim o narrador conclui que, para acessar uma ação passada, seria necessário recorrer à sua gênese para reconstituí-la de modo acertado: “[Ele] precisaria rever a moça, pedir para ela repetir o sorriso e lhe reconstituir a lembrança” (BUARQUE, 1995, p. 10).

As impressões, geralmente arquivadas através de imagens, são catalisadas sobre um constructo íntimo que pode estar/ser influenciado a partir do exterior da mente. Derrida conclui que “não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior” (DERRIDA, 2001, p. 22).

A necessidade de entender a exteriorização como condição produtora das impressões não é algo recente dentro das acepções teóricas sobre a memória. Bergson já havia feito isso em *Matéria e memória* quando investigou as relações entre a matéria e o espírito tendo a memória como objeto.

O filósofo, já no início do estudo, julga que a relação do homem com a realidade se estabelece quando do entendimento acerca do poder da força do espírito sobre a percepção. Para que isso seja inteligível, ele parte para a reflexão sobre a matéria definindo-a como

um conjunto de imagens [...] uma existência situada a meio caminho entre a “coisa” e a “representação”. [...] Chamo de matéria o conjunto de imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo (BERGSON, 1999, p. 1 e 13).

O corpo se torna mediador da relação do homem com a realidade, ou a exterioridade, e age no delineamento da representação da imagem. Imagem arquivada para o porvir. Suscetível ao fenômeno da memória e seu resgate (lembrança), agindo

Sobre nossas percepções [que] estão certamente impregnadas de lembranças, e inversamente uma lembrança, conforme mostraremos adiante, não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere (*id, ibidem*, p. 70).

Em outras palavras, o corpo é o fio condutor que medeia as relações entre o externo e o interno, entre o homem e o mundo que o cerca, sobre as experiências vividas e o arquivo. Para que isso ocorra, no entanto, as percepções, centradas no corpo, são fundamentais para o estabelecimento da matéria, entendida como o conjunto de imagens que darão a medida da configuração e do posterior reconhecimento de um objeto passado presentificado através da memória. O reconhecimento é, assim, “o ato concreto pelo qual reavemos o passado” (*id, ibidem*, p. 99).

Benjamim indica e corrobora com esses modos de operação da memória (conjunto de imagens) e, mesmo, o seu *locus* (bojo do seu crânio), centrados intrinsecamente nas percepções do personagem principal que, no instante final de sua vida, recebendo estímulos exteriores, reconhece e acessa, de modo induzido e não voluntário, seus arquivos: “ainda sobraria um fiapo de tempo para Benjamim rever-se aqui e acolá em situações que preferiria esquecer, as *imagens* ricocheteando *no bojo do seu crânio*” (BUARQUE, 1995, p. 5, grifos meus).

Mas, como avalia Bergson, nem sempre todo reconhecimento implica a “intervenção de uma imagem antiga, (...) é possível também evocar tais imagens sem conseguir identificar as percepções com elas” (1999, p.103). É preciso, de acordo com ele, considerar que o reconhecimento pode se dar de duas formas:

Reconhecimento automático, que se realiza sobretudo por movimentos,[...] (e) aquele que exige a intervenção regular das lembranças-imagens. O primeiro é um reconhecimento por distração: o segundo, como iremos ver, é o reconhecimento atento” (*id, ibidem*, p.110-111).

Assim, o reconhecimento não está, em sua totalidade, intimamente atrelado à identificação das percepções de tais imagens arquivadas. Ela pode se dar, em dois planos distintos – embora não completamente indissociáveis –, por sobre um

reconhecimento cômico (atento) e outro involuntário (por distração). Ambos manifestando um passado que vai agir nas percepções e ações presentes dos sujeitos.

Em certa medida, Bergson reflete, no que diz respeito a um reconhecimento “por distração”, tanto à memória involuntária de Proust quanto aos estudos da disciplina psicanalítica sobre o inconsciente coletivo, particularmente sob o esteio das teorias *jungianas* de representações coletivas, das quais trataremos a seguir.

3.2 Do inconsciente individual ao artifício de construção discursiva

As teorias sobre a memória, de um modo geral, acabariam por produzir uma revolução em outras áreas do conhecimento humano como a história e a literatura, alterando certos aspectos dos estatutos de sua episteme. No que concerne aos nossos estudos, elas se tornam aportes profícuos para avaliar novas formas metodológicas sobre a exegese literária, cooperando, ainda, para a elucidação da problemática suscitada aqui.

Leonard Cohen e Chico Buarque dispõem, em suas ficções, de situações envolvendo personagens femininos numa relação conflitante com personagens masculinos, em que elas são descritas ora em um modelo estereotipado de fragilidade e passividade, ora sob perfis físicos e psicológicos fortes e desejáveis.

Apesar disso, o feminino é representado em diversos momentos sob o prisma da tentativa falha de dominação e dos motivos pelos quais esses homens se encontram em um estado de perturbação mental. Mais do que os perfis psicológicos de suas personagens, é a memória, no sentido da linearidade temporal pretendida por Bergson, que engendra as questões que afetam negativamente as relações intergêneros dispostas no corpo do texto.

Ficamos cômicos da história dos narradores de *Beautiful Losers* e de Benjamim através de suas perspectivas memorialísticas. Somente esse aspecto torna a representação uma questão incerta sob o escopo teórico avaliado até aqui. Mas o feminino descrito e manifestado textualmente remete, também, à um discurso ambíguo pois é construído através do reconhecimento que centraliza o corpo como *locus* da

recepção, percepção e reconhecimento singular de cada personagem masculino do enredo.

Em outras palavras, o que se dispõe no discurso textual acerca do real feminino nas narrativas são as manifestações do reconhecimento de imagens representadas de forma fissurada e fragmentária, selecionadas a partir de um conjunto de imagens arquivadas de experiências anteriores por seus protagonistas masculinos.

Estas, por sua vez, são marcadas por um paradigma centralizador (o corpo) que medeia as percepções dos sujeitos com a realidade que os circundam. Por esse motivo, a memória é um artifício ambivalente na medida em que não detém uma “verdade absoluta” sobre a realidade da mulher ali representada.

Mas nem sempre foi assim. A memória, especialmente na antiguidade clássica, era considerada como um fenômeno sacro (deusa Mnemosyne) no qual o poeta era a entidade capaz de (re)produzir a verdade sobre o passado. Inspirado pela Musa (filha de Mnemosyne e Zeus), “o poeta é suporte e mestre da verdade. Resgata o acontecido do esquecimento, presentifica o passado” (SMOLKA, 2000, p. 169).

No entanto, a mesma Musa que fornece ao poeta o dom da lembrança, como modo de sustentar a tradição, lhe concede, também, o dom do esquecimento. A memória como manifestação do passado, ou da pretensa verdade que este manifesta, é um conceito fértil em sua ambiguidade e, portanto, passível de ser questionado. Por esse motivo, ela dessacraliza-se e permite a circunscrição de outros paradigmas conceituais como a mnemotécnica, a *Arte da memória* de acordo com Frances Yates²⁸.

Não abordaremos aqui os princípios e métodos contidos nessa *Arte* de que comenta este autor para definir e diferenciar os tipos de memória. É importante, porém, salientar a maneira como esta se produz e se consolida na mente humana, colaborando, assim, para a construção e conservação de seu conhecimento. É pela linguagem, capacidade inerente ao gênero humano, que é capaz de permitir não só o ato comunicativo como também de mediar a percepção e recepção de imagens junto ao aparelho psíquico resgatando-as, posteriormente, em algum momento oportuno.

É por essa razão que a memória é um artifício contraditório pois, ao mesmo tempo em que amplia o poder de propagação do conhecimento, é também “o maior

²⁸ c.f. Frances Yates. *The Art of Memory*. London, UK: Routledge, 1999, p. 5-6

tormento do homem” como observa Friedrich Nietzsche em sua *Segunda Consideração Intempestiva*.²⁹

Não é de se espantar que entre os vários modos de se pensar o conceito, a relação entre lembrar e narrar é a base mais “penetrante para operacionalizar e teorizar sobre a memória [...] Inserindo o estudo da memória dentro do estudo do discurso muitas preocupações teóricas dos psicólogos podem ser redefinidas” (EDWARDS, POTTER & MIDDLETON *apud* SMOLKA, p. 167)³⁰.

Assim, é em forma de texto, de discurso, que os objetos do presente se armazenam na memória. Por meio da linguagem e dos seus significados elencamos o relevante (lembrança) e suprimimos o não relevante (esquecimento³¹). É o subjetivo da memória que permite as diferentes formas de consolidar informações e o conhecimento. Seus significados simbólicos vão atuar e agir sobre o nosso aprendizado acerca das práticas humanas.

A linguagem instrumentaliza a memória e a ela é imprescindível já que é construção ativa do pensamento e não apenas registro passivo. Lembrar é narrar. Não por acaso é tão íntima a relação entre a literatura e a memória. Jorge Luis Borges (2011) diria que “o livro é a extensão da memória e da imaginação” (p. 11).

Essa “extensão” remonta a Homero, mesmo no âmbito de uma civilização sem escrita ou com uma utilização restrita dela, no qual o papel do poeta – narrar o passado, contar a história – incorporava a base da cultura e educação gregas e se configurava como forma de preservação das práticas humanas.

A experiência vivida retorna ao homem e desvela algo para além de sua função social. Ela pode desdobrar-se nas percepções, desfiguradas da experiência em sua

²⁹ Então, o homem diz: “eu me lembro”, e inveja o animal que imediatamente esquece e vê todo instante realmente morrer imerso em névoa e noite e extinguir-se para sempre. Assim, o animal vive-a historicamente: ele passa pelo presente como um número, sem que reste uma estranha quebra. Ele não sabe se disfarçar, não esconde nada e aparece a todo momento plenamente como o que é, ou seja, não pode ser outra coisa senão sincero. O homem, ao contrário, contrapõe-se ao grande e cada vez maior peso do que passou [...] (NIETZSCHE, 2003, p. 8-9).

³⁰ Cf. EDWARDS, POTTER & MIDDLETON. *Towards a discursive psychology of remembering*. The Psychologist: Bulletin of the British Psychological Society. Vol. 5, 1992, p. 441-446.

³¹ Não se ignora aqui que o esquecimento não é sempre uma forma de descarte. Nos estudos desenvolvidos por Freud é possível identificar, por exemplo, a noção de recalque que envolve a rejeição de imagens representadas de modo inconsciente. A repressão é o mecanismo psíquico no qual o sujeito rejeita determinadas representações e lembranças que considera inaceitáveis. Cf. Sigmund Freud. (1915) *Recalque*. In.: Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

gênese, e influenciar, para o bem ou para o mal, as ações presentes e suas consequências futuras.

É o que ocorre em *Benjamim*, que, já nas primeiras linhas recorre ao tom memorialístico para narrar fatos passados.

O pelotão estava em forma, a voz de comando foi enérgica e a fuzilaria produziu um único estrondo. Mas para Benjamim Zambraia soou como um rufo, e ele seria capaz de dizer em que ordem haviam disparado as doze armas ali defronte, cego identificaria cada fuzil e diria de que cano partira cada um dos projéteis que agora o atingiam no peito, no pescoço e na cara. Tudo se extinguiria com a velocidade de uma bala entre a epiderme e o primeiro alvo letal (aorta, coração, traquéia, bulbo), e naquele instante Benjamim assistiu ao que já esperava: sua existência projetou-se do início ao fim, tal qual um filme, na venda dos olhos. Mais rápido que uma bala, o filme poderia projetar-se uma outra vez por dentro das suas pálpebras, em marcha a ré, quando a sucessão dos fatos talvez resultasse mais aceitável (BUARQUE, 1995, p. 05).

O tempo e o foco da narrativa se alternam a todo momento. Passado e presente não são bem marcados e o narrador, apesar de onisciente, nos induz a acreditar, em certos momentos, de que trata-se do próprio Benjamim Zambraia, narrando a história a partir de sua perspectiva, tamanha é a invasão na subjetividade deste³².

Adentramos na memória difusa de Benjamim para entender o motivo da degradação e do declínio do personagem. Na busca por preencher o vazio de sua existência ele idealiza duas mulheres: Castana Beatriz e, mais tarde, Ariela Masé, que acredita ser filha ilegítima da primeira.

Caso semelhante é a ficção criada por Leonard Cohen também narrada a partir de uma perspectiva memorialística. As duas narrativas se configuram, portanto, a partir da idealização das personagens femininas e ocorrem através de imagens resgatadas das memórias dos personagens masculinos que apresentam um *ethos* do feminino representável a partir da percepção que têm de si e do mundo, e que influenciam sobremaneira o modo como imaginam a mulher.

³² Outros focos também aparecem nessa narrativa como o de Ariela Masé que servirá de contraponto às percepções pensadas por Benjamim sobre esta personagem. Ou como o de Alyandro Sgaratti que vem corroborar com um conhecimento compartilhado de determinadas imagens como os de que uma mulher, encostada em um poste, é sinônimo de “puta”. Estas duas perspectivas podem ser verificadas no Anexo B ao final deste trabalho.

A memória para além de um jogo que expõe as vicissitudes da história narrada é a musa que inspira e impele o agir criativo dos narradores. Ela manifesta uma pretensa verdade sobre as mulheres descritas no corpo textual. Mas a noção de verdade é, no entanto, contraditória.

Pois afirmando que tudo é verdade, afirmamos a verdade da afirmação oposta e em consequência a falsidade da nossa própria tese (pois a afirmação oposta não admite que ela possa ser verdadeira). E se dizemos que tudo é falso, esta afirmação também se revela falsa. Se declaramos que só é falsa a afirmação oposta à nossa ou então que só a nossa não é falsa, mesmo assim somos obrigados a admitir um número infinito de juízos verdadeiros ou falsos. Pois aquele que emite uma afirmação verdadeira, pronuncia ao mesmo tempo que ela é verdadeira, e assim por diante até o infinito (CAMUS, 2008, p. 30-31).

De modo mais simples, a reflexão de Albert Camus sobre a unidade pretendida para esta noção é um aporismo visto que “não existe verdade, só verdades”. Assim, desfocado da questão de gênero, a pretensão de uma verdade resgatada pela memória é a motivação central que impele a busca por um (auto)conhecimento dos personagens masculinos. A memória, que deveria motivar a transcendência, se torna um ardil, uma ilusão do real. Ela é, por fim, falível.

Apesar disso, os personagens masculinos a usam como artifício narrativo. A memória é a maneira pela qual conservam as vivências e dinamizam as relações com as mulheres do enredo. Ela gera o reconhecimento, a presentificação do passado e age sobre as suas ações futuras (neste caso, o declínio pessoal).

A verdade através do ato memorialístico subverte-se e revela outros paradigmas de significação nas duas narrativas. A ambiguidade factível do real feminino é desconstruída e desdobra-se, de forma distinta da apresentada por seus narradores, em um realismo heterogêneo que modula a mulher representada.

Ciente do caráter infactível da memória enquanto “santuário” que guarda a verdade sobre o passado, entende-se que o registro mnemônico dos protagonistas masculinos das ficções é composto de percepções fragmentadas, que conservam uma ideia (um ideal) vaga(o) conquanto poderosa(o) para a preservação do conhecimento sobre as práticas culturais de que fazem parte.

A memória que é um ardil para a vida dos personagens masculinos inscritos nos textos, desenvolve-se, fora deles, como uma maneira de compreensão da cultura através

do modo de percepção do *ethos* feminino ali disposto. Ampliando, em última medida, os paradigmas de interpretação dessas mesmas percepções de imagens do feminino para além do limite textual.

3.3 O inconsciente coletivo e o arquétipo

Henri Bergson afirma que o reconhecimento de imagens, anteriormente “arquivadas”, pode se dar de duas formas: uma “atenta” e outra “por distração”. A primeira já abordamos anteriormente. A segunda, no entanto, merece um pouco mais da atenção que dispensaremos agora.

A memória não se manifesta na psique de maneira absolutamente voluntária, através de técnicas. Ela age, também, através de representações³³ formadas pelo inconsciente coletivo, em uma ampla área da natureza e do princípio da memória, cujas noções se desenvolveram a partir das pesquisas elaborados por C.G. Jung com base nos estudos de Freud sobre a psique humana.

Jung alarga o horizonte do inconsciente inaugurado por Freud e reconhece a origem “universal” e “inata” deste mecanismo da mente. Além disso, faz distinções elucidativas acerca dessas teorias e estabelece o “arquétipo” enquanto conteúdo do inconsciente coletivo; e “complexos da tonalidade emocional” enquanto conteúdos do inconsciente individual.

A teoria de arquétipos e de um inconsciente coletivo difundida por Jung nos permite inferir e compreender uma série de fenômenos comportamentais antes impossíveis de serem explicados de forma racional. Este mesmo autor analisa algumas tentativas³⁴ da explicação arquetípica feitas ao longo do desenvolvimento

³³ “O termo *représentations collectives* usado por Lévy-Brühl para designar as figuras simbólicas da cosmovisão primitiva, poderia também ser aplicado aos conteúdos inconscientes, uma vez que ambos têm praticamente o mesmo significado” (JUNG, 2000, p. 16-17).

³⁴ “O conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da idéia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo o tempo e em todo lugar. A pesquisa mitológica denominava-as ‘motivos’ ou ‘temas’; na psicologia dos primitivos elas correspondem ao conceito de *représentations collectives* de Lévy-Brühl e no campo das religiões comparadas foram definidas como ‘categorias da imaginação’ por Hubert e Mauss. Adolf Bastian designou-as bem antes como ‘pensamentos elementares’ ou ‘primordiais’. A partir dessas referências torna-se claro que a minha representação de arquétipo – literalmente uma forma preexistente – não é exclusivamente um conceito meu, mas também é reconhecido em outros campos da ciência” (JUNG, 2000, p. 53-54).

epistemológico do homem até tempos mais recentes que, no entanto, não cumpriram a função de explicar o fenômeno de forma empírica, deixando (quase) sempre margem à subjetividade e ao exterior tais tentativas.

Jung apóia-se em boa parte dessas ideias e complementa-as com sua própria hipótese de inconsciente e de seu conteúdo, o arquétipo, elucidando o que até então não se compreendia racionalmente:

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência à hereditariedade (2000, p.53).

No cerne da distinção entre o “coletivo” e o “individual” que Jung procura fazer para estabelecer uma conceitualização do arquétipo, o autor nos proporciona uma ideia bastante clara do que, de fato, trata a sua hipótese. É a partir dessa explicação que passamos a um estado mais cômico das “imagens primordiais” as quais estamos invariavelmente subordinados e fica evidente a dificuldade de se romper qualquer paradigma imagético que contribuiu para nossa formação como indivíduos e que vem nos formando enquanto sujeitos sociais.

Sob a perspectiva teórica do inconsciente coletivo, as representações da mulher que a tradição secular têm nos legado não são tanto idealizações que vem sendo espalhadas e impostas pelo imaginário masculino e/ou também pelo feminino. São, primordialmente, imagens herdadas de um tempo esquecido e arraigadas de uma influência mental internalizada e com pouca frequência consciente de si mesmas.

Perceber essas representações coletivas inconscientes, que tanto influenciam as percepções dos sujeitos, como imagens nocivas para a relação entre dos sujeitos com o mundo tem sido fundamental, especialmente pelas vertentes do campo feminista, para a desconstrução de paradigmas seculares pré-concebidos e depreciativos sobre o gênero feminino que não considera a sua multiplicidade.

Assim, avaliar constructos criativos que o ser humano tem elaborado ao longo dos séculos – quiçá ao longo dos milênios, se considerarmos as mitologias alegóricas

espalhadas pelo mundo para explicar algum fenômeno de maneira pouco cartesiana –, nos mais diversos campos do conhecimento humano que envolvam o feminino, é algo que merece uma atenção despreziosa e bastante meticulosa e que busque apreender os sinais arquetípicos que, por ventura, deles se descubram.

O feminino, usualmente, tem sido retratado de maneira geral e óbvia, apesar da peculiaridade dos meios e fins em que tem sido exibido. A natureza “positiva” ou “negativa” da mulher vem sendo apresentada de maneira cíclica para a apreciação de uma em detrimento da outra, ou *vice-versa*. Essa exposição unilateral compreende exclusivamente – de forma consciente ou não – o emprego do exame e da aceção do delineamento do feminino que se tencione empregar em um dado momento para o interesse e o benefício, pessoal ou coletivo, unilateral.

Em outras palavras, o arquétipo feminino vem sendo relacionado a algum interesse de motivação pessoal (que atenda a algum capricho ou apaziguamento mental exclusivo); coletivo, que envolva um nicho microcômico, para manter ou ampliar algum aspecto cultural de uma determinada sociedade; ou, mesmo, macrocômico, que cumpra manter a idealização do feminino intacta, para não correr o risco de desalinhar esta, hipotética, no entanto, plausível, estrutura supracitada.

Assim, o gênero feminino tem frequentemente sido relacionado pela tradição secular em um modelo dicotômico difícil de desestruturar. E se o gênero artístico tem nos servido como testemunho desse paradigma, nada mais justo do que partir da análise de seus objetos para comprovar as relações arquetípicas descritas neles.

Com frequência observamos dentro das narrativas de *Benjamim* e de *Beautiful Losers* a descrição de situações e de personagens femininos que nos parece bastante familiares. Mesmo que a abordagem e os aspectos marginais que contribuem para a formação da identidade daquelas personagens mudem, elas, invariavelmente, estão dotadas de uma identidade central densa e evidente com as quais estamos bem habituados.

Apesar de reconhecer a existência de uma variedade de imagens arquetípicas possíveis inscritas no imaginário popular, trabalharemos, exclusivamente, com as que expõem as dualidades femininas e que apontam sobremaneira para as narrativas com as quais estamos trabalhando.

Em artigo intitulado *Jardim do Éden Revisitado* (1997), o professor Roque de Barros Laraia realiza um inventário de trechos arcaicos da tradição judaica que revelam uma série de censuras realizadas ao longo do tempo pelos editores da bíblia tal como a conhecemos hoje.

Esses trechos “perdidos” dão conta de uma figura mítica bastante conhecida nesta tradição: Lilith. A primeira mulher, criada ao mesmo tempo em que Adão, e que teria se negado a cumprir um papel de subserviência e de dominação masculina através da decisão de fugir do Paraíso. Essa atitude, no entanto, a teria legado uma condição demoníaca que justificaria, posteriormente, a mortalidade infantil e as “poluções noturnas masculinas” (LARAIA, 1997, p. 02).

O texto refere-se, também, a outra personagem importante das inscrições bíblicas: Eva. A história da maneira com a qual a segunda mulher teria sido “feita” é povoada de justificativas, corroboradas por discursos de um grande número de eruditos e de crenças populares, para a dominação do homem sobre a mulher ao longo dos séculos.

É importante salientar que o sincretismo religioso não desempenha o papel principal de responsabilidade por tais tipos de pensamentos. Mas é inegável, também, concluir a função fundamental da instituição religiosa cristã ao contribuir para a concepção de representações no imaginário coletivo que ajudaram a construir tipos arquetípicos do feminino ao longo do tempo.

Numa associação paradigmática universal de gênero, pode-se estabelecer, portanto, que a própria gênese teológica feminina, pelo menos no que se refere às três principais religiões monocêntricas – cristã, judaica e islâmica –, está revestida de uma dualidade com características sempre inferiores à do homem. De lados extremos e opostos, a mulher ou é dócil, obediente, servil e santa; ou é devassa, anárquica, desvirtuada e demoníaca.

Embora a tradição judaico-cristã venha demonstrando ser co-responsável pela inspiração e propagação de tais mecanismos mentais, há ainda que se conferir ao paganismo uma parcela de interferência no que diz respeito ao legado de inúmeras *représentations collectives*, simbólicas e/ou alegóricas, da dualidade feminina.

Sob o prisma da “Mãe-Universo”³⁵ ou da “Deusa-Mãe” iniciadas em diversas culturas de todas as partes do mundo, a gênese do universo se dá pelas mãos ao mesmo tempo pura, generosa e ausente, punitiva de uma figura feminina que é

o modelo dos modelos de perfeição (...) é a mãe, a irmã, a amante, a noiva. (...) a confortadora, nutridora e “boa” mãe – jovem e bela – que outrora conhecemos, e até provamos no passado mais remoto. [e que], todavia, a imagem recordada não é de todo benigna; pois também é mãe “má” (CAMPBELL, 1989, p. 112).

Essas representações da “Mãe-Universo” descritas da tradição pagã-européia corroboram com a dualidade feminina ao qual o inconsciente (coletivo e individual) está instintivamente atrelado. A nível individual, por exemplo, têm-se, através da infantilização do indivíduo adulto, uma “mãe desejada, mas proibida (complexo de Édipo), cuja presença é um estímulo ao desejo perigoso (complexo de castração)” (*id ibidem*, p. 112); tornam-se assim, e ao longo dos tempos, com as transformações e evolução das sociedades, imagens primordiais, há muito esquecidas e convertidas em imagens universais competentes a um inconsciente coletivo.

Leonard Cohen alude a essa teoria ao descrever situações e personagens (reais ou de ficção) como motivadoras para o desequilíbrio de seus consortes. Não se deve supor, no entanto, a natureza anti-feminista ou antagonista do autor, já que durante o próprio curso de seus trabalhos, o desequilíbrio é causado muito mais por alguma atribuição negativa que as *personas* masculinas conferem do que pelo caráter das personagens femininas.

Além disso, a própria cultura religiosa pela qual o autor teve sua identidade cultural formatada – muito embora Leonard Cohen tenha se convertido ao budismo anos depois – pode ter cooperado para que ele conhecesse e estivesse cômico dessa dualidade feminina presente em sua tradição judaica. Aliás, o judaísmo contém um peso importante na obra desse autor. Em distintas ocasiões, referências a essa tradição religiosa são feitas não apenas em seus romances, como também em suas canções.

No que diz respeito aos trabalhos ficcionais objetos de nosso estudo, a simbologia feminina e sua relação arquetípica com os personagens que envolvem tanto a novela coheniana quanto o romance buarqueano são tanto mais atraentes e fecundas

³⁵ “Nas mitologias que enfatizam o aspecto maternal, e não o paternal, do criador, essa mulher original ocupa o centro do palco do mundo, no princípio desempenhando os papéis atribuídos em outros lugares ao homem. E é virgem, pois seu cônjuge é o Desconhecido Invisível” (CAMPBELL, 1989, p. 291).

como o são as outras temáticas que se entrelaçam na ficção. O modo como esse dualismo é abordado se torna um dos principais pontos de divergência entre essas duas narrativas.

Em *Beautiful Losers*, o dualismo se configura por meio de uma voz masculina que impõe uma comparação às personagens femininas, de modo textualmente explícito e forçado, com o arquétipo de santa utilizando da contraposição *dual* das personagens Catherine Tekakwitha e Edith, uma asceta e outra hedonista, para regular esse modelo arquetípico. A subsequente tentativa de desconstrução desse arquétipo através do erotismo e da sexualização é outro ponto pelo qual esse dualismo se efetiva.

Em *Benjamim*, no entanto, isso não ocorre. Não há, em nenhum momento, disposição do personagem para dessexualizar nem a pretensa mãe (Castana Beatriz) e nem filha (Ariela Masé). Ao avistar a imagem da “boca de mulher”, metáfora para o órgão genital feminino, Benjamim cede à mesmerização sexualizada que a imagem lhe provoca. Não há, dentro do texto, tentativa de desconstrução dessa imagem.

Em verdade, tal imagem é povoada por significados exteriores que comprovam a caracterização do arquétipo da “mãe-má” e da eventual inferioridade feminina em relação ao homem – quando vista sob este modelo imagético – associando-a a todo um *hall de personas* culturalmente alocadas ao mais baixo nível de uma sociedade:

No tempo em que Benjamim apreciava as belas-artes, constatou que os santos, os patriarcas, os reis, as personagens nobres costumam ser retratadas de boca fechada. A galeria dos boquiabertos é ocupada por mendigos, imbecis, pastores, centauros, bacantes, músicos, homens atormentados esgoelando-se, loucos na nave louca, danados no Juízo Final, assim como Eva expulsa do Paraíso, a adúltera e seus apedrejadores, e Maria Madalena, *antes de ser santa*, que de quebra mostra os seios. [...] Benjamim pensa no tempo em que viajava pelo mundo, pensa que percorreu museus e catedrais de ponta a ponta, pensa que viu de tudo, mas *nunca encontrou uma Virgem de lábios descolados* (BUARQUE, 1995, p. 17-18, grifos meus).

Ou seja, Benjamim enxerga a imagem da “boca de mulher” como uma característica obscena e erotizada manifestada por um grupo representativo que reúne toda sorte de menosprezo pelo núcleo hegemônico estabelecido em seus meios culturais, políticos e mesmo econômicos. Considerando-os como párias sociais até o momento em que, no caso específico do gênero feminino, transcenda à dicotômica posição arquetípica de santa.

Esta posição, quando desconstruída, desestabiliza todos os paradigmas que formaram culturalmente os personagens masculinos desses enredos enquanto sujeitos sociais. A cisão paradigmática levanta o questionamento da moral vigente, o “problema da moral”, que retoma o núcleo das discussões e do desequilíbrio provocado pela corrupção de uma imagem forçada.

3.4 A asceta e a hedonista

Apesar de não haver nenhuma regra pré-estipulada para a disposição geral arquetípica de santa, é senso comum – principalmente devido à história e a difusão do Cristianismo no mundo – que entre as características elementares da constituição da *persona* de santa (ou de santo) encontram-se os ascetismos praticados “por homens e mulheres [que julgam haver] conquistado a preciosa liberdade de viver o luto de seus pecados e sofrer nesta vida de modo a poder recuperar uma glória futura para seus corpos” (BROWN, 1990, p.189).

O ascetismo é uma prática usada como argumento da fé cristã por meio do caminho contemplativo através da mortificação dos sentidos que, em grande parte, culmina numa verdadeira *via crucis* precedida, é claro, por um estilo de vida austero em que o indivíduo pauta sua existência mundana.

Essa *via crucis*, em certos momentos, pode ser entendida pelo conceito de mortificação do corpo que culmina em uma martirização do indivíduo em nome da fé e da religião. O termo, ao longo dos séculos, sofreu alguma alteração conceitual já que a raiz etimológica de “mártir” está muito mais ligada à palavra grega *martys* ou “testemunha”, alguém que testemunhava a sua fé religiosa, do que pela noção, inclusive laica empregada em embates político-sociais, que compreendemos usualmente.

A martirização pode, portanto, ser entendida como uma prática espiritual ascética em que a tortura corporal realizada por outros ou por si – a autoflagelação – é um argumento de doutrinação religiosa.

Catherine Tekakwitha, personagem autóctone de *Beautiful Losers*, não foge a esse paradigma comum e, nos momentos mais explícitos de sua experiência ascética, a autoflagelação do corpo como forma de martirização em nome da sua fé cristã são os

momentos que se sobrepujam em sua caminhada pela transcendência espiritual que culminaria em sua morte, elemento manifesto da santa mártir.

Na percepção dos narradores do *Livro Um e Dois*, Edith é entendida como santa para realizar, mesmo a nível subjetivo, a ambição de “tregar com uma”. No entanto, a morte da personagem não assume características de martirização e sim de suicídio. Isso se deve, talvez, ao estilo de vida da personagem descaracterizado com o que se concebe sobre a *persona* de santa que viemos tratando até então.

Edith não assume uma postura ascética já que não se priva dos “prazeres” e dos instintos primordiais e, por vezes, “animalescos” e “grotescos” de vida – pelo menos sob o escopo cristão. O momento de sua morte nada mais é do que a confirmação da não configuração de um estilo arquetípico. A personagem não é mártir, não sofre flagelação de nenhuma espécie, a não ser que consideremos analogamente o jugo do seu corpo por seus consortes como um tipo de flagelação.

Em todo caso, não se encontram características ascéticas no curso de sua vida, tampouco um desfecho, uma morte singular de conteúdo martírico. Configura-se, sim, uma morte dissimulada sem nenhuma aspiração de transcendência espiritual: um suicídio, forma máxima de libertação do corpo.

Contrariamente, as idiosincrasias relativas a esta personagem demonstram muito mais características “hedonistas” – a serem consideradas em uma perspectiva “vulgar” e “pejorativa” do termo no senso comum – do que qualquer outra coisa, principalmente sob o prisma do erotismo. A deserotização da personagem após a acne desenrola uma busca desenfreada por um erotismo perdido, através da experimentação pouco formal e usual do sexo que, no entanto, não encontra resultados significativos manifestados pelo clímax sexual – um orgasmo.

A *Telephone Dance* em que os personagens Edith e F. fazem experimentações em zonas erógenas atípicas; a masturbação em locações peculiares, como na mesa da cozinha de casa; a incitação da libido através de narrativas imagéticas que no senso comum poderiam ser consideradas como “esquisitas” e “extravagantes”; o uso de aparelhos, como o *Danish Vibrator*, alegórico em uma análise mais aprofundada da

narrativa³⁶; estas e outras ocasiões na trama coheniana são algumas demonstrações das tentativas da personagem em resgatar seu aspecto erótico há muito digresso.³⁷

É a “hedonização” dos sentidos que confere àquela mulher a barreira entre a *persona* santificada sutilmente – e não obstante veementemente, imposta por seus pares masculinos –, e a mulher “comum” apesar de estigmatizada sob o rótulo de *loser*. É importante salientar que a característica própria da personagem sob o foco hedonista é também uma espécie de imposição – por vezes sutil, em outras explícitas – dos personagens que a cercam com o objetivo singular de relação de poder.

O suicídio, portanto, é um grito abafado acerca das problemáticas da personagem Edith ao ocupar uma posição arquetípica que não lhe é cabida, que não lhe convêm e que, no entanto, lhe é imposta. Uma tentativa de Cohen, talvez, de chamar a atenção para as danosas consequências acerca das relações de poder, quer sejam intergêneros, políticas ou de qualquer outra espécie.

Sob a noção de Albert Camus, discutida anteriormente, o suicídio não deve ser entendido como uma incoerência ideológica de relação de poder, que situaria o suicida como o elo frágil desta relação. Ele é a arma máxima da revolta. E é por meio dela que Edith recobra o domínio do próprio corpo e libera-se do jugo ideológico imposto pelos personagens masculinos.

Embora seja a forma extrema de libertação do absurdo, o suicídio não é o único modo que as personagens femininas desses enredos dispõem para retomar o poder sobre si e para desconstruir a imagem arquetípica de santa. Ele possui papel fundamental para as discussões sobre a dialética do poder na imposição e desconstrução do *imago* feminino que passaremos a discutir aqui.

3.5 A dialética do poder e o erotismo

³⁶ Essa imagem na obra, em que se estabelece uma espécie de relação de poder e domínio do corpo da personagem através de um “estupro” por uma máquina vibratória, um elemento externo e estranho, é uma imagem por vezes relacionada analogamente com a perspectiva de colonização territorial e de assalto sobre um paradigma religioso pagão por um cristão imposto em sociedades colonizadas, além, é claro, da “desculturalização” que esses povos sofreram na dinâmica colonizadora.

³⁷ Alguns trechos que contemplam essas cenas podem ser verificados na seção de Anexo C deste trabalho.

Castana Beatriz e Ariela Masé, personagens da trama buarquena, compartilham da experiência hedonista da Edith de Leonard Cohen. Embora o desfecho de suas vidas seja diverso, a inadequação a um papel arquetípico imposto pela voz masculina e a sua tentativa de desconstrução, influenciam de modo bastante negativo o curso de suas vidas, pelo menos no que se refere à perspectiva dos protagonistas masculinos.

Ambas buscam liberar-se das imposições masculinas que tentam a todo momento atraí-las, definitivamente, para uma vida doméstica. No entanto, a erotização exarcebada das personagens por parte de seus consortes – com exceção da relação de Benjamim e de Ariela Masé – não permite que isso ocorra.

É uma espécie de paradoxo já que ao mesmo tempo em que procuram posicioná-las em um papel doméstico, de Anjo do lar – utilizando a metáfora de Virginia Woolf –, a voz masculina recobra a um erotismo imagético impraticável a um sujeito naquela posição.

Isso é constatável não apenas pela metáfora da “boca de mulher” do qual já falamos anteriormente e que se relaciona com o mito da Medusa mas, também, por outra imagem, alegórica e poderosa, que fala diretamente com o inconsciente desses personagens.

Da janela do apartamento de Benjamim avista-se uma enorme “Pedra” que faz sombra, “escurece” e “abafa” todo o imóvel, e que pode ser considerada, subjetivamente, como uma tentativa, por parte dele, de pressão em suas consortes femininas a uma vida exclusivamente doméstica. Em contrapartida, a postura adotada pelas personagens femininas à imagem da Pedra³⁸ indica que esta trata-se de uma força repressora contrária a uma formação identitária singular .

Essa desconstrução, e mesmo fuga, da imagem universal da mãe-bona reverbera, continuamente, na vida de Benjamim que não se vê capaz de desapegar-se de uma imagem passada, já que a “Pedra” continua a fazer sombra em seu apartamento, assim como Castana Beatriz assiduamente irrompe em sua memória – primeiro através da própria imagem da “Pedra”, que instiga em Benjamim a rememoração de uma ação negativa e contrária da personagem sobre ela; e depois com a chegada de Ariela Masé.

³⁸ Alguns trechos que contemplam essas cenas podem ser verificados na seção de Anexo D deste trabalho.

No momento Benjamim tem a clara noção de que seu futuro está amarrado. Insone há várias noites, vê nascer o sol pela sombra do edifício na Pedra, e sente um aperto na garganta. Seu futuro enrola-se como corda na cravelha da guitarra, que um guitarrista neurótico torcesse em demasia, esgarçando e arrebetando a corda no extremo oposto. No extremo oposto está o passado de Benjamim, onde Castana Beatriz é soberana, e o passado de Benjamim com Castana Beatriz chicoteia a esmo. Não podendo se desatrejar do futuro, resta a Benjamim o consolo de que, com Castana Beatriz, tudo é remediável (BUARQUE, 1995, p. 45).

Em outras palavras, a “Pedra” não é apenas uma metáfora para a (re)pressão inconsciente de uma formação identitária genérica regulada nos modelos patriarcais do ocidente. Ela é um lembrete contínuo das consequências que a desconstrução arquetípica pode provocar na vida desses personagens.

As mulheres em *Benjamim* entendem, mesmo que de modo subjetivo, que uma vida pautada tão somente em um modelo ascético acabaria por descaracterizar outras idiosincrasias marginais, não polarizadoras, que englobem a totalidade de sua identidade.

Como visto em Laraia (1997), e em outros textos como os da professora e estudiosa de fenômenos feministas na sociedade e na literatura, Elaine Showalter, a atitude de independência moral, psicológica e fisiológica que algumas mulheres tomam é interpretada, sobremaneira, como um comportamento marginal e de tensão sob o esquema rígido de dominação masculina.

A marginalidade social ou cultural das mulheres parece colocá-las à margem da ordem simbólica, tanto na fronteira entre “os homens e o caos”, como quanto perigosas partes do próprio caos, habitantes de uma zona desregrada, misteriosa, e assustadora, fora dos limites da cultura patriarcal (1993, p.21).

O caos do feminino na narrativa de Chico Buarque é regulado pela posição hedonista atribuída por meio da imagem de *puta* ou, mais simbolicamente, por meio da “boca de mulher” que recobra ao erotismo. São posições idealistas do imaginário masculino realizadas de modo dicotômico, expondo o sexo, ou a sexualidade, e o erotismo como uma questão tabu nas discussões sociais.

Ariela Masé, por exemplo, é um sujeito erótico incompreendido. Violentada por um cliente, assediada pelo marido, seduzida por Alyandro Sgaratti e erotizada até mesmo por Benjamim antes deste supor que ela pudesse ser filha de Castana Beatriz. A

personagem sabe que o erotismo têm um caráter contrastivo em sua vida e, se pode sofrer por conta dele, entende que pode usá-lo, também, a seu favor.

Ela pensa em usar o corpo para seduzir e manipular o chefe de modo a conseguir benefícios no trabalho ou fixar um posicionamento que, do contrário, lhe traria problemas em uma situação em que não erotizasse sua imagem:

E Ariela sabe que o doutor Cantagalo baixará os olhos ao vê-la entrar de bermudas na sua sala. (...) Ariela pensa que ele entraria em pânico se a ouvisse aproximar-se além do normal, se visse o pano de suas bermudas franzindo-se contra o tampo de mármore, se a visse debruçar-se na mesa com a blusa de alças folgadas. (...) Mas Ariela detém-se no centro da sala e limita-se a lhe pedir licença para deixar o serviço mais cedo (BUARQUE, 1995, p. 91-92).

Ariela Masé sabe que as investidas sutis ou mais explícitas de outros homens provocam em Jeovan um comportamento violento e homicida³⁹. Por essa razão o erotismo, sob sua perspectiva, é o meio de converter as relações de poder que têm com o chefe. Assim, mesmo ciente das consequências, ela considera erotizar seu corpo para dominar o homem à sua frente.

A intenção da personagem recobra à figura mítica da Medusa ou ao espectro da vagina dentada, uma imagem cuja revelação da sexualidade feminina por si mesma “é uma atitude chocante já que essa revelação coloca o poder no lugar da castração” (SHOWALTER, 1993, p. 206).

O poder do erotismo empregado pela personagem, permite que ela usufrua de supostos benefícios que, de fato, não existem quando compara-se à perspectiva do doutor Cantagalo apresentada pelo narrador. O homem diante de si não está pensando na iminência do pavor provocado pelo comportamento da mulher e sim na petulância de sua ação já que ela entra em sua sala de bermudas e com a blusa de alças folgadas:

Para o doutor Cantagalo seria chocante ver uma funcionária com cinco anos de casa a desafiá-lo em sua mesa de trabalho. Não lhe pareceria razoável que Ariela Masé assentasse na cara uma carta de demissão, como as tantas que ela esboçou esses anos todos, e que viraram bolotas, foram para o lixo (*id, ibidem*, p. 91-92).

De qualquer forma a intenção erótica que Ariela Masé atribui ao seu próprio corpo não deve ser entendida como um modo de transgressão mas como um

³⁹ O trecho que exemplifica as razões do comportamento violento de Jeovan pode ser encontrado na seção de Anexo E ao final deste trabalho.

procedimento de retomada de poder (ou uma tentativa disso). Essa dialética de poder, no entanto, só pode pôr-se em prática quando se observa o caráter de elaboração de códigos eróticos que variam de acordo com os aspectos contextuais culturais, históricos ou morais de uma dada sociedade.

De acordo com Bataille⁴⁰, o erotismo não se vincula ao sexo e, por essa razão (ao contrário da pornografia) ele é sublime. Ele é ainda a manifestação da sexualidade em confronto com o sistema cultural ou social. E não é, portanto, o ato sexual transgressor e degradante comumente entendido.

Camille Paglia argumenta acerca da maneira como socialmente e, de certa forma, psicologicamente entendemos o sexo:

O sexo é o ponto de contato entre o homem e a natureza, onde a moralidade e as boas intenções caem diante de impulsos primitivos. (...) O erotismo é um reino tocado por fantasmas. É o lugar além dos confins, ao mesmo tempo amaldiçoado e encantado (1993, p.15).

De acordo com esta autora, a sexualidade e o erotismo, sendo, antes, elementos espontaneamente biológicos e naturais não deveriam, pois, serem encarados sob uma perspectiva socializante e/ou psicológica. Devem, ao contrário, ser entendidos como algo de primitivo e natural. Sob esse prisma, grande parte das problemáticas que repousam nas relações de poder intergêneros, hipoteticamente, perderia o sentido.

No entanto, o que ocorre na prática é a imposição cultural, seja de origem consciente ou inconsciente, sobre uma sexualidade e erotização aglutinadas e controladas por uma perspectiva cultural coletiva, na qual sistemas que formam uma identidade social estarão reunidos. O resto deverá ser encarado de maneira marginalizada, cujas consequências se pode entrever, já que estas são, também, controladas, mesmo que sutilmente, pela perspectiva cultural coletiva.

3.6 Iconoclastia: razão da desconstrução

A par das motivações do inconsciente dos narradores autodiegéticos de *Beautiful Losers* que os levaram a submeter a desconstrução da santa através da *persona*

⁴⁰ c.f. Georges Bataille. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

de Edith, paira no ar uma indagação acerca dos motivos racionalizados pelos quais os atores masculinos desse romance foram motivados.

Em distintas partes desse enredo coheniano os narradores autodiegéticos deixam claro, em especial através do doutrinamento extravagante de F. sobre o narrador anônimo, que se deve procurar romper com idealismos que, contraditoriamente à carreira daquele personagem⁴¹, engessa e atrasa a evolução moral e social dos indivíduos.

Pensamento compartilhado por filósofos como, por exemplo, Friedrich Nietzsche e outros tantos contrários à percepção romantizada de certos sistemas filosóficos. A obra dsse importante filósofo do ocidente do *fin de siècle* XIX – que até certo ponto se assemelha com a característica central daquele personagem (F.) – aponta, em diversos momentos, para essa mesma direção: o idealismo como campo infecundo e sem propósito:

uma guerra, mas uma guerra sem chumbo nem pólvora, sem atitudes guerreiras, sem *páthos* e membros deslocados – tudo isso ainda seria “idealismo”. Um erro atrás do outro é deitado sobre o gelo com tranqüilidade, o ideal não é refutado – ele morre de frio... Ali, por exemplo, “o gênio” morre de frio; sob um grosso tampão de gelo, ainda mais adiante “o herói” morre de frio; no fim morre de frio “a crença”, a assim chamada “convicção”, e também a “piedade” se esfria significativamente – quase em todos os lugares morre de frio “a coisa em si”... (2003, p. 97).

A busca por rupturas com idealismos, e em especial com os ícones representativos criados por esses sistemas filosóficos, se apresenta concretamente no enredo através da erotização de Edith por seus pares masculinos. Nota-se que embora F. compreenda a nível racional sua iconoclastia, ao narrador anônimo tudo se desenvolve de forma abstrata. F. é responsável pela doutrinação nada didática daquele personagem. Por essa razão tudo passa a ele de maneira incólume, pelo menos a nível racional.

Ao longo da trama o narrador anônimo adota um caráter idealista no seu modo de ver o mundo e as pessoas que o cercam. Toma seus estudos acerca de uma tribo decadente e estigmatizada, da santa Catherine que integra sua metodologia de trabalho e, até, de seu próprio amigo/amante e mentor, como ícones de uma maneira contraditória do que se entende por esse termo. Se a idealização de algo ou de alguém

⁴¹ F. era político, membro do Parlamento Canadense, de uma forma ou de outra, ícone da revolução republicana que se revela no enredo. Além disso, era artista plástico, mais especificamente, escultor.

está regulada na busca pela “perfeição”, os elementos característicos dos ícones de adoração desse personagem são subversivos no que se compreende comumente pelo termo.

Falando especificamente da santa, objeto de desconstrução arquetípica desses personagens, nota-se a distinção de tratamento dada por um e pelo outro. Enquanto F. adota uma postura iconoclasta cuja máxima de *tregar com uma santa* se estende aos ensinamentos de seu amigo anônimo e se torna um símbolo mais amplo para suas projeções políticas, filosóficas e morais, para o outro se mostra impossível ignorar e abandonar essas idealizações.

Grande parte da busca desse narrador autodiegético por compreender e executar a máxima de seu mentor se pauta na tentativa de desvendar a linguagem desse aforismo e fazê-lo através das pesquisas históricas sobre o povo *Iroquois* e sobre a biografia da santa Catherine. Fica claro que para o narrador anônimo o abandono da figura “íconizada” não pode acontecer. E não se estabelece por que o personagem não consegue compreender a santa de nenhuma outra maneira que não seja a “íconizada”.

Dessa forma a maneira mais viável que esse narrador encontra para realizar esse preceito doutrinário é através da concepção imaginativa de profanar o corpo da santa. Descortinar o véu que a encobre e revelar a sua sexualidade. Em distintos momentos do enredo o narrador anônimo revela sua intenção:

“I’ve come after you Catherine Tekakwitha. I want to know what goes on under that rosy blanket” (COHEN, 1966, p. 11).

De novo em:

Move closer, corpse of Catherine Tekakwitha, it is 20 below, I do not know how to hug you. Do you smell in this refrigerator? (...)The body of St. Catherine of Bologna (1413-1463) was dug up three months after her burial and it gave off a sweet fragrant scent (*id, ibidem*, 1966, p. 130).

E mais a frente na narrativa:

Therefore apocalyptic describes that which is revealed when the woman's veil is lifted. What have I done, what have I not done, to lift your veil, to get under your blanket, Kateri Tekakwitha? (*id, ibidem*, 1966, p. 103).

A mulher encoberta por véus é uma representação significativa de uma obscuridade que causa ao mesmo tempo horror e fascínio. Entre tantos significados o que se apresenta de modo mais sobressalente é o que trata da sexualidade feminina. Showalter trata desse assunto, a mulher encoberta nas diversas manifestações artísticas e seus significados psicológicos e sociais, e argumenta a alegoria da mulher encoberta da seguinte maneira:

Por que motivo o véu estava vinculado à feminilidade? Em primeiro lugar, o véu era *associado à sexualidade feminina* e à membrana do hímen. O véu representava, portanto, a castidade e a modéstia. Nos rituais dos conventos, do casamento e do luto, *ele ocultava a sexualidade* (1993, p. 192, Grifos meus).

A mulher encoberta é também imagem recorrente em *Benjamim* e, assim como na outra narrativa, recobra a uma sexualidade oculta do feminino. No entanto, ao contrário do que ocorre em *Beautiful Losers*, o personagem não necessita de maiores estímulos para o erotismo a não ser o de uma boca *entreaberta*:

Benjamim não lhes pedia maiores favores, posições eróticas, palavras obscenas, nada disso. Bastava-lhe que manifestassem alguma simpatia, ou compaixão, que uma delas por exemplo entreabrisse os lábios num átimo. Mas o obsceno talvez resida mesmo no interior das bocas, um vácuo mais obsceno do que qualquer som que as bocas possam emitir, e vem daí que os muçulmanos imponham o véu a suas mulheres, e não mordanças (BUARQUE, 1995, p. 17).

De qualquer forma, para o narrador anônimo de Cohen tudo se passa no campo imaginativo e nada se cumpre de fato. Além disso, a idealização de si e dos que o cercam é atributo essencial para sua percepção de mundo, embora essa idealização esteja pautada muito mais em modelos corrompidos do que de perfeição. Daí, talvez, a razão interpretativa do próprio título do romance. A maneira pela qual esse personagem compreende os elementos que o cercam e de que forma isso se torna atrativo para ele.⁴²

A admiração desse narrador por ícones explicitamente corrompidos e por um estilo de vida cuja baixa auto-estima é a norteadora do seu *páthos* e da sua personalidade é a barreira definitiva para que o personagem não consiga ascender à máxima do amigo e mentor, levando-o a um desespero e degradação emocional, mesmo

⁴² Se é que não possamos inferir, também, uma interpretação cínica e irônica do título *Beautiful Losers: Belos Perdedores*, em uma contradição amarga que encerra esses dois adjetivos.

anos depois da morte de sua esposa Edith e de F. A culminância de seu declínio emocional se revela através de uma morte decadente e digna de um *Belo Perdedor*.

4. MEMÓRIA E HISTÓRIA

nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós.

(HALBWACHS, 1990, P. 26)

Relatos de acontecimentos históricos permeiam uma grande parte das ficções criadas por Chico Buarque e Leonard Cohen analisadas neste trabalho. Se nem sempre estão presentes de modo explícito, como em alguns trechos de *Beautiful Losers*⁴³, eles estão, de um modo ou de outro, contemplados na diegese dessas obras.

Os discursos históriográficos se interpõem nessas narrativas através do recurso da memória utilizado por seus narradores que, ao construir o enredo, evocam a história de uma coletividade por meio do caráter idiossincrático representado por seus personagens. São características distintas amplamente reconhecíveis como a que diz respeito à figura do feminino ou ao próprio lugar de fala do qual tal discurso é proferido.

O resgate memorialístico sob a perspectiva de um discurso logocentrado reproduz uma série de representações maniqueístas que oprimem e estigmatizam a imagem da mulher sob paradigmas próprios esquecendo, deliberadamente ou não, da existência do particular e do individual.

Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo* (1991), sustenta que a contextualidade social é elemento fundamental para representar os sujeitos e sua subjetividade através da linguagem textual. Ela afirma que

tanto os historiadores quanto os romancistas *constituem* seus sujeitos como possíveis objetos de representação narrativa (...) e o fazem por meio das próprias estruturas e da própria linguagem que utilizam para apresentar esses sujeitos. (...) “a história e a literatura não têm existência em si e por si. Somos nós que as constituímos como objeto de nossa compreensão” (p. 149, Grifos da autora).

⁴³ “Canada became a royal colony of France in 1663. Here comes the troops led by marquis de Tracy, lieutenant-general of the armies of the king, here they come marching through the snow, twelve hundred tall men, the famous régiment de Carigan. The news travels down the icy banks of Mohawk: the king of France has touched the map with his white finger. (...)” (COHEN, 1993, p. 78). O trecho citado refere-se ao capítulo 32 do *Livro Um* e aponta para um relato histórico da colonização francesa do Canadá. Ele é usado pelo historiador anônimo como material de pesquisa.

Desse modo, mesmo que a intenção dos narradores seja o resgate de elementos de um passado pessoal, fatos de sua própria biografia, fica evidente que o modo pelo qual a identidade imagética do feminino é delineada fomenta-se sob padrões culturais fechados e tendenciosos que marginalizam características singulares do comportamento de um indivíduo ou de um grupo.

A memória, como vimos até aqui, se apresenta como um artifício importante para o processo criativo que (re)constrói as personagens femininas destas ficções. Entender esta noção como elemento opositor ao ato de impetrar verdades absolutas, como às vezes desejam os personagens masculinos dos enredos, é importante para interpretar criticamente as duas narrativas.

Embora a percepção dos aspectos culturais transmitidos pela memória se passe de forma imperceptível e a imagem resgatada do feminino não seja senão ilusão de uma realidade passada, para os narradores as lembranças e a reconstrução dessa imagem é resgate puro de uma percepção ulterior. A memória, para eles, é como um “receptáculo”, um “santuário” que abriga e conserva o passado.

Ao leitor, no entanto, a memória se revela como uma possibilidade de leitura extratextual. É preciso, obviamente, que tal leitor esteja minimamente ciente da noção de desconstrução que confronta a existência de uma só verdade em contraposição a existência de “verdades”, no plural, possibilitada por alguns romances pós-modernos como *Beautiful Losers* e *Benjamim*.

Sob esse escopo, a memória se configura como o principal veículo crítico para a elaboração de leituras interpretativas diversas sobre esses textos e, mais amplamente, sobre a própria complexidade humana, do mundo exterior do qual este discurso faz parte e que, em certa medida, influencia.

A percepção da força que o contexto social impõe sobre este fenômeno, já aventada em distintos momentos teóricos, atestam que a percepção, a recepção, o armazenamento e o resgate de um objeto passado não dependem exclusivamente da ação de um inconsciente individual e não estão em desacordo com o exterior da psique.

Boa parte dos teóricos utilizados aqui para abordar a questão tendem a concordar com isso. Mesmo para uma “memória pura”, usando a expressão bergsoniana, de uma rememoração atenta e individual; ou em uma “memória involuntária”, como a que

Marcel Proust descreve no *Em busca do tempo perdido* (1913), o exterior ou o contexto social são partes imprescindíveis para a ação deste fenômeno.

“Não há arquivo sem exterior”, diria Jacques Derrida (2001, p. 22). Maurice Halbwachs, sociólogo francês, concorda com isso e alega a esse respeito que

tais imagens, que nos são impostas pelo nosso meio, modificam a impressão que possamos ter guardado de um fato antigo, de uma pessoa outrora conhecida. Pode ser que essas imagens reproduzam mal o passado, e que o elemento ou a parcela de lembrança que se achava primeiramente em nosso espírito, seja sua expressão mais exata: para algumas lembranças reais junta-se assim uma massa compacta de lembranças fictícias (1990, p. 28).

Assim, as lembranças que os atores masculinos de *Benjamim* e de *Beautiful Losers* resgatam de suas memórias individuais, além de estarem sujeitas a “impressões” particulares de um inconsciente individual, estão expostas, ainda, a “impressões” herdadas de uma memória coletiva. A (re)construção dessas personas femininas manifestam uma identidade cultural cuja realidade é representada de forma recortada e tendenciosa.

A noção de memória, como vimos até aqui, pode seguir a premissa psicológica difundida por Freud – que fora posteriormente refletida por Derrida – em seu caráter individual, uma memória individual como afirma Jacques Le Goff⁴⁴ em *Memória e História* (1996); além de um outro tipo de memória dotada de caráter social, uma construção coletiva que se torna matéria de reflexão no campo das ciências humanas (história e antropologia) por sua “função social”. O historiador francês afirma que a

memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta de forças sociais pelo poder. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 1996, p. 426).

A memória como mecanismo de manipulação e de dominação do coletivo atua na estrutura de poder de determinada classe sobre os sujeitos que visam oprimir uma vez que esteja funcionando especificamente dentro das condições unificadoras do termo. Romper com esse paradigma é movimento fundamental nas formulações do

⁴⁴“os psicanalistas e os psicólogos insistiram, quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento (...) nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual” (LE GOFF, 1996, p. 426).

novo historicismo de Le Goff – ou mesmo da desconstrução de Derrida, no caso de uma memória individual.

Portanto, a exposição crítica que faremos neste capítulo visa identificar como os contextos sociais e históricos aos quais os narradores estão subordinados determinam o modo de representação do *imago* feminino visto que, nem as percepções aparentemente singulares desses sujeitos (inconsciente individual) estão desassociadas do meio externo de que fazem parte e pelo qual suas identidades culturais se configuram.

Essa característica que envolve os romances de Leonard Cohen e de Chico Buarque estão em acordo com a

postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois (HUTCHEON, 1991, p. 142).

A desconstrução de verdade da história excede os limites próprios da disciplina e faz correspondência com a crítica literária que pretende-se estabelecer neste momento. A memória passa a atuar sob o regime paradoxal de dupla função nestas narrativas: como geradora de aporismos e como solucionadora de problemas fomentados pelo discurso histórico “oficial”.

Em outras palavras, ao desconstruir a noção de verdade objetiva da memória, admite-se a impossibilidade de se servir de modelos ideológicos que o discurso histórico usa e que, neste caso, ajuda a configurar a imagem do feminino. Se para os personagens enfrentar essa desconstrução se torna um problema de ordem traumática, para o leitor crítico ela é o meio transcendental de subversão de um modelo do feminino reafirmado pela historiografia.

Embora realizadas textualmente de modos distintos, essas formas de desconstrução surtem os mesmos efeitos. Leonard Cohen estabelece isso por meio da degradação escatológica e sexual da imagem feminina, especialmente quando relaciona-a com a representação arquétipica da santa ou da puta.

Ele aplica ainda o método desconstrucionista quando confunde as fronteiras entre o real e o imaginado na ficção (metaficção historiográfica), atribuindo elementos

factuais da personagem autóctone Catherine Tekakwitha a outros cuja veracidade histórica é questionável.

Chico Buarque, em contrapartida, não utiliza esses recursos para desconstruir nem imagem e nem história. O modo que encontra para confrontar a veracidade do passado é através da mídia fotográfica utilizada como contraponto à memória difusa de seu personagem principal, Benjamim Zambraia.

Além disso, ele impõe comparações entre suas personagens femininas, Castana Beatriz e Ariela Masé (passado e presente), para resgatar elementos de um passado obscuro e, assim, buscar alguma redenção catártica entre um e outro. As duas são, assim como a Catherine Tekakwitha e a Edith coheniana, uma forma de reconciliação das “verdades” sobre o passado em uma leitura alternativa da história no presente.

4.1 *Fuck a saint, that's how!* – Alegoria para a desconstrução historiográfica

A imagem arquetípica da santa Catherine Tekakwitha disposta na mente dos narradores autodiegéticos do *Livro Um e Dois* é replicada de modo involuntário e está intimamente relacionada com o meio externo do qual estes indivíduos fazem parte. Como sujeitos sociais, tais imagens não se constroem de modo independente e espontânea em nossa psique.

Maurice Halbwachs em *Memória coletiva* (1990) afirma que

na medida em que cedemos sem resistência a uma sugestão de fora, acreditamos pensar e sentir livremente. É assim que a maioria das influências sociais que obedecemos com mais frequência nos passam despercebidas (...) nós não percebemos que não somos senão um eco (p. 47).

E é como um eco social que as memórias individuais dos sujeitos das narrativas se configuram e se manifestam. Quando o narrador anônimo, por exemplo, afirma: Catherine Tekakwitha “I fell in love with a religious picture of you” (1966, p. 03), ele valida uma perspectiva histórica de que não fez parte e não tem como sabê-lo intimamente mas que, não obstante, ecoa em sua psique por meio da influência de uma memória coletiva.

A imagem que carrega da índia *Iroquois*, para ele, dificilmente se desvincilará de uma imagem arquetípica da santa, apesar do doutrinamento excêntrico do amigo F., posto que tal imagem está relacionada com a tradição cristã que faz parte da identidade cultural de sua comunidade.

O personagem se vê tão atormentado pela possibilidade de desconstrução não só da imagem da índia como, também, da história “oficial” do Canadá que chega a querer negar o seu papel para a reconstrução narrativa da história. Ele julga ser impotente (“*I’ve lost my erection*”) diante do “absurdo” que se manifesta pelo rompimento com a tradição da imagem universal atribuída à Catherine Tekakwitha.

Here I am courting with research, the only juggling I can do, waiting for the statues to move – and what happens? I’ve poisoned the air, I’ve lost my erection. Is it because I’ve stumble on the truth about Canada? I don’t want to stumble on the truth about Canada.(...) [Catherine Tekakwitha] Shouldn’t I be chasing someone earlier than you? Discipline, as F. said. This must not be easy. And if I knew where my research led, where would the danger be? I confess that I don’t know the point of anything. Take one step to the side and it’s all absurd (COHEN, 1993, p. 34-35).

O trecho acima prenuncia o destino do personagem que sente o choque da “estranheza do mundo”, como diz Albert Camus e demonstra a angústia que o acompanhará por todo o enredo diante da impossibilidade de realizar a sua pesquisa já que não consegue dissociar o discurso histórico da sua identidade e, assim, da própria imagem que tem da índia *Iroquois*.

F., o outro narrador autodiegético de *Beautiful Losers*, parece entender que a imagem “engessada” da santa precisa ser desconstruída: *Fuck a saint, that’s how!*, repete didaticamente várias vezes no texto. E o doutrinamento do personagem excede as barreiras textuais levando a interpretação de sua máxima filosófica ao leitor e ao mundo que o cerca.

A interpretação da simbologia iconoclasta da santa que F. procura estabelecer provoca a evolução moral e social dos indivíduos, como já afirmamos anteriormente, e estimula ainda, metaforicamente, um outro tipo de evolução que diz respeito ao discurso histórico e a disciplina historiográfica.

F. encontra na violência sexual, na degradação escatológica do corpo feminino e na depreciação do patrimônio público (monumento)⁴⁵ o primeiro passo rumo à cisão com a tradição da imagem iconoclasta representada por figuras icônicas femininas como a santa *Iroquois* ou a estátua da Rainha Victoria. Essa experiência empírica leva, metaforicamente, à própria dessacralização da história cujo discurso se apoia em um referencial elitista.

Listen my friend, listen to the present, the right now, it's all around us, painted like a target, red, white and blue. Sail into the target like a dart, a fluke bull's eye in a dirty pub. Empty your memory and listen to the fire around you. Don't forget your memory, let it exist somewhere precious in all the colours that it needs but somewhere else, hoist your memory on the Ship of State like a pirate's sail, and aim yourself at the tinkly present. Do you know how to do it? (...) Fuck a saint, that's how (COHEN, 1993, p. 12)⁴⁶.

Para F., é fundamental que se “mire”, momentaneamente, apenas o presente cujo método desconstrucionista desloca a identidade fragmentada dos sujeitos pós-modernos e a noção de realidade histórica. Dessacralizar a imagem da santa é romper, alegoricamente, com a tradição de verdade objetiva da história canadense, criando meios para o resgate e (re)construção de uma memória coletiva bruta em uma leitura alternativa de seu passado.

O narrador do *Livro Um*, tem como objeto de estudo os fatos correlacionados com a biografia e a santificação da índia *Iroquois* e, através do *corpus* de sua pesquisa, é possível identificar a intenção autoral de crítica a um modelo fechado e logocentrado do discurso histórico.

Esse personagem dispõe de dois tipos de materiais para realizar seu estudo: os “monumentos” e os “documentos” como descreve Jacques Le Goff em *Memória e História* (1996, p. 535). O primeiro se estabelece como uma herança do passado e o segundo a partir da escolha do historiador. Essa escolha depende de uma relação de forças de poder de determinados grupos sociais que fazem parte de uma mesma comunidade afetiva.

⁴⁵ Estátua em memória da Rainha Victoria que F. explode: All the parts of that hollow stately body which had sat for so long like a boulder in the pure stream of our blood and destiny – SPLATTER! – plus the thumb of one patriot. (...) That is a hole on Rue Sherbrooke. Once upon a time was plugged with the rump of a foreign queen. A seed of pure blood was planted in that hole, and from it there shall spring a mighty harvest. (...) We who cannot dwell in the Clear Light, we must deal with symbols (COHEN, 1993, p. 184-185).

⁴⁶ O trecho completo que diz respeito a máxima doutrinária de F. ao amigo anônimo pode ser encontrada na seção de Anexo F ao final deste trabalho.

Por esse motivo, ao afirmar que está apaixonado por uma imagem religiosa da santa autóctone, o narrador reflete, inconscientemente, um discurso histórico tendencioso cujo local de fala é centrado em um grupo hegemônico que resolveu acolher uma característica religiosa-cristã presente na personagem ao mesmo tempo em que decidiu esquecer outros elementos idiossincráticos.

A formação dessa imagem, no entanto, não é deliberada e é acolhida de modo não racionalizado a partir do entrecruzamento desses dois materiais responsáveis pela perpetuação de tal imagem. Os monumentos, heranças do passado de Catherine Tekakwitha, chegam ao presente através de uma memória coletiva fortemente influenciada pelo cristianismo:

Pode-se descrever o judaísmo e o cristianismo, religiões radicadas histórica e teologicamente na história, como “religiões da recordação”. E isto em diferentes aspectos: porque atos divinos de salvação situados no passado formam o conteúdo da fé e o objeto do culto, mas também porque o livro sagrado, por um lado, a tradição histórica, por outro, insistem, em alguns aspectos essenciais, na necessidade da lembrança como tarefa religiosa fundamental (LE GOFF, 1996, p. 447).

Mas cooperam ainda para a construção da persona de santa da índia *Iroquois* os documentos, registros históricos entendidos como “oficiais” que expõem a biografia de Catherine Tekakwitha e associam a sua morte e a sua posterior santificação com a memória cristã.

O historiador da narrativa afirma que as duas principais fontes da vida de Catherine Tekakwitha são os Padres Jezuítas Pierre Cholenec e Claude Chauchetière⁴⁷. Avalidos sob a noção de Le Goff, esses documentos, que estão ligados à escolha narrativa dos padres/historiadores, ajudou a armazenar, transmitir e construir na memória coletiva daquela comunidade uma imagem carregada de suas próprias perspectivas religiosas. No entanto,

⁴⁷ “The two principal sources of her life are the Jesuit Fathers Pierre Cholenec and Claude Chauchetière. Both were her confessors at the mission Saul Saint-Louis, to which Catherine came in the autumn of 1677 (...) Of P. Cholenec we have *Vie de Catherine Tegakouita, Première Vierge Iroquoise*, in manuscript. Another *Vie*, written in Latin, was sent to P. Général de la Compagnie de Jésus in 1715. Of P. Chauchetière we have *La Vie de la B. Catherine Tekakouita, dite à présent la Saint Sauvegesse*, written in 1695, the manuscript of which is at present preserved in the archives of Collège Sainte-Marie. In those archives rests another important document written by Remy (Abbé, P.S.S.), intitled *Certificat de M. Remy, curé de la Chine, des miracles faits en sa paroisse par l’intercession de la B. Cath. Tekakwita*, written in 1696” (COHEN, 1993, p. 99).

Para Aristóteles o historiador só poderia falar a respeito daquilo que aconteceu, a respeito dos pormenores do passado; por outro lado, o poeta falaria sobre o que poderia acontecer, e assim poderia lidar mais com os elementos universais. Livre da sucessão linear da escrita da história, a trama do poeta poderia ter diferentes unidades (HUTCHEON, 1991, p.142).

Esse é o papel sublime do narrador anônimo de *Beautiful Losers* e, também, do leitor cuja busca interpretativa perpassa a desconstrução da imagem universal da Índia autóctone e, conseqüentemente, do próprio discurso histórico canadense. Embora o narrador não esteja totalmente ciente das motivações que levam à essa necessidade, ele deixa claro, no início da narrativa, que pretende seguir os preceitos do amigo F.: “I want to know what goes under your rosy blanket” (COHEN, 1966, p. 3).

Aflito, parece não saber como chegar empiricamente a este objetivo e não compreende inteiramente a subjetividade implícita na máxima doutrinária do amigo/amante: “What did F. mean by advising me to go down on a saint? What is a saint?” (p. 95), pergunta retoricamente ao amigo morto em dado momento da narrativa.

Em meio a divagações de uma mente atormentada, o personagem não se aquieta diante da complexidade do princípio filosófico imposto por F. Em todo caso, ele parece compreender a questão intuitivamente respondendo, finalmente, à doutrina do amigo:

What is a saint? A saint is someone who has achieved a remote human possibility. It is impossible to say what that possibility is. (...) A saint does not dissolve the chaos; if he did the world would have changed long ago. I do not think that a saint dissolves the chaos even for himself, for there is something arrogant and warlike in the notion of a man setting the universe in order (*id, ibidem*, p. 95).

A imagem de santo “não dissolve o caos” e é “algo arrogante e hostil à noção de um homem colocando o universo em ordem”. Com essas palavras, o personagem dessacraliza a identidade imagética de santo(a) e passa a compreender a profundidade filosófica do ensinamento do amigo, muito embora ele não chegue a praticá-lo, conscientemente, no curso da narrativa.

Assim, a ficção criada por Leonard Cohen apresenta uma narrativa em que não só a redenção dos personagens ocorre, intrinsecamente, através da santa *Iroquois*; ela é ainda, e fora do texto, uma alegoria sobre a própria redenção e reconstrução da memória coletiva do povo canadense.

4.2 *Beautiful Losers* e a metaficção historiográfica

Catherine Tekakwitha, I have come to rescue you from the Jesuits.

(COHEN, 1993 , p. 05)

Ao aproximar as fronteiras entre a ficção e a realidade histórica, *Beautiful Losers* consegue manifestar, especialmente através da perspectiva do narrador do *Livro Um*, as especificidades de um tipo de romance pós-moderno denominado por Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo* (1991), como metaficção historiográfica.

Este tipo de romance se apresenta como um outro modo de desconstruir a história, dita como “oficial”, e realizar uma leitura alternativa do passado – neste caso, o canadense. Uma das características que utiliza para definir o conceito é apresentado a partir da distinção que estabelece entre o romance histórico e a metaficção historiográfica:

Em primeiro lugar, a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico. (...) a segunda diferença está na forma como a ficção pós-moderna realmente utiliza os detalhes ou os dados históricos. A ficção costuma incorporar e assimilar esses dados a fim de proporcionar uma sensação de verificabilidade (ou um ar de densa especificidade e particularidade) ao mundo ficcional. A metaficção historiográfica incorpora esses dados, mas raramente os assimila. Na maioria das vezes, o que enfatiza é o processo de tentar assimilar (HUTCHEON, 1991, p. 152).

Na ficção coheniana é perceptível o esforço no ato de construção da narrativa para incorporar dados históricos, particulamente aqueles que envolvem a contextualização diacrônica de Catherine Tekakwitha. É facilmente identificável, também, o processo que leva à tentativa de assimilação desses dados.

Quando o narrador/historiador, logo no início do texto, se auto identifica como um estudioso da tribo *Iroquois* dos A----s, ele fundamenta esta característica do romance metaficcional pós-moderno através de dados que, por sua descrição detalhada, poderiam fundamentar e conceder verossimilhança à história que pretende narrar.

I am a well known folklorist, an authority on the A----s, a tribe I have no intention of disgracing by my interest. The A----s seem to have made their appearance in the fifteenth century, or rather, a sizable remnant of the tribe. Their brief history is characterized by incessant defeat. The very name of the tribe, A----, is the word for corpse in the

language of all the neighboring tribes. There is no record that this unfortunate people ever won a single battle, while the songs and legends of its enemies are virtually nothing but a sustained howl of triumph (COHEN, 1993, p. 05).

Mas a narrativa de metaficção historiográfica não tem a intenção de “proporcionar uma sensação de verificabilidade (ou um ar de densa especificidade e particularidade) ao mundo ficcional” criado por Leonard Cohen. Os dados históricos são utilizados para problematizar a história e garantir ao leitor a possibilidade de múltiplas versões da verdade.

Além disso, ao afirmar e romper as linhas fronteiriças da ficção e da história de modo simultâneo, em um tipo paradoxo pós-moderno, a metaficção historiográfica utiliza as verdades e as mentiras do registro histórico a seu favor para desconstruir o passado e questionar o discurso histórico através da literatura.

Em *Beautiful Losers*, esse processo de “organização narrativa” tem como objetivo provocar no leitor uma releitura crítica da história oficial canadense sem a intenção de verificabilidade já que a “metaficção historiográfica não reconhece o paradoxo da *realidade* do passado, mas sua *acessibilidade textualizada* para nós atualmente” (HUTCHEON, 1991, p. 152, Grifos da autora).

É, pois, através dos vestígios textualizados de acontecimentos do passado que a representação da imagem de Catherine Tekakwitha se configura no presente assim como o contexto histórico de que fez parte. Embora tenha existido, o passado da Índia *Iroquois* só pode ser conhecido atualmente por meio dos textos produzidos a seu respeito. Tais textos são desenvolvidos partindo de um discurso, muitas vezes ideológico, que condiciona os narradores da história e da ficção culturalmente.

O romance metaficcional historiográfico admite a referência, o intertexto e a interdiscursividade⁴⁸ como um problema, mas não os exclui da narrativa, pois ressalta a narrativização do passado e a existência da história

como discurso e mesmo assim ainda propõe uma relação de referência (embora problemática) com o mundo histórico, tanto por sua afirmação da natureza social e institucional de todas as posturas

⁴⁸ Linda Hutcheon considera que, talvez, a interdiscursividade “seja um termo mais preciso para as formas coletivas de discurso das quais o pós-moderno se alimenta parodicamente: a literatura, as artes visuais, a história, a biografia, a teoria, a filosofia, a psicanálise, a sociologia – a lista poderia continuar (...) um dos efeitos dessa pluralização discursiva é o de que o centro (talvez ilusório, mas já percebido como sólido e único) da narrativa histórica e fictícia é disperso” (1991, p. 169-170).

enunciativas quanto por sua fundamentação representacional (*id, ibidem*, p. 183).

Como construto discursivo a história, assim como a literatura, lida com sistemas de signos. O conhecimento histórico sobre o passado da índia autóctone é transmitido semioticamente e produzido de maneira similar nas narrativas históricas, ficcionais e de metaficção historiográfica. Elas se constituem como

construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa (*id, ibidem*, p. 141).

Embora estes sistemas de significação em nossa cultura se manifestem também na narrativa de metaficção pós-moderna, ela se diferencia das outras (história e ficção) porque revela “a natureza construída e imposta desse sentido (e a aparente necessidade que temos de produzir sentido)” (*id, ibidem*, p. 149).

Os signos culturais que representam a santa na ficção de Leonard Cohen são dessemiotizados e passam a ter significado apenas como signos linguísticos. O resgate de Catherine Tekakwitha é, além de um esvaziamento do signo cristalizado pela cultura ocidental cristã, a própria possibilidade de ampliar a memória daquela coletividade inserindo a perspectiva cultural dos nativos “selvagens” esquecidos pela história “oficial”.

Não conhecemos o passado de Catherine Tekakwitha a não ser pelas referências históricas textualizadas registradas por um grupo elitista. Esse é um dos materiais utilizados pelos narradores autodiegéticos para (re)construir a imagem da santa e o *background* colonialista que engendra o enredo.

Boa parte da narrativa recobre o conflito interno do narrador anônimo que busca interpretar e realizar de forma empírica os preceitos excêntricos doutrinados pelo amigo/amante F. A violência do aforismo “trepar com uma santa” parece ser uma demanda muito grande que exige desse narrador a elucubração de um método para a execução desse preceito.

No entanto, a sexualização de Catherine Tekakwitha é um conflito moral e paradoxal à sua identidade, o que torna cada vez mais distante o seu entendimento visto

que a desconstrução da imagem da santa pode ser bem sucedida, também, quando se estende a pretensão metafórica de “trepar com uma” em outras vias.

O narrador anônimo encontra na tessitura de um romance de metaficção historiográfica um modelo de desconstrução factível para deslocar o sentido de verdade da realidade imagética de Catherine Tekakwitha ao mesmo passo que para descentrar o poder discursivo da história “oficial” canadense.

As características marginais da tribo autóctone, vista pela perspectiva religiosa dos Jesuítas, definem os sujeitos daquela sociedade como tipos “selvagens”, “excêntricos”, “figuras periféricas”, fora das convenções sociais limitadas de um grupo elitista – neste caso, os colonizadores europeus.

The long house of the Iroquois must be clear. Length: varied from one hundred to one hundred fifty feet. Height and width: twenty-five feet. Lateral beams supporting a roof made from large pieces of bark, cedar, ash, elm, or pine. Neither window, nor chimney, but a door at each extremity. Light got in and smoke got out through holes in the roof. Several fires in the cabin, four families to each fire. Families arranged so that there was a corridor running down the length of the cabin. “La manière dont les familles se groupent dans le cabanes n’est pas pour entraver le libertinage.” Thus Le P. Edouard Lecompt, S.J., wrote in 1930, whetting our sexual appetite in his expert Company manner. The long-house setup did little to “hinder licentiousness.” What went on in the dark tunnel? Catherine Tekakwitha, what did you see with your swollen eyes? What juices mixing on the bearskin? (COHEN, 1993, p. 21).

Ao determinar a prática sexual adotada pela tribo como “libertinagem” P. Edouard Lecompt revela um discurso manipulador que engendra negativamente a imagem da tribo definindo-a a partir de sua própria percepção cultural-religiosa. Além disso, tal discurso ignora que o que pode ser considerado como um comportamento moralmente desregrado, centrado nos prazeres sexuais, para os membros daquela tribo, talvez, não o seja.

No entanto, estando em posse do registro sobre o passado, o discurso de um grupo hegemônico é transmitido pela história e imprime ao imaginário coletivo os signos que limitam e oprimem a identidade cultural da tribo *Iroquois* (e das tribos autóctones de um modo geral). Trata-se de uma forma de violência na interrelação entre o colonizador e o colonizado, no qual o primeiro termina por reprimir a memória de uma coletividade.

A força desse tipo de discurso fomenta a violência pela exclusão de um grupo que não se vê representado em sua totalidade na construção da história de uma nação. Ele favorece ainda outros tipos de violência como a alienação da identidade cultural (de que falaremos no próximo capítulo) e o reforço da violência explícita, da intolerância cultural diante da alteridade. A descrição do estupro de Edith pelo narrador anônimo do *Livro Um* é um exemplo disso:

From the age of thirteen she had the kind of skin which was called ripe, and the men who pursued her then (she was finally raped in a stone quarry) said that she was the kind of girl who would age quickly, which is the way that men on corners comfort themselves about an unattainable child. (...) she infuriated a number of men who thought that *they should be abble to rub her small breasts and round bum simply because she was an Indian, An A---- at that!* (*id, ibidem*, p.26, Grifos meus).

Mais à frente, ele retorna à descrição da cena e corrobora a interpretação levantada acima de que o discurso histórico elitista reforça e favore a violência e a intolerância diante da diferença:

They laughed and called her *sauvagesse*, há, há! They pulled off her underwear, rolling it down her long brown legs, and when they tossed it asside they did not notice that it looked like a big pink pretzel. They were surprised that her underwear was so clean: a heathen's underwear should be limp and smeared. They could not bear to learn that Edtih was no long Other, that she was indeed Sister. *Natural Law they felt, but Collective Law they obeyed*. They fell on the child with index fingers, pipe steams, ballpoints pens, and twigs (*id, ibidem*, p.60-61. Grifos meus).

A história de Edith demonstra o tratamento dado por um grupo dominante em contato com a alteridade. Se não é pela violência sutil que exclui da história “oficial” as características que configuram a identidade de um grupo, é através da violência explícita reforçada pela herança do discurso historiográfico. O estupro coletivo de Edith remete, metaforicamente, a um tipo de violência cometida por uma coletividade sobre a cultura e a memória de uma comunidade periférica (a tribo *Iroquois*).

Sob esse aspecto a ficção construída por Leonard Cohen pode ser caracterizada como um romance de metaficção historiográfica pelo tratamento que dá à alteridade e que se difere daquele dado pelo discurso histórico pois a

metaficção historiográfica adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença; o “tipo” tem poucas funções, exceto como algo a ser atacado com ironia. Não existe

nenhuma noção de universalidade cultural (HUTCHEON, 1991, p. 151).

O fato de que a noção de centro nas narrativas históricas e fictícias se dispersam também são importantes no romance de metaficção historiográfica:

As margens e as extremidades adquirem um novo valor. O ex-cêntrico – tanto como *off*-centro quanto como descentralizado – passa a receber atenção. Aquilo que é “diferente” é valorizado em oposição à “não-identidade” elitista e alienada e também ao impulso uniformizador da cultura de massa (*id, ibidem*, p. 170).

Os “tipos” são anulados na narrativa de Leonard Cohen por meio dos narradores autodiegéticos que possuem um papel bem definido: funcionar como instrumento que possibilita a desconstrução e a crítica que a metaficção historiográfica é capaz de gerar. A imagem do “selvagem”, embora se manifeste também pela perspectiva jesuítica/histórica, não pode ser considerada como “tipo”, pois é contraposta por uma multiplicidade de vozes marginalizadas que representam a tribo *Iroquois*. Tais perspectivas ampliam e deslocam a imagem periférica dos povos autóctones, propondo, por fim, um debate contundente sobre a ideologia que motiva a verdade histórica “oficial”.

Sob o olhar do tio de Catherine Tekakwitha, que representa os povos autóctones, a violência da pretensão de verdade absoluta da história é denunciada. A visão do “selvagem” recorta um sombrio capítulo de dominação e submissão da história canadense sob a perspectiva do colonizado. Ficção e história são combinadas para permitir que se conte uma outra versão dos fatos e para que se discuta

o silêncio do colonizado, a possibilidade de fala após uma história de brutalidades cometidas pelos europeus, o relacionamento entre o colonizador e o colonizado [...] a manipulação da história pelo europeu e a subversão do gentil subalterno (BONNICI, 1998, p. 19).

Diante da iminência do fim da cultura e das tradições de seu povo, o “selvagem” de Leonard Cohen se angustia ao compreender que isso significa também o fim da memória coletiva de sua tribo:

A mile away Uncle sank to his knees, exhausted. *There would be no harvest!* But he was not thinking of the kernels he had just sown, he was thinking about the life of his people. (...) – There will be no harvest, my daughter. Our heaven is dying. From every hill, a spirit

cries out in pain, for it is being forgotten (COHEN, 1993, p. 88-89, Grifos do autor)⁴⁹.

Assim, pelo exposto, pode-se considerar *Beautiful Losers*, de Leonard Cohen, um claro exemplo de romance de metaficção historiográfica já que a obra é resultado de um discurso altamente crítico sobre o processo de colonização canadense que expõe uma perspectiva diversa da propagada pelo discurso histórico “oficial” e possibilita ao leitor realizar uma leitura alternativa do seu passado compreendendo ainda as consequências dos efeitos devastadores da colonização européia.

4.3 Personas compulsórias: o paralelismo historiográfico

A tese da memória como artifício para a desconstrução das imagens – quer sejam universais, arquetípicas ou icônicas – é um dos aspectos fundamentais para analisar as representações do feminino nas narrativas de *Beautiful Losers* e de *Benjamim*.

A noção, que transita em territórios transdisciplinares (alguns já abordados neste trabalho), estabelece um modo de ampliar a percepção do leitor, seu acervo crítico e interpretativo, e confrontar a pretensão de verdade objetiva de uma realidade imposta pela representação coletiva com leituras alternativas que deslocam esse sentido.

Particularmente neste capítulo, podemos identificar a memória como um meio pelo qual é possível descentrar a noção de verdade objetiva da história. Considerando o sujeito como um ser eminentemente coletivo seria impossível isolá-lo do meio social e, portanto, desassociar a percepção individual das relações sociais e dos processos históricos nos quais está inserido.

Por esse motivo, é possível afirmar que nem mesmo a “memória autobiográfica”, como define Maurice Halbwachs ao se referir à memória interna, está inteiramente isolada e fechada às percepções e impressões particulares já que,

um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. Mais ainda, o funcionamento da memória individual não é

⁴⁹O trecho completo pode ser encontrado na seção de Anexo G ao final deste trabalho.

possível sem esses instrumentos que são as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio (1990, p. 54).

Especificamente ao longo deste capítulo, a unidade da verdade histórica foi posta em evidência por exercer um papel importante na reprodução de fatos e imagens, promovidos por signos linguísticos, que permeiam os discursos historiográficos e acabam exercendo grande influência no modo de percepção dos indivíduos.

A representação do feminino disposta nas narrativas permite que se rompa com a tradição da imagem reverberada por estes tipos de discursos e que se estabeleça não só um tipo de desconstrução sobre a unidade imagética como, ainda, a validação de uma leitura alternativa da história constituindo-se como uma crítica aos discursos elitistas recuperados, mesmo que de modo inconsciente, pelas percepções particulares dos sujeitos das narrativas.

A memória, que se manifesta textualmente como artifício para a (re)construção da imagem do feminino consegue expor, a um só tempo, a relação de referências externas a partir do modo como os personagens masculinos percebem, lembram e se relacionam com essas imagens.

Estas, que podem ser identificadas como estereótipos, arquétipos ou ícones, são símbolos que recobrem a experiência do sujeito em contato com objetos cuja existência é independente, espontânea e organizada fora da mente humana. Maurice Halbwachs afirma que

nada prova que todas as noções e imagens tomadas dos meios sociais de que fazemos parte, e que intervêm na memória, não cubram, como uma tela de cinema, uma lembrança individual, mesmo no caso em que não a percebemos (1990, p. 37).

As representações do feminino nas narrativas se manifestam como modelos imagéticos herdados de uma memória coletiva/social que penetram na subjetividade dos personagens masculinos e influenciam tanto sua percepção do objeto observado, e posteriormente (re)constituído, quanto a sua memória individual.

De forma análoga, também no mundo artístico, o externo exerce grande influência na elaboração de uma obra. É o que Viktor Shklovsky denomina como “leis do periférico”, o conjunto não-estético da obra que “se vincula à arte, mas o vínculo não é causal. Porém, para sobreviver, a arte precisa ter novas matérias-primas. Infusões do periférico” (*apud* HUTCHEON, 1991, p. 141).

Através do modo como os atores masculinos do enredo interpretam o conjunto de signos linguísticos construídos nas narrativas é possível verificar como a relação semiológica se constitui. A comparação compulsória das personagens femininas do presente e do passado se torna um aspecto importante nesse sentido. Muito embora essa relação não ocorra tão facilmente com os personagens masculinos no curso das narrativas é por meio da comparação que eles encontram um modo de lidar com esses símbolos e reconhecê-los objetivamente.

Essa perspectiva interpretativa das ficções alude à teoria de Maurice Halbwachs (1990) que assegura que o indivíduo participa de dois tipos de memórias⁵⁰ e que “para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade” (p. 72).

Desse modo, a relação de referência que exerce forte influência sobre as subjetividades dos sujeitos, delinea o panorama crítico pelo qual a representação e a história, construídas no âmbito de um discurso elitista e patriarcal que domina a memória destas duas nações pós-coloniais representadas nas narrativas do escritos, se situam numa dimensão contemporânea da transculturalidade e da fragmentação dos sujeitos.

Assim, ao estabelecer a assimilação de características singulares entre uma personagem e outra, as narrativas expõem o modo de funcionamento empírico dos símbolos na sociedade e como eles intervêm nos componentes sociais e culturais dos sujeitos das narrativas.

É, pois, sob essa mesma relação de referência semiológica, exposta pela forma como agem em contato com os símbolos (quer seja, seu próprio relacionamento com as figuras femininas representadas), que podemos verificar até que ponto o meio social é capaz de influenciar as percepções internas desses indivíduos, seus comportamentos e, ainda, a construção de suas identidades singular ou coletiva.

Mesmo que esta relação se estabeleça de forma incólume aos personagens que compõem as narrativas elas ocorrem e, ao leitor, é potencialmente mais simples

⁵⁰ “Por um lado, suas lembranças teriam lugar no contexto de sua personalidade ou de sua vida pessoal – as mesmas que lhes são comuns com outras só seriam vistas por ele apenas no aspecto que o interessa enquanto se distingue dos outros. Por outro lado, em certos momentos, ele seria capaz de se comportar simplesmente como membro de um grupo que contribui para evocar e manter lembranças impessoais, na medida em que estas interessam ao grupo” (HALBWACHS, 1991, p. 71-72).

identificá-la e admiti-la como meio de desconstrução da unidade imagética do feminino. Apesar disso, é necessário que o leitor esteja ciente da interpenetração subjetividade/semiologia/comportamento no curso da narrativização dos acontecimentos dos passados biográficos ou históricos dos personagens.

A memória, por seu caráter de ambiguidade, é um recurso problemático para representar os sujeitos fragmentados das narrativas e os próprios narradores reconhecem isso, como se pode verificar, por exemplo, em *Benjamim*:

[Ele] sabe que é inútil recorrer à memória. As mulheres na sua memória assumiram uma solenidade, fundaram uma espécie de panteão, e Benjamim já não é capaz de recordá-las como desejaria, em comportamento e tamanho naturais (BUARQUE, 1996, p. 16).

Mas é exatamente pelo caráter de ambiguidade que a noção de memória admite a investigação de verossimilhança das representações dos sujeitos representados, particularmente aqueles cuja imagem do feminino se configura de modo mais evidente, e a veracidade dos fatos, históricos ou ficcionais, descritos nas narrativas.

Visto que as lembranças que configura o escopo das próprias percepções dos personagens não estão completamente isentas da influência externa, as comparações que procuram estabelecer entre as personagens femininas se revelam como um dos motivadores para o declínio biográfico dos indivíduos masculinos dos enredos.

As comparações entre as personagens femininas dos enredos transmitem a ideia de que o que está sendo representado são figuras, personas que remetem ao imaginário coletivo ao invés de indivíduos com personalidades distintas e características idiossincráticas particulares.

Em Leonard Cohen essa comparação se estabelece por meio de relatos plausíveis sobre a real biografia e santificação de Catherine Tekakwitha. Reconhecemos algumas referências a idiossincrasias de veracidade questionável que se misturam na narrativa e nos permitem compreender como se cumpre a interrelação de seus narradores autodiegéticos e das personagens femininas representadas no enredo.

Os aspectos biográficos similares das personagens Catherine Tekakwitha e Edith são motivações substanciais para as constantes tentativas de comparação entre uma e outra – especialmente entre a última e a primeira. Ao verificar a trajetória de Catherine Tekakwitha, da infância ao caminho de transcendência que culmina na morte da personagem, uma espécie de catarse para a transformação de uma identidade singular

para uma arquetípica, identificamos alguns pontos de confluência com a própria trajetória biográfica de Edith.

Mesmo o aspecto formal da narrativa manifesta não só o modo fragmentado e confuso da memória dos narradores autodiegéticos como, também, das comparações que pretendem estabelecer. Não é incomum a inserção entrecruzada, sem alternância de parágrafos, de fatos ou características relacionados às duas personagens. Isso exprime a ideia de transferência imagética de uma à outra e possibilita a desconstrução da imagem universal da santa através, por exemplo, da tentativa de estabelecer o preceito filosófico de F.:

What did F. mean by advising me to go down on a saint? What is a saint? (...) why fuck one? I remember once slobbering over Edith's thigh. I sucked, I kissed the long brown thing, and it was Thigh, Thigh, Thigh – Thigh softening and spreading as it flowed in a perfume of bacon to the mound of Cunt – Thigh sharpening and hardening as I followed the direction of its tiny hairs and bounced into Kneecap. (...) Is that what you will cause me to feel, Catherine Tekakwitha? But aren't you dead? How do I get close to a dead saint? (COHEN, p. 1993, p. 95-96)⁵¹.

A comparação das biografias dessas duas personagens é o aspecto mais importante para a transferência imagética da persona de Catherine Tekakwitha à Edith já que ambas pertenciam ao povo *Iroquois*, ficaram órfãs na infância, sofreram abuso sexual em algum momento de sua adolescência, possuíam marcas em seus corpos – Catherine devido à praga que a acometeu em sua infância e que, inclusive, terminou com a perda de toda a sua família; e Edith devido à acne – e se mostraram dessexualizadas no período anterior à sua morte.

Sabe-se que o arquétipo da santa é configurado através de alguns desses aspectos na psique. É ela, a psique, que revela e legitima a realidade subjetiva do indivíduo, tornando algo como o arquétipo tão palatável na mente quanto qualquer outra experiência ou realidade humana. Jung compreende a psique como,

a realidade mais prodigiosa do mundo humano. Sim, ela é a mãe de todos os fatos humanos, da cultura e da guerra assassina. Tudo isso é primeiramente psíquico e invisível. Enquanto permanece unicamente invisível não é possível experimentá-lo pelos sentidos, mas apesar disso trata-se indiscutivelmente de algo real (2000, p. 122).

Desse modo, perscrutando sobre a realidade da transformação de Catherine Tekakwitha no arquétipo de santa, os narradores autodiegéticos buscam assimilações

⁵¹ O trecho completo pode ser encontrado na seção de Anexo H ao final deste trabalho.

entre uma e outra que possam identificar Edith e transformá-la em uma espécie de imagem engessada personificada, única e intransmissível da outra, com a qual eles possam atingir algum tipo de transcendência espiritual da vida.

Em diversos momentos da narrativa os narradores autodiegéticos, especialmente F., atribuem ao desejo meta-ritualístico de “trepar com uma santa” o objetivo de elevar, subjetivamente, a si mesmos através da “vivência de uma experiência transcendente”⁵² de sua própria vida.

Obviamente, sendo Catherine Tekakwitha uma imagem religiosa simbólica instaurada em suas psiques inconscientemente e através de discursos históricos transmitidos pelo cristianismo, reconhecer as características que designam o arquétipo de santa combinada com as similitudes das biografias das duas personagens, permite que o ato ritualístico de “trepar com uma santa” se realize através de Edith tanto pelo narrador anônimo do *Livro Um* quanto por F.

O corpo de Edith não é entendido apenas para fins ritualísticos através do erotismo, ou de receptáculo para produtos cosméticos e outras coisas⁵³. É visto, antes, como uma figura religiosa a ser moldada – o que se torna tanto mais coerente quando descobrimos, por fim, que F. é um escultor e que ele é o responsável por “moldar” o corpo de Edith, antes mesmo de esta conhecer seu futuro marido, com a ajuda de produtos cosméticos “milagrosos” e de substâncias de procedência obscura.

Edith não possuía nenhuma beleza esfuziante sob a perspectiva de seus amantes e a acne que cobria seu corpo cooperava com o rótulo de *loser* que carregou durante boa parte de sua vida. Uma das pouquíssimas descendentes da tribo dos A----s, que por sua história de derrotas bélicas recebeu o adjetivo de *loser* e legou aos seus descendentes esse estigma, fez com que a estima própria dessa personagem estivesse conjurada sob o aspecto estereotipado de “perdedora” e que resultasse na permissividade do uso de seu corpo tanto por um quanto pelo outro narrador autodiegético.

O extermínio das acnes resulta, no entanto, num contrastivo cenário que instaura a perda gradativa da libido de Edith que, mesmo casada, termina por provocar

⁵² Explicação utilizada por C.G. Jung para dar conta da Psicologia do Renascimento através de “vivências mediadas pelo rito sagrado” por neófitos. (2000, p. 121-124).

⁵³ Em dado momento, o narrador-personagem do *Livro Um* lembra e chega a realizar um inventário de tudo o que já repousou no umbigo de Edith, desde lágrimas de um estranho, passando por óleo de oliva até seu próprio esperma, conjecturando se o esperma de outros (talvez de F.) também já fora abrigado por aquele umbigo. O trecho que envolve esta cena pode ser contemplado nos Anexo H deste trabalho.

uma imagem de si mesmo deserotizada para o seu marido. Assim como o desaparecimento das pústulas, resultantes da Praga, em Catherine Tekakwitha são indícios da santificação da índia no momento posterior à sua morte, o mesmo pode-se inferir sobre os acontecimentos “pós-acne” de Edith – pelo menos na mente dos narradores.

Embora o arquétipo da santa seja uma construção do inconsciente coletivo propagada pelo discurso histórico cristão – como o foi com a santa *Iroquois* – essa mesma imagem fora forçada na psique desses personagens em relação à Edith e os acontecimentos que se seguiram na vida desta só vêm a comprovar essa especulação.

A migração da identidade estereotipada de Edith para uma arquetípica implica para seus dois amantes em uma realização subjetiva da dominação e obtenção de poder sobre o arquétipo da santa. Através da violação do corpo dessa personagem instaura-se a relação inequívoca de poder que sobrepuja a santa arquetípica, Catherine Tekakwitha e, obviamente, sua semelhante, Edith.

Metaforicamente, é possível interpelar a intencionalidade político-idealística de ruptura com velhos dogmas colonizantes em busca da construção de uma identidade nacional, tônica do desejo do personagem F. em grande parte da narrativa, assim como de outros, de cunho religioso que os interessam. As relações de poder no cristianismo, impostas em colônias americanas séculos atrás, legaram aos indivíduos um ranço de imposição cultural de moralidade, por vezes, duvidosa e cujo erotismo tem sido amplamente e violentamente reprimido.

A resposta de Cohen, através desses personagens e dessa ficção em particular, é estabelecer uma crítica à visão condenatória e perversa da cultura-religiosa cristã daquela sociedade que considera o uso exacerbado do erotismo e da curiosidade e experimentação sobre o corpo de forma negativa. Ela é uma tentativa de demonstrar que a obtenção de alguma religiosidade perpassa caminhos que não somente os ortodoxos cristãos além de uma tentativa de atingir alguma visão cosmológica através do uso “desengessado” da percepção erótica.

Crítica similar ocorre em *Benjamim*, que também utiliza o método comparativo para reconstruir as personagens do passado biográfico do protagonista. Ao reconstruir as duas mulheres que tem guardada em sua memória ele evoca imagens idealizadas cuja realidade só pode ser contraposta por meio de outras perspectivas inseridas na narrativa (como a de Alyandro Sgaratti ou da própria Ariela Masé).

As semelhanças físicas (ambas possuem os mesmo cachos e a mesma boca) fazem com que Benjamim acredite que Ariela Masé seja filha ilegítima de Castana Beatriz, relação de sua juventude quando ainda estava no auge da carreira como modelo fotográfico e que morrera fuzilada (provavelmente, e isso não fica claro na narrativa) pela Ditadura militar na década de sessenta:

No minuto seguinte, ele já não enxerga Castana Beatriz nas fotos que estende na noite, apoiado ao parapeito. Mas vê suceder-lhe a moça de cachos castanhos, com seu sorriso plácido à saída do restaurante. Agora Benjamim pode jurar que a moça é filha de Castana Beatriz. Deita-se nu na cama, e entre as penumbras vê Castana Beatriz que passeia à vontade na pele da filha, alguns números maior que a sua (BUARQUE, 1995, p. 20-21).

No entanto, diferentemente de *Beautiful Losers* que utiliza a comparação para desconstruir a imagem universal da santa Catherine Tekakwitha através de Edith, a desconstrução na ficção buarqueana não ocorre especificamente através da transferência de Castana Beatriz à Ariela Masé. Ela acontece a partir de inferências imagéticas do meio social na percepção e, subsequente, modo de construção de uma ou de outra, jamais entre as duas.

Há uma exposição exacerbada do *imago* universal do feminino como, por exemplo, na contraposição da imagem metaforicamente erotizada da boca de mulher que o protagonista considera como algo obsceno e contrária à composição da imagem da santa:

Benjamim não lhes pedia maiores favores, posições eróticas, palavras obscenas, nada disso. Bastava-lhe que manifestassem alguma simpatia, ou compaixão, que uma delas por exemplo entreabrisse os lábios num átimo. Mas o obsceno talvez resida mesmo no interior das bocas, um vácuo mais obsceno do que qualquer som que as bocas possam emitir, e vem daí que os muçulmanos imponham o véu a suas mulheres, e não mordças. (...) Benjamim pensa no tempo em que viajava pelo mundo, pensa que percorreu museus e catedrais de ponta a ponta, pensa que viu de tudo, mas nunca encontrou uma Virgem de lábios descolados (*id, ibidem*, p. 17-18).

Para desconstruir esse e outros tipos de imagens coletivas que povoam o imaginário do personagem a ficção apresenta uma multiplicidade de pontos de vista sob a perspectiva da própria Ariela Masé, que se caracteriza como um indivíduo fragmentado, múltiplo e não maniqueísta; e de Alyandro Sgaratti, que indica que a perspectiva de Benjamim não é única e intransferível e recobra à influência de um conjunto simbólico comum na cultura de que ambos fazem parte.

Benjamim compara as duas personagens como um modo de redimir os acontecimentos de seu passado biográfico. Mas a narrativização desses acontecimentos, além de não expiar sua relação com Castana Beatriz, estabelece, no curso da transferência forçada que impõe à sua relação com Ariela Masé, como o inconsciente individual do personagem é capaz de evocar elementos sociais e históricos da coletividade de que faz parte.

Em diversos momentos Benjamim parece não conseguir ou querer desassociar a representação coletiva da mulher idiossincrática que se coloca à sua frente:

Não é mais Castana Beatriz, é Ariela, como Benjamim a viu pela primeira vez, mas hoje cara a cara, a sua íntima boca escancarada, uma mulher estupenda, lembrando vagamente a mãe, mas um pouco vulgar, e portanto uma mulher por quem qualquer um gostaria de padecer (*id, ibidem*, p.47).

Mas Ariela Masé, assim como a suposta mãe Castana Beatriz, não são personas, ícones estereotipados ou arquetípicos. São figuras de características singulares entre si e não constituem-se pelo esquema de representação coletiva imposto pela memória e pela percepção de Benjamim. Chico Buarque, através da desconstrução dessa imagem contesta um modelo fechado de feminino e cujo papel é menos importante no meio social.

Essa crítica se assimila bastante às realizadas em suas canções que considera a multiplicidade de identidades para a formação da identidade cultural. Os sujeitos “ex-cêntricos”, periféricos, excluídos da sociedade e representados em suas canções, como o operário reificado, o vagabundo desvalido e o feminino fragmentado, são objetos temáticos centrais em suas líricas.

Há um episódio descrito em *Benjamim* que, embora já tenha citado neste trabalho, é importante para ressaltar esse aspecto na ficção buarqueana e serve também para identificar como a relação semiológica atua na percepção e no comportamento do indivíduo. Embora não diga respeito diretamente à representação de Ariela Masé ou de Castana Beatriz, ela demonstra o paralelismo cultural atribuído ao estigma da imagem da “puta” na sociedade ocidental contemporânea:

A contragosto, Ali saiu da padaria e foi conduzido pelo primo até uma rua escura, transversal. “Olha as putas”, disse o primo numa gargalhada. Ali gargalhou também, para imitar o primo, olhando aquelas mulheres que fumavam, cada qual dona de um poste.

Gargalhou até ver sua mãe, apoiada no terceiro poste da calçada esquerda, de piteira. Ainda tentou recusá-la, porque aquele vestido de lantejoulas não era dela, nem ele nunca vira sua mãe fumando, mas o primo olhava para ele e para a mãe ao mesmo tempo, e ria de um modo tão forçado, que a Ali só restou cerrar os punhos e partir para cima dele e chutá-lo e xingá-lo de veado. (...) *Ali tinha então cinco anos e não sabia muito bem o que significava ser veado. Tampouco sabia o que fazia de errado uma puta, fora fumar no poste.* Mas já tinha a certeza de que, no mundo inteiro, pior que veado, maconheiro, dedo-duro e tudo o mais, a pior situação na vida é ser um filho da puta (*id, ibidem*, p. 57-58, Grifos meus).

Alyandro Sgaratti descreve uma situação ocorrida muitos anos antes, em sua infância, que afirma como o poder de um constructo social é capaz de se insinuar nas percepções do sujeito. Mesmo sem saber exatamente o que faz a “puta”, o menino, incitado e coagido pela percepção alheia do primo (e de outros) armazena em sua memória o aspecto negativo daquela imagem que irá interferir de modo definitivo nas suas percepções futuras.

Maurice Halbwachs afirma que

Desde que a criança ultrapasse a etapa da vida puramente sensitiva, desde que ela se interessa pela significação das imagens e dos quadros que percebe, podemos dizer que ela pensa em comum com os outros, e que o seu pensamento se divide entre o conjunto das impressões todas pessoais e diversas correntes do pensamento coletivo (1990, p. 62).

A história autobiográfica dos personagens masculinos nos dois enredos analisados se confunde com a história coletiva de que fazem parte como sujeitos sociais. O paralelismo historiográfico se confirma na assimilação das personagens femininas com essas personas, modelos imagéticos promovidos pela memória social ou coletiva desse grupo.

A representação coletiva do feminino que pressupõe um sujeito consistente e inteiramente acabado enfraquece a representação e pervete a biografia dos personagens masculinos desses enredos. Mas nem puta, nem santa. Nem Salomé, nem Penélope. Modelos dicotômicos são subvertidos nas narrativas através da desconstrução dessas imagens e da inserção de identidades femininas múltiplas, contraditórias e descontínuas.

O destino derradeiro dos personagens permite ao leitor recusar o modelo ao mesmo passo que estabelecer uma leitura crítica alternativa daquelas pretendidas por essa linha de interpretação ampliando a exegese da obra à outras considerações que não sejam explicitamente as questões formais ou estéticas.

4.4 Benjamim Zambraia: modelo fotográfico; arquivos (im)perfeitos

A profissão de Benjamim Zambraia como modelo fotográfico permitiu ao personagem armazenar e promover uma coleção de signos de seu passado através da criação de um pequeno arquivo pessoal. Registrado por meio de fotografias cuidadosamente guardadas e organizadas de modo cronológico e metódico em pastas coloridas guardadas no seu apartamento, o passado de Benjamim está, para ele, protegido.

Benjamim irrompe em seu quarto e trepa numa cadeira para alcançar o compartimento superior do armário, onde guarda as pastas de plástico colorido com suas fotos ao longo dos anos. Sabe que tem somente uma oportunidade; se abrir a pasta errada estará perdido, pois centenas de rostos errados saltarão na sua frente, entupindo o canal que ligaria a imagem da moça que ele trouxe de ônibus à da mulher que jaz numa daquelas pastas (1962: verde, 1966: amarela, 1963: lilás, 1967: vermelha, 1965: laranja) (BUARQUE, 1995, p. 18).

As fotos, armazenadas como uma espécie de *portfolio* dos trabalhos realizados na sua juventude, estabelecem uma ligação direta do personagem com seu passado remoto a despeito de este estar envolto, no presente, por uma nuvem de impressões ambivalentes causadas pela idade mais avançada.

Embora saiba que não pode confiar plenamente em sua memória e que, igualmente, essa técnica de armazenamento não esteja livre de ser defeituosa, o personagem procura na transitoriedade do objeto impresso na fotografia uma relação mais aproximada possível com a realidade do objeto do seu passado.

Isso não impede que Benjamim procure confrontar a imagem recente que traz de Ariela Masé com as fotos antigas que possui de sua juventude, já que os seus arquivos pessoais podem encerrar de modo efetivo a assimilação com a imagem de alguém do seu passado (Castana Beatriz). Recorrer à sua memória fragmentada não seria suficiente para reconstituir com precisão e assimilar uma personagem à outra. Benjamim necessita confrontar Ariela Masé

com antigas fotos, pois já sabe que é inútil recorrer à memória. As mulheres na sua memória assumiram uma solenidade, fundaram uma espécie de panteão, e Benjamim já não é capaz de recordá-las como desejaria, em comportamento e tamanho naturais (*id, ibidem*, p. 16).

As mulheres que povoam o imaginário pessoal de Benjamim migraram de sua condição natural e “assumiram uma solenidade” na sua memória. Ou seja, assumiram

sua condição de imagem que passam a ser entendidas como “sinal evocativo da realidade” (COLOMBO, 1991, p. 43).

O mesmo autor, Colombo, afirma que essa forma de memorização catalogada, “uma coleção de objetos que amiúde revelam as secretas ‘paixões arquivísticas’ de alguns” (1991, p. 19), e que Benjamim utiliza para recorrer ao seu passado, expõe um modo de obsessão mnemônica que “se sujeitam à lógica da cultura e da técnica contemporâneas, impregnando não só o processo de culturalização coletivo, mas também a vida cotidiana, os modos de pensar, em outras palavras, as convicções pessoais e de grupo” (p. 19).

Quando Benjamim prontamente remete a imagem da mãe (Castana Beatriz) à da filha (Ariela Masé), ele passa a condicionar e a ligar as características da última sob os signos icônicos que as modulam igualmente cujas referências externas não pode mais desassociar de sua psique.

Jacques Le Goff sustenta que entre

as manifestações importantes ou significativas da memória coletiva, encontra-se o aparecimento, no século XIX e no início do século XX, de dois fenômenos. O primeiro (...) é a construção de monumentos aos mortos. (...) O segundo é a fotografia, que revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e verdade visuais nunca antes atingidas (1996, p. 465-466).

Neste capítulo, já investigamos a força dos monumentos que, como registro sígnico do passado, colaboraram como aporte discursivo para o registro historiográfico. No entanto, a fotografia também é um força que se provou revolucionária para a memória, pessoal ou coletiva, por se apresentar como “lembrança materializada” de uma imagem do passado. Benjamim parece ter se dado conta disso já na adolescência quando

adquiriu uma câmera invisível por entender que os colegas mais astutos já possuíam as suas. O equipamento mostrou-se tão providencial quanto um pente de bolso, e a partir daquele dia a vida dele tomou novo rumo. Benjamim passou a usar topete, e nas pendengas em que antes se descabelava, certo de estar com a razão, mantinha agora um sorriso vago e deixava o adversário a gesticular de costas para a câmara. Com isso ganhou prestígio e beijou na boca muitas garotas, cujos ombros, orelhas e rabos-de-cavalo foram imortalizados em suas películas. (BUARQUE, 1995, p.6-7).

Tal atitude revela uma relação paradoxal do personagem com a fotografia, no qual a imagem semiotizada pode ser “lida” ou interpretada pelo sujeito a partir de perspectivas referencializadas pelo mundo em que vive. O que o personagem faz ao interagir com a mídia fotográfica é o que Barthes define como *studium*, ou seja,

o percurso que a imagem preestabelece para a leitura, o deslocamento do já-acontecido, do já-sido. Aceitar o *studium* significa reconhecer na origem da foto a realidade que ela reproduz, deixar-se levar para dentro de uma lembrança concretizada e bloqueada pelo ícone (COLOMBO, 1991, p. 48).

Em outras palavras, o que se pode dizer é que, embora esteja mais ou menos ciente de que a fotografia, assim como a sua memória pessoal, não possa representar com precisão a realidade de um objeto passado, cuja imagem esteja ali materializada, Benjamin considera esta mídia como um aporte seguro para sujeitar a comparação entre mãe e filha que pretende fazer.

Está aqui todo o paradoxo da fotografia: a presença do objeto que ela atesta é *passada*; sua relação metonímica com o real submete-se naturalmente à lei do tempo. A imagem fotográfica assemelha-se, na sua qualidade de índice, à luz das estrelas mais distantes, cuja vida pode já ter findado há milênios no momento em que nossos olhos a avistam: se a presença do objeto representado num instante qualquer já passado é certa, já sua existência atual pode ser objeto de conjecturas, e talvez exatamente nisso resida a força tão pungentemente evocadora da fotografia (*id, ibidem*, p. 49).

Essa mídia, que para ele é o registro irrefutável de sua história individual que o atropela com a força de uma veracidade supostamente indiscutível ao qual recorre, desde a juventude, para evocar com maior precisão a realidade de um objeto passado, para o leitor, ela se apresenta em sua dimensão social que reconstitui não só o passado do indivíduo como, também, o da coletividade que o cerca.

A fotografia se apresenta na narrativa como uma ilusão, uma “utopia arquivística” que tem por objetivo salvar a realidade através dos signos mnemônicos. A fotografia é uma fascinante conquanto desnorteante ilusão que envolve a própria memória do homem e o terror que sente do esquecimento. Portanto, mesmo através do registro fotográfico de Benjamin a memória se configura como um ardil que coopera para a produção dos problemas de sua vida.

5. MEMÓRIA E CULTURA

a explosão dos estudos culturais, juntamente com outras formas de teoria crítica na academia, representa um momento de perigo extraordinariamente grande. Mas os perigos não são lugares dos quais se deve fugir, mas lugares na direção dos quais devemos ir.

(HALL *apud* SOUZA, 2002, p. 12)

Um romance, visto sob o olhar analítico da literatura comparada, geralmente fornece pistas de certos elementos culturais que estão sujeitos à ação de nossos sentidos ou de nossa subjetividade. Sob esse aspecto, apreciar um romance é sempre uma forma de descobrir ou de se topar com características que, pelo discurso da linguagem literária, remetem, entre outras coisas, às questões delicadas nos debates sociais.

Até esse ponto, as ficções de Leonard Cohen e Chico Buarque foram analisados de um ponto de vista teórico (e pela linguagem textual) que estabelece a associação com a realidade por meio da abstração. Em outras palavras, compreender, consistentemente, como essas teorias se aplicam de modo concreto às situações da vida cotidiana dos sujeitos representados é um exercício que demanda um grande esforço intelectual e reflexivo. Somente a partir desse paradigma interpretativo é que a relação entre o textual e o teórico, ou entre o subjetivo e o concreto, se efetiva.

O que se pretende realizar neste capítulo, através do recorte dos personagens descritos pelas narrativas, é a compreensão do modo de funcionamento patente das questões subjetivas que se manifestam no dia-a-dia desses sujeitos, isto é, partindo da análise dos elementos culturais que caracterizam os personagens dos enredos.

Com a leitura semiótica impressa na/pela subjetividade dos personagens, através dos comportamentos suggestionados pelos códigos discursivos de suas culturas, é possível estabelecer de forma consistente como a memória, o fio condutor dos signos e discursos de seus passados (individuais ou coletivos), se relaciona ao presente dos personagens.

No início desse trabalho prefiguramos a importância da história e da cultura como aportes operacionais para a análise da temática proposta. Por se configurarem como operações necessárias para desdobrar os vários sentidos segmentados pelo texto literário, pudemos estabelecer que a motivação para o declínio dos personagens

masculinos não se concentra nas mulheres descritas por essas narrativas – o que indicaria uma tese demasiado simplória para o estudo que viemos construindo até aqui.

O caminho percorrido nos capítulos precedentes delineou como o fenômeno da memória, artifício de construção narrativa utilizado para representar o feminino, é capaz de fornecer elementos para a crítica à um modelo de interpretação pura e exclusivamente estético-formal, que não se permite ampliar à outras áreas das ciências humanas importantes para a crítica literária que vem se fazendo no campo da teoria contemporânea.

Não se pretende dizer com isso que o conjunto estético-formal do objeto literário deva ser desprezado pela teoria já que suas particularidades são inerentes à arte literária e, portanto, imprescindíveis para a sua constituição como tal. O que se quer dizer, em contrapartida, é talvez o mesmo que Eneida Maria de Souza já tenha explicado na *Crítica Cult* (2002) a respeito dos preconceitos

de ordem teórica quanto à inserção de parâmetros de análise que suplantam a abordagem literária e alcançam interpretações vinculadas ao pólo cultural [que] constituem um entrave para o avanço de questões que merecem ser examinadas. Diante de posições críticas que defendem o estatuto do literário e a necessidade de preservá-lo a todo custo, coloca-se outra corrente, mais preocupada com uma abordagem que não só valoriza o discurso literário, mas o considera na sua dimensão histórica e contextual (p. 11).

Visto que a dimensão histórica já foi aventada no capítulo anterior por meio cujo *background* contextual dos personagens que se insere na abordagem crítica do discurso histórico e da memória coletiva representadas nas narrativas, resta verificar, por meio dos procedimentos discursivos enunciados nos escritos, como a dimensão cultural se insere na realidade representada que amplia a análise, também, à questões de cunho antropológico. Estas serão consideradas a partir de noções como as de identidade (crise de identidade), hibridismo e o “entre-lugar” do discurso literário contemporâneo.

A (des)construção da imagem do feminino, signos culturais desvendados pela semiótica que figuram nas narrativas de *Benjamim* e de *Beautiful Losers*, dá conta de um conjunto de noções que permite compreender o funcionamento do poderoso filtro seletivo que a memória utiliza para constituir não só o discurso historiográfico como a própria cultura. Cultura que, por sua vez, pode se originar também a partir de alguns dos princípios da historiografia.

De modo mais simples, poder-se-ia definir o acima exposto pelo o que se resume da tese argumentativa do semioticista russo Yuri Lotman: “cultura é memória”. Considerando a cultura por meio de sua relação sógnica, cujos códigos culturais penetram de maneira profunda na consciência coletiva, Lotman aborda o conceito de semiótica aplicado à cultura. Jerusa Pires Ferreira, em artigo publicado em 1995 pela Revista USP, recupera algumas formulações do teórico da seguinte maneira:

E aí [Lotman] nos diz que definir a essência da cultura como informação significa colocar o problema relacional entre a cultura e as categorias fundamentais de sua transmissão e conservação, e as noções de língua e texto. (...) Traduzir um certo setor da realidade em linguagem, transformá-la num texto, isto é, numa informação codificada de um certo modo, introduzir esta informação na memória coletiva é para ele um ponto fundamental. Num crescendo vai nos mostrando que cultura é informação, codificação, transmissão, memória, e conclui, de forma a não deixar lapsos: *somente aquilo que foi traduzido num sistema de signos pode vir a ser patrimônio da memória* (FERREIRA, 1995, p. 117, Grifos da autora).

Novamente, Ferreira retoma o conceito estabelecido por Lotman que entende que

o texto não é apenas o gerador de novos significados mas um condensador de memória cultural, e que é sempre para quem percebe a metonímia de um sentido integral reconstituído, um signo discreto de essência não discreta. Ele nos fala também, e aí já em fase bem adiantada de sua obra, que há todo um espaço de significações que o texto incorpora das relações com a memória cultural (tradição) já formada na consciência de quem ouve ou vê. Como resultado, nos diz, o texto adquire vida semiótica (*id, ibidem, p. 119*).

A cultura, de modo semelhante à história, parece se estabelecer pela seleção de textos a serem continuados ou esquecidos pela memória e que representariam os interesses de uma comunidade. Constitui-se uma luta de poder pela memória que, sob esse ponto de vista, elenca os fatos ou signos esquecidos ou não por ela.

Se “a cultura é a memória longa de uma comunidade”, os signos que chegam dessa distância espaço-temporal são instituídos por um determinado grupo, usualmente hegemônico, para, através de sua representação, tentar elaborar um modelo unificado de estrutura social. Esfacelar esse modelo, descentrar a unidade pretendida por essa estrutura, é uma das questões nucleares dos debates sociais e antropológicos estabelecidos no período pós-moderno.

Stuart Hall (2006) afirma que

a questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social. Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (p. 07).

É possível verificar nas duas narrativas, a partir do modo como os sujeitos lidam com as questões ligadas às suas identidades culturais – nacionais, de gênero, sexuais, ou étnicas–, como a crise de identidade, problema que está em voga nas discussões teóricas contemporâneas, se manifesta no texto de Leonard Cohen e de Chico Buarque.

Os signos que remetem à imagem do feminino são identificáveis não só pelo aspecto imediatamente análogo que algumas metáforas são capazes de proporcionar como, também, pela identidade cultural manifestada pelos personagens. Assim, para além de sua memória particular, a memória coletiva é um dos elementos paradigmáticos fundamentais para a (re)construção dos personagens e de suas identidades culturais.

Abordar a questão partindo da semiotização dos códigos dispostos pela tradição cultural é uma das questões fundamentais para entender a razão do declínio biográfico dos personagens. Os signos que representam o feminino nos textos, ao serem (des)construídos, configuram o trauma que a ruptura com as tradições, semiotizadas por signos culturais unificadores, provoca nos personagens. A cisão com um modelo fechado de vida em sociedade evidencia um tipo de sujeito tipicamente pós-moderno, especialmente dos grandes centros urbanos, cuja noção de “eu” é fragmentada e descentrada dos paradigmas tradicionais.

O indivíduo que surge é um sujeito desarticulado das identidades estáveis do passado e intimamente descontínuo, plural e provisório. Esse tipo de sujeito, identificado no período pós-moderno, acaba expondo a própria mudança das estruturas sociais modernas, cuja transformação dispersa a noção de identidade dos sujeitos que, por sua vez fragmenta

as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou

descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma crise de identidade. (...) “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (*id, ibidem*, p. 09).

É precisamente pela multiplicidade, pela não centralização/unificação da identidade feminina que se constituem pelos signos nos textos literários, que a crise de identidade se manifesta nos sujeitos das narrativas. Em outras palavras, o particular que se caracteriza pelas idiossincrasias múltiplas das personagens femininas e não por um modelo maniqueísta fechado, revela contornos sociais distintos e antagônicos desconsiderados pelo contingente cultural modelar, e que vem provocar, por fim, a “dúvida e incerteza” ao que antes se supunha como “fixo”.

Embora possa ser verificada em ambas as narrativas, as questões que se relacionam à crise de identidade do sujeito pós-moderno se manifestam de maneiras distintas. Novamente, essa distinção parece se estabelecer claramente ao nível consciencial dos personagens, em especial, no que diz respeito à necessidade de desconstrução da imagem do feminino que rompe com a fronteira estritamente textual de interpretação e de crítica à elas possível.

Ou seja, enquanto os personagens de *Benjamim* parecem não se dar conta conscientemente de todas essas questões e a desconstrução da imagem só se estabeleça extratextualmente por meio do leitor, os personagens de *Beautiful Losers* parecem mais cômicos e capazes de deslocar e descentrar o caráter de unidade das estruturas sociais oferecendo ao leitor elementos antropológicos mais complexos para a análise interpretativa.

Não obstante, é relacional, por meio das duas narrativas, a crítica cultural às estruturas sociais violentas do colonialismo que se caracterizam pelo contexto histórico e cultural nos quais se inserem os enredos. E é através das estruturas complexas da antropologia moderna que concluiremos a tese argumentativa dessa pesquisa que desloca dos personagens femininos a parcela de culpabilidade do declínio pessoal dos personagens masculinos.

5.1 Morte: a alegoria do não pertencimento

*It is they who speak as Canadians. It is their experience, their version of history, their notions of literature, their vision of Canada that dominates. As Brand says, “Canadian national identity is necessarily predicated on whiteness”*⁵⁴

(MUKHERJIE, 1998, p. 73-74)

Encarada de forma alegórica, a morte da personagem Edith em *Beautiful Losers*, recobra uma questão que tem muita relevância nos debates atuais sobre a representação da identidade cultural das minorias que habitam e compartilham do mesmo espaço que uma cultura dominante.

Na narrativa, Edith representa uma minoria cujas características étnicas são solapadas por uma cultura dominante que não a representa e que precipita a crise de identidade nacional com a idéia de não pertencimento à sua comunidade afetiva.

as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*. (...) Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *idéia* da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica o seu “poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade” (HALL, 2006, p. 48-49, Grifos do autor).

Mas nesse campo de representação se entrelaçam alguns problemas ligados à questão de identidade nacional que Leonard Cohen postula criticamente ao representar a trajetória biográfica dessa personagem. Um deles é de que a idéia de pertencimento à uma identidade nacional é algo relativamente moderno nas sociedades ocidentais – antes o senso de lealdade e identificação eram “dadas à tribo, ao povo, à religião e à região”, isto é, às sociedades mais tradicionais.

Outro problema é que, por se tratar de um discurso,

as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos

⁵⁴ Em tradução livre: “São eles que falam como Canadenses. É a experiências deles, sua visão da história, sua noção de literatura, sua visão do Canadá que domina. Como diz Brand, ‘A identidade nacional canadense é necessariamente afirmada pela branquira.’”

sobre a “nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (*id, ibidem*, p. 50-51, grifos do autor).

Por se tratar de um discurso, análogamente ao que acontece com a historiografia, os símbolos que engendram a identidade nacional que, por sua vez, “produzem sentidos sobre a ‘nação’ com os quais podemos nos identificar e construir nossas identidades”, geralmente são seletivos e excluem de sua estratégia discursiva as identidades culturais das minorias que não colaboram para a unificação da identidade nacional.

Edith é a representação do sujeito fragmentado moderno, cuja identidade cultural descentra e desestabiliza as estruturas unificadoras da identidade nacional do Canadá. O caráter étnico deslocado e híbrido da personagem desloca o sentido de unidade cultural pretendido pela tradição ocidental.

Em outras palavras, levantam-se algumas questões centrais já discutidas há algum tempo pelas ciências sociais contemporâneas e que se relacionam com a representação da personagem dessa narrativa: a crise de identidade e o sentimento de não pertencimento; e a cisão com um modelo de identidade unificador que “abalam os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (*id, ibidem*, p. 07).

Os últimos vestígios da tribo dos A----s são carregados por Edith que, em verdade, não se vê representada por nenhuma de suas características culturais a não ser pelo estigma de *loser*, que herdou da história de derrotas bélicas da tribo, e por sua origem étnica. Edith, que não partilha das características culturais do povo autóctone, também não pode partilhar da cultura do povo dominante exatamente por sua descendência. A identidade nacional da personagem entra em crise e o seu sentimento de pertencimento se dispersa em meio à ilusão de unidade identitária.

Essa ilusão não tem sentido na estrutura globalizada do mundo moderno em que as fronteiras geográfica parecem se romper e interseccionar as culturas. Contrário à argumentação de unificação, por acreditar que “as nações modernas são, todas, híbridos culturais”, Hall afirma que

uma forma de unificá-las tem sido a de representá-las como a expressão da cultura subjacente de um “único povo”. A etnia é o termo que utilizamos para nos referirmos às características culturais –

língua, religião, costume, tradições, sentimento de “lugar” – que são partilhadas por um povo. (...) Mas a crença acaba no mundo moderno, por ser um mito (*id, ibidem*, p. 62).

A questão da identidade cultural do Canadá e a hipótese de alienação da cultura das minorias é um tema bastante discutido e prerrogativa de importantes críticos literários e sociais canadenses cuja origem vem, preponderantemente, das periferias étnicas e sociais daquele país. Por fazer parte de uma comunidade cultural que se distancia dos códigos discursivos da cultura dominante, esses críticos são capazes de traduzir o sentimento de não pertencimento ao local em que vivem, tendo se originado dele ou não.

Um exemplo disso pode ser verificado do poema escrito por Dionne Brand⁵⁵ publicado na coletânea de poemas *Chronicle of the Hostile Sun* (1984). A escritora radicada no Canadá, alude, de maneira bastante franca e impressionante, ao seu estado de relação emocional com o país do qual fez parte durante toda a sua vida adulta:

*I am not a refugee, I have my papers,
I was born in the Caribbean,
Practically in the sea,
fifteen degrees above the equator,
I have a Canadian passport,
I have lived here all my adult life,
I am stateless anyway (apud, MUKHERJIE, p. 69).*

Apesar do proeminente *status* de crítica literária e social que adquiriu no país, a autora, que passou boa parte da vida no Canadá, não consegue se identificar sob os signos culturais que o identificam e pelo qual viu sua identidade nacional sendo construída. Ela, que se sente como uma “refugiada”, como uma “apátrida”, apesar de possuir “documentos” que a estabelecem politicamente como uma cidadã canadense, não consegue se vê como membro nem de uma nação e nem de outra (Trinidad ou Canadá).

⁵⁵ Dionne Brand nasceu em 1953 em Trinidad, se mudou para Toronto em 1970 e frequentou a Universidade de Toronto e a o Instituto de Estudos em Educação em Ontario. Fonte: <http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/dionne-brand>

Caso semelhante é o de Camille Hernandez-Ramdwar, professora da área de sociologia e estudos Caribenhos, que ao lembrar sua infância no Canadá percebeu como suas características físicas (*face value, complexion*), que poderiam remeter a um determinado tipo étnico, eram diversas e, de certo modo, inadequadas à identidade cultural estabelecida para o país, especialmente, quando vista pelo olhar do outro:

The experience of being labelled at so young an age has deeply affected my feelings of being a Canadian, of ‘belonging’. My general feeling has been that I do not feel like a Canadian (despite being born and raised here) because I am not accepted as one at the face value. People, upon meeting me, still open conversation with “And where are you from?” as if a person of my complexion could not possibly be born here (*apud* MUKHERJIE, p. 77)⁵⁶.

O sentimento de não pertencimento que Dionne Brand, Camille Hernandez-Ramdwar e a personagem Edith – que as representa sob o aspecto de sua marginalização social – compartilham, evidenciam uma das consequências da globalização apontadas por Stuart Hall. A outra adviria da “dialética das identidades” que acaba por produzir novas identidades (híbridas).

Mesmo que esteja convencionada pelas características culturais de um grupo maioritariamente branco e “euro-canadense” a identidade nacional não pode mais se definir por esses termos no mundo pós-moderno. Isso implicaria um contrasenso sob o ponto de vista da própria história recente do país e de sua multiplicidade étnica de seu *portfólio* cultural.

Indo do movimento diaspórico mais recente que trouxe indivíduos provenientes de várias partes do mundo – como do sul da Ásia, China, Japão, da América Central, entre outros – com a mensagem de uma “sociedade justa” e de “pluralismo cultural” que as políticas de imigração não-racista do final da década de 1960 e início da década de 1970 propagaram; e retrocedendo até os aborígenes – povos autóctones que se auto-denominam como *First Nations*, em crítica à “discursos que propõem uma identidade canadense distinta” provenientes dos povos bárbaros conhecidos como Vikings; esses exemplos de pluralidade étnica que convivem no país já há algum tempo, embora nem

⁵⁶ Em tradução livre: “A experiência de ter sido marcada tão jovem afetou profundamente meus sentimentos de ser uma canadense, de ‘pertencimento’. Meu sentimento geral é de que eu não me sinto como uma canadense (apesar de ter nascido e crescido aqui) porque eu não sou aceita em termos faciais. As pessoas, ao me conhecer, ainda iniciam a conversa com “E de onde você é?” como se uma pessoa com a minha aparência não pudesse ter nascido aqui.”

sempre harmoniosa, evidenciam o surgimento das identidades híbridas que a globalização possibilitou e que nos anos 70 se agruparam

ao redor do significante *black*, o qual, no contexto britânico, fornece um novo foco de identificação tanto para as comunidades afro caribenhas quanto para as asiáticas. O que essas comunidades têm em comum, o que elas representam através da apreensão da identidade *black*, não é que ela sejam cultural, étnica, linguística ou mesmo fisicamente, a mesma coisa, mas que elas são vistas e tratadas como “a mesma coisa” (isto é, não-brancas, como o “outro”) pela cultura dominante (HALL, 2006, p. 86).

Embora Edith seja o sujeito marginal não representado pela identidade nacional canadense, ela também não deve ser entendida como o típico sujeito híbrido “traduzido”⁵⁷. Caracterizá-la dessa maneira, além de ser incorreto, fornece elementos para que se interprete a sua morte como uma alegoria do não pertencimento a nenhuma das identidades locais de que poderia fazer parte.

A personagem é o próprio sujeito em crise com sua identidade, deslocado do centro de uma identidade nacional estática e unificada. Sua morte através do suicídio é a própria exposição da violência da exclusão do marginal. Talvez não seja coincidência que uma parte da crítica, cujos representantes são advindos de uma parcela dessas comunidades autóctones, consiga estabelecer essa forma de representação identitária como um problema.

Não reconhecer noções como a de fronteira que, de uma maneira geral, são tão importantes para a cultura hegemônica ocidental de modo a estabelecer política e geograficamente o Estado-nação, se apresenta como um mecanismo crítico fundamental sobre a identidade cultural pautada em um modelo de unidade étnica. E de fato nem todos os nativos tem um posicionamento simpático à noção de fronteira:

The “outsiders” seem obsessed with drawing lines on maps, and they really believe these lines appear on the Earth. What strange thinking!... These boundaries are the first signs that the “outsiders” decided to dominate, operate, control, and generally run people called Inuit. I am concerned that these well-meaning but misguided “outsiders” did more than mess up the land. They also occupied much of the land in all these artificial communities they created. Once again, they drew lines on townsites plans telling us where to live and where

⁵⁷ “Algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama de ‘Tradição’, tentando recuperar a sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou ‘puras’; e essas, consequentemente, gravitam ao redor daquilo que Robins (seguindo Homi Bhabha) chama de ‘Tradução’” (HALL, 2006, p. 87).

not to trespass (PANEGOOSHO COUSINS *apud* MUKHERJIE, 1998, p. 70).⁵⁸

Esse tipo de argumento posiciona o poder discursivo que algumas noções como as de “fronteira” ou “limites” provocam no imaginário cultural de uma nação. Ulf Hannerz explica que as palavras-chave da antropologia transnacional como “fluxo”, “limites” e “híbridos”

são noções metafóricas, de certo modo provisórias, talvez um pouco imprecisas ou ambíguas, e por isso mesmo sujeitas a contestações. Tais palavras chamam a atenção quando examinamos com novos olhos o mundo que nos cerca, porque parecem nos proporcionar uma percepção imediata de alguma qualidade essencial do que quer que esteja se tratando. É possível que as metáforas não tenham muito a ver com um “ponto de vista nativo” (embora alguns nativos possam gostar delas quando as encontram, e outros não) (HANNERZ, 1997, p. 10).

E de fato, a noção de “fronteira” ou de “limites” não parece agradar ou coincidir com a perspectiva do nativo. Sob seu ponto de vista, “a fronteira canadense e a cultura canadense são exercícios de dominação genocida”. Nas palavras de Patricia Monture-Okanee⁵⁹:

What needs to be understood is who has done the defining. It has not been First Nations. Many of us do not accept this great lie any longer. We understand the solution lies in our inalienable right to define ourselves, our nations, our governments, and in protecting the natural law the Creator gave us (*apud* MUKHERJIE, 1998, p. 71)⁶⁰.

Mesmo sendo metafórica, de qualquer modo a noção de fronteira proporciona uma idéia de coerção do discurso cultural que não só limita geograficamente uma comunidade como os sujeitos que delam fazem parte. Ao esclarecer os limites geográficos pelos quais os *Iroquois* se situavam no território canadense o narrador

⁵⁸ Em tradução livre: “Os ‘estrangeiros’ parecem obcecados em desenhar linhas em mapas, e eles realmente acreditam que essas linhas aparecem na Terra. Que pensamento estranho!... Essas fronteiras são os primeiros sinais de que os ‘estrangeiros’ decidiram dominar, operar, controlar, e geralmente controlar o povo chamado de Inuit. Me preocupa que esses bem intencionados porém mal orientados ‘estrangeiros’ fizeram mais do que bagunçar a terra. Eles também ocuparam a maior parte da região em todas essas comunidades artificiais que criaram. Mais uma vez, eles desenharam linhas nos projetos das cidades nos dizendo onde viver e onde não ultrapassar.”

⁵⁹ Patricia Monture-Okanee (1958-2010) foi professora do Departamento de Sociologia na Universidade de Saskatchewan e era uma Mohawk do Six Nations Grand River Territory. Autora de *Thunder in my Soul: A Mohawk Woman Speaks* (1995), e *Journeying Forward: Dreaming First Nations Independence* (1999).

⁶⁰ Em tradução livre: “O que precisa ser entendido é quem realizou a definição. Não foram os povos da Primeira Nação. Muitos de nós não aceitam mais essa grande mentira. Nós entendemos que a solução está em nosso direito inalienável de definir a nós mesmos, nossas nações, nossos governantes, e em proteger a lei natural que o Criador nos deu.”

anônimo do *Livro Um*, historiador de origem anglófona, manifesta uma das formas de opressão do colonialismo:

The Iroquois was a confederation of five tribes situated between the Hudson River and Lake Erie. Going from east to west we have the Agniers (whom the English called Mohawks), the Onneyouts, the Onnontagués, the Goyoquins (or Goyogouins), and the Tsonnontouans. The Mohawks occupied a territory between the upper reaches of Hudson River, Lake George, Lake Champlain, and the Richelieu River (first called the Iroquois River) (COHEN, 1993, p.13).

Pode-se dizer, por fim, que ao representar as minorias marginalizadas em sua ficção, Leonard Cohen consegue situar *Beautiful Losers* como um romance que crítica os modelos de hegemonia cultural cuja arbitrariedade da violência colonial posicionou a diversidade étnica do país como elementos antagônicos ao sentido de continuidade e unificação da identidade nacional.

Isso demonstra que, por mais que tenha sido publicada anos antes do momento de clímax desses debates, a ficção consegue se insinuar com um posicionamento crítico sobre essas questões. O seu discurso literário encontra ressonância nas vozes críticas emergem do meio social marginalizado, há muito silenciadas pela cultura dominante, encontrando nas questões de pluralismo cultural canadense um modo de expor a discriminação que sofrem e, com isso, construir uma real identidade cultural canadense.

5.2 (*Québécois*: minorias?)

Embora não diga respeito, especificamente, à temática do feminino pela qual a tese argumentativa deste trabalho se contrói, Leonard Cohen toca em um ponto importante em seu enredo que requer uma consideração interpretativa, mesmo que breve, que leva a entender um pouco melhor as questões das minorias não-brancas do Canadá. “Abre-se” um parêntesis, portanto, para tratar desse assunto.

Uma grande parte da narrativa, particularmente aquela descrita pelo narrador historiador anônimo do *Livro Um*, é dedicada a reconstruir a história do país a partir de seu período de colonização francesa, visto que o *background* contextual da personagem Catherine Tekakwitha se insere nessa perspectiva. No entanto, a ficção vai além ao

trazer ainda à consideração do leitor questões sociais mais contemporâneas⁶¹ representadas pelo contexto político do narrador autodiegético do *Livro Dois*: F.

O enredo revela a tensão dos movimentos separatistas e nacionalistas contra o governo tradicional representado por um único partido, o União Nacional, que se mantinha no poder havia quarenta anos. A ânsia pela independência política e pela maior autonomia da província exprimia não só o desejo ufanista da independência como representava o caráter identitário distinto da província e de boa parte de seus habitantes que não se consideravam pertencentes à cultura nacional. Esse embate político é assim representado na narrativa:

- History! He continued. History decreed that in the battle for a continent the Indian should lose to the Frenchman. In 1760 History decreed that the Frenchman should lose to the Englishman!
- Boo! Hang the English! (...)
- History decrees, no, History commands that the English surrender this land, which they have loved so imperfectly, surrender it to the Frenchman, surrender it to us!
- Bravo! Mon pays malheureux! Québec Libre! (...)
- Fuck the English! I shouted unexpectedly.
- That's it! F. whispered.
- History decrees that there are Losers and Winners. History cares nothing for cases, History cares only whose Turn it is. I ask you, my friends, I ask you a simple question: whose Turn is it today?
- Our Turn! Rose in one deafening answer (COHEN, 1993, p. 119).

A identidade *québécois* se manifesta na narrativa quando expõe uma questão que não só vem centralizando, há décadas, os debates políticos que se discute naquele país como, também, recobra outros assuntos historicamente controversos e mal resolvidos entre os canadenses herdeiros da herança cultural francesa ou inglesa e que diz respeito ao próprio processo de ocupação do território canadense no período de sua colonização.

Como o próprio enredo apresenta, a história franco-americana no país é tomada de percalços que, ainda hoje, geram problemáticas sociais importantes nas relações internas de seus habitantes. Os registros históricos que evidenciam não só os conflitos internos entre os colonizadores franceses e os povos ameríndios (ou *Inuit*), que dali se originaram e cuja ligação com o território já excedia os doze mil anos, apontam também para disputas intensas entre a colônia francesa e a inglesa.

Ao longo de vários anos e após vários conflitos, o lado inglês conseguiu impor sua supremacia. Apesar de ter parado as tentativas dos nativos e de tê-los feito adaptar-se de maneira arbitrária aos códigos de sua cultura, com os ingleses os conflitos se

⁶¹ Contemporâneas da perspectiva da época de publicação do livro (1966), já que esta década representou um período de grandes mudanças nas ideologias conservadoras do governo na província do Québec.

mostraram cada vez mais intensos e resultaram, por fim, na desistência da colonização francesa naquela região e na unificação da identidade cultural a partir dos padrões anglófonos, já que, em 1763, com o Tratado de Paris, a região anteriormente dominada pelo lado francês foi transferida para a coroa inglesa sob o nome de Canadá.

Isso não impediu, no entanto, que dissidentes da parte francesa continuamente entrassem em conflito contra a comunidade inglesa. Disputas que logo iam sendo abafadas em nome da boa relação interna e da unificação da nova colônia. De qualquer modo, as divergências históricas entre essas duas comunidades que habitavam o Estado-nação canadense sob termos comuns, resistiram ao tempo e chegaram ao período pós-colonial mais recente.

Como exemplo disso estão alguns movimentos de revolução, como a *Quiet Revolution*⁶² e o grupo separatista mais radical da FLQ (*Front de Libération du Québec*)⁶³, que surgiram nas décadas de 1960 e 1970, como prova concreta da remanescente divergência cultural e da opressão de uma cultura ideologicamente conservativa imposta à província de Québec e ao povo de origem francófona.

Embora o escopo final, de separação, não tenha sido bem sucedido, esses movimentos resultam em algumas mudanças importantes na sociedade canadense desde a época⁶⁴. No entanto, isso não impediu que o idealismo por traz do movimento continuasse sob a forma do sentimento de frustração e não identificação com a cultura predominantemente homogênea do país— sentida também pelos estrangeiros, seus descendentes e pelo povo autóctone.

O romance coheniano aborda esses movimentos quando acompanha a trajetória de F. e quando usa seu o *background* político na narrativa:

At the corner of Pare Lafontaine Park we heard the shouted slogans of a demonstration.
 – Quebec Libre!
 – Quebec Oui, Ottawa Non!
 – Merde a la reine d’angleterre!
 – Elizabeth Go Home!
 The newspaper had just announced the intention of Queen Elizabeth to visit Canada, a state visit planned for October (COHEN, 1993, p. 117-118).

⁶² Revolução política que visava redefinir o papel francófono na sociedade canadense através de mudanças econômicas, políticas e sociais. Para melhor informação acessar: <http://www.canadahistory.com/sections/eras/cold%20war/Quiet%20Revolution.html>

⁶³ Grupo que visava a separação definitiva da província de Québec do restante do país para a instauração de uma nova nação.

⁶⁴ Como, por exemplo, a instituição da Carta da Língua Francesa, aprovada pela Assembléia Nacional do Québec em 1974, lei que tornou o francês a língua oficial da província obrigando as várias esferas dos poderes públicos ou privados a adotar o francês como língua principal ou única.

F., o autor anônimo do *Livro Dois*, membro do parlamento canadense e originalmente francófono, é o personagem representativo do povo franco-canadense em *Beautiful Losers* e sua própria trajetória reflete simbolicamente o desfavorável resultado do movimento radical *québécois*.

É com ele que se apresentam e se expõem as lutas políticas de seus pares no mundo real e é, também com ele, que o autor apresenta contornos de críticas quanto ao modelo tradicional de identidade canadense usualmente reconhecido sob o aspecto da classe média branca euro-canadense.

Apesar da crença ufanista de uma identidade nacional que poderia resultar na superação definitiva dos conflitos internos históricos entre esses dois grupos, as divergências persistiram no imaginário coletivo colocando o povo *Québécois* no centro de um argumento histórico de discriminação cultural.

Esse sentimento de discriminação relatado na experiência *Québécois* é algo similar ao sentido pelas minorias autóctones, de imigrantes e de seus descendentes nas discussões atuais sobre o estado de identidade cultural canadense. No entanto, a experiência *Québécois*, cujo argumento visa configurar o sentimento de não-pertença à identidade cultural canadense, vêm sendo alvo de duras críticas pela comunidade étnica que não se insere nos paradigmas euro-canadenses. A esse respeito Mukherjee (1998) diz:

Only two cultures were considered officially Canadian, although the Québécois don't feel they are treated equally (equal to the Anglos, I presume). Aboriginal cultures and rights were denied and continue to be denied. Minority Canadians were treated as second-class citizens, allowed in Canada only as beasts of burden. Canadian nationalists of the sixties and seventies seldom pondered on these aspects of Canadian history. They did not produce an ideology of national liberation that would include all Canadians on an equal footing. Instead, they constructed a Canada that was being savaged by American domination and used tropes of rape and seduction to speak about it. Their Canada was an innocent victim. These Canadian and Québécois nationalists appropriated anticolonial vocabularies to speak of themselves as "the colonized" and, in the case of Québécois, as 'the white niggers of America'. In positioning themselves as victims, they forgot that they, too, had victimized and needed to make amends (1998, p. 79).⁶⁵

⁶⁵ Em tradução livre: "Apenas duas culturas foram consideradas oficialmente canadenses, embora os quebequenses não sintam que sejam tratados igualmente (iguais para os anglos, eu presumo). A cultura e os direitos dos aborígenes foram negados e continuam a ser negados. As minorias canadenses são tratadas como sendo cidadãos de segunda classe, permitidos no Canadá apenas como burros de carga. Os nacionalistas canadenses dos anos sessenta e setenta raramente ponderaram esses aspectos da história canadense. Eles não produzem uma ideologia de libertação nacional que poderia incluir todos os

Quando o romance introduz a intimidade do relacionamento entre F. e Edith – e mesmo Catherine Tekakwitha – ele induz o leitor a compreender, pela relação opressora do colonizador *versus* colonizado, a problemática do argumento do *Québécois* como minoria. Em outras palavras, a atitude de F. é simbólica à idéia da percepetiva do colonizador que enxerga o território selvagem, representado pela personagem *Iroquois*, em caráter de imperfeição.

Quando molda o corpo tomado pela acne de Edith, o personagem, que também é escultor, quer impor por meio de um modelo conceitual de beleza, os padrões tradicionalistas de sua cultura. Esse viés de interpretação se torna simbólico à perspectiva do colonizador que sente a necessidade de incursão e de adaptação do nativo aos paradigmas da cultura euro-centrista mesmo que de maneira compulsória e arbitrária.

Outras cenas relevantes a esse tema descritas no romance são aquelas em que F. usa o corpo de Edith para fins eróticos. Essa forma de violação pode ser interpretada também como uma metáfora à violação da terra e do povo autóctone que, por séculos, foram violentamente subjugados pelo povo francês quando ali chegaram.

Assim, a comunidade que, historicamente e por muito tempo, imprimiu violentamente sua soberania sobre o Canadá e oprimiu os povos que ali já viviam, é a mesma que hoje se consideram na zona periférica do espectro de um modelo de identidade cultural canadense homogeneizador e, por ele, se sentem oprimidos resultando no sentimento de não pertença à essa identidade nacional.

Por fim, o que se pode inferir da experiência quebecois sutilmente representada na narrativa é que, independentemente do sentimento de não pertença do francófono à identidade cultural canadense, o seu papel histórico de opressor e a sua parcela de responsabilidade e de violência nos modos de colonização do território canadense não pode ser esquecido ou excluído. “Fecha-se” o parêntesis.

canadenses nas mesmas condições. Ao invés, eles elaboraram um Canadá que foi sendo barbarizado pela dominação americana e usaram palavras de estupro e sedução para falar sobre isso. O Canadá deles é uma vítima inocente. Esses canadenses e nacionalistas quebequenses se apropriaram de vocabulários anticoloniais para falar deles mesmos como “colonizados” e, no caso dos quebequenses, como ‘os negros da América’. Posicionando eles mesmos como vítimas, eles esquecem que eles também, vitimaram e precisam fazer retificações.”

5.3 *Benjamim, Beautiful Losers* e a virada cosmopolita

Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra

(SANTIAGO, 1978, p. 19)

Partindo da idéia de uma virada cosmopolita, as perspectivas que emergem, direta ou indiretamente, das narrativas de *Benjamim* e de *Beautiful Losers* apontam para uma forma crítico-subversiva dos discursos culturais hegemônicos que estão bem integrados aos debates acadêmicos contemporâneos.

De um modo geral, os textos indiciam uma forma de resistência à resignação passiva diante da tentativa de unificação da identidade cultural nacional, o que enquadraria à um dos processos que estabelece a crise de identidade do sujeito pós-moderno cada vez mais fragmentado e descentrado do ideário hegemônico de Estadação.

Pela história de colonização dos países que contextualizam essas ficções, de onde os autores se originam, e pelo recorte dos personagens representados nas narrativas, pode-se estabelecer a relação da identidade dos sujeitos narrados com a noção de hibridização cultural que

provoca o sentimento permanente de inadequação de quem está condenado a oscilar entre dois níveis de cultura, em virtude [da] sina de país periférico: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (SOUZA, 2002, p. 49).

Embora o Canadá não se localize política ou geograficamente como país tipicamente periférico, ou seja, culturalmente subdesenvolvido e com o histórico de cultura subalterna à estrangeira, não é difícil relacionar a crítica ao modelos de hegemonia cultural desenvolvidos nos países da América Latina ao texto literário construído por Leonard Cohen.

Quando se fala em hegemonia cultural no âmbito canadense contextualiza-se as dimensões culturais anglófonas ou francófonas – por vezes mais o primeiro do que o segundo como visto no subcapítulo anterior –, excluindo todas as outras etnias que estão ou estiveram em contato mútuo em algum período recente da história desse país. Com isso, é possível formular a tese de uma espécie de alienação da realidade cultural

canadense que não inclui o contexto das minorias para o processo de construção dos modelos tradicionais de identidade nacional.

Desse modo, relacionar a subjetividade histórica e/ou cultural manifestada textualmente em *Beautiful Losers* por meio da representação de seus personagens, permite compreender como esse discurso rompe com a tradição dos modelos universalizantes de cultura ao mesmo tempo que reorienta a própria identidade cultural canadense considerando suas minorias para esse processo.

Tal viés interpretativo se assemelha ao que o conceito de transculturação, definido pelo crítico uruguaio Angel Rama, sustenta. Isto é, apesar de se voltar para

a área da literatura, a sua formulação e desenvolvimento se projetam além da textualidade narrativa, justamente a partir do momento em que a série literária é entendida como discurso e práxis cultural, como resposta crítico-simbólica e projeto ideológico ante a “aceleração modernizadora” (SOUZA, 2002, p. 45).

Apesar de realizado de forma distinta, as duas narrativas se aproximam em suas “respostas crítico-simbólicas” que são relacionais com alguns conceitos depreendidos do campo da antropologia moderna como o da transculturação que

explora e discute as relações entre a universalidade e identidade nacional, modernização e projeto político de homogeneização social, assim como a constituição de discursos contraculturais em sociedades neocoloniais, marginalizadas e dependentes (MORAÑA *apud* SOUZA, 2002, p. 45).

Essas relações se verificam na própria dimensão das narrativas sob dois aspectos específicos: primeiro, pela representação que situa os personagens a partir de guetos ou minorias culturais específicas de suas comunidades (mulheres não-brancas provenientes de países colonizados pelos europeus); e, segundo, por trazer à representação desses sujeitos idiossincrasias particulares distintas daquelas formuladas pelos discursos universalistas oriundos da tradição cultural do ocidente.

O atrito com o diferente origina tanto as problemáticas biográficas dos personagens quanto expõe a dificuldade de desatrelar a noção de universalização do cultural. A alteridade, diz Eneida Maria de Souza,

entendida como componente da subjetividade individual e de um grupo, anula a face homogênea e endógena que determinados guetos culturais ousam ainda lutar pela sua conservação. (...) acreditar no descentramento cultural prefigura a desejada invenção e releitura de

modelos culturais hegemônicos, além de aquecer o diálogo acadêmico (2002, p.43).

Ao fazer sobressair as vozes dessas minorias (no caso de Ariela em *Benjamim*) ou simplesmente desconstruindo a unidade imagética do feminino (como ocorre em ambas), as narrativas possibilitam a “releitura de modelos culturais hegemônicos” de maneira crítica que se estende para além de sua textualidade.

O contato com a alteridade nesses países demonstra a força violenta do poder do dominador/colonizador que introduz, através do “discurso beneplácido dos historiadores”, que

a vitória do branco no Novo Mundo se deve menos a razões de caráter cultural, do que ao uso arbitrário da violência, do que à imposição brutal de uma ideologia, como atestaria a recorrência das palavras “escravo” e “animal” nos escritos dos portugueses e espanhóis. Expressões que configuram muito mais um ponto de vista dominador do que propriamente uma tradução do desejo de conhecer (SANTIAGO, 1978, p.13).

As vanguardas literárias da América Latina tem exercido papel importante para desmistificar esse tipo de discurso. As ficções de Leonard Cohen e de Chico Buarque se assemelham bastante a esse tipo de literatura que procura subverter o imaginário coletivo a partir do próprio discurso do dominador. É o que Silviano Santiago define em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, ensaio publicado em 1972. Ele entende que, para fazer com que esse tipo de discurso seja efetivo, é preciso que não se faça

de conta que a dependência não existe, pelo contrário frisa-se a sua inevitabilidade; não se escamoteia a dívida para com as culturas dominantes, pelo contrário enfatiza-se a sua força coercitiva; não se contenta com a visão gloriosa do autóctone e do negro, mas se busca a inserção diferencial deles na totalização universal (SANTIAGO *apud* SOUZA, p. 99).

Com uma atitude discursiva contestatória, Silviano Santiago determina a necessidade de que tal discurso “assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador” (1978, p. 19).

Partindo desse viés de interpretação e do que Silviano Santiago denomina como “contaminação do pensamento selvagem” pela doutrina religiosa, é possível estabelecer

nas ficções analisadas o modo pelo qual os povos autóctones/dominados se apropriam forçadamente da cultura do colonizador/dominante.

Os estudos que apontam para os modos de colonização na América trazem quase sempre a religião cristã como componente catalisador ao processo de transição de uma cultura para a outra. A adaptação e transição desses povos à cultura estrangeira é entendida no conjunto dos processos de aculturação, desculturação e neoculturação, que acabam produzindo a transculturação que, por sua vez, se opera “pelo atrito das culturas que expressa uma perspectiva criadora através de perdas, conflitos, assimilações, negociações e cruzamentos” (HAESBAERT & MONDARDO, 2010, p. 34).

No caso específico de *Beautiful Losers*, novamente, isso ocorre de forma mais clara do que em *Benjamim*, talvez por aquele representar na narrativa fatos historiográficos de um momento recortado da colonização canadense. Ao narrar a biografia e os processos de canonização de Catherine Tekakwitha, a ficção permite que se verifique o *modus operandi* dos processos colonizadores e compreender que as rupturas desses povos com sua identidade cultural autóctone se realiza de forma coercitiva.

Em outras palavras, a migração para a identidade cultural de origem européia se efetua pelo estigma da força da violência do dominador que utiliza a cultura religiosa cristã como forma de reprimir a noção de sagrado do autóctone e, com isso, “impor o substituto europeu”. Em todo caso, a utilização do discurso historiográfico nessa narrativa serve para demonstrar que, de fato, passou a haver uma substituição definitiva e inexorável, na qual,

de agora em diante na nova terra descoberta o código linguístico e o código religioso se encontram intimamente ligados, graças à intransigência, à astúcia e à força dos brancos. Pela mesma moeda os índios perdem sua língua e seu sistema sagrado e recebem em troca o substituo europeu (*id, ibidem*, 1978, p.16).

Assim, quando Leonard Cohen introduz a perspectiva do colonizado na narrativa, fica evidente a força opressora que o imperialismo cultural impôs à cultura do autóctone. A metáfora utilizada por Leonard Cohen para narrar a luta pela hegemonia territorial é simbólica, também, para demonstrar esse conflito no campo teórico da cultura:

Catherine's uncle released a Shadow to greet the priest. (...) The priest wheeled around and made toward the door. The Shadow greeted him and they wrestled. The Shadow was naked and easily tripped his heavily robed opponent. The Shadow threw himself on the priest, who was struggling to extricate himself from the coils of his robe. The Shadow in his ferocity managed to entangle himself in the very same robes. The priest quickly perceived his advantage, he lay perfectly still while the Shadow suffocated in the prison of a fortunate pocket. (...) A mile away Uncle sank to his knees, exhausted. *There would be no harvest!* (COHEN, 1993, p. 87-88, Grifos do autor).

Além disso, a própria inadequação das personagens femininas aponta para o mal-estar que a dependência cultural é capaz de provocar aos indivíduos cuja subjetividade esteja pautada por padrões homogêneos. A coerção da cultura dominante à essas personagens de origem autóctone resulta, no romance e na vida real (no caso de Catherine Tekakwitha), na morte, alegoria à opressão violenta que a identidade universal euro-centralizada impôs/impõe às minorias canadenses.

Mesmo a adesão, supostamente espontânea, de Catherine Tekakwitha ao sistema religioso-cultural estrangeiro remete à uma forma de violência e de inserção extremada à cultura estrangeira, visto que a personagem acaba morrendo em decorrência da autoflagelação, prática religiosa cristã considerada como ato de purificação dos pecados.

Le P. Chauchetière and le P. Cholenec were baffled. Catherine's body were covered with bleeding, wounds. They watched her, they spied at her kneeling before the wooden cross beside the river, they counted the lashes she and her companion exchanged, but they could not detect no excessive indulgence. On the third day they became alarmed. she looked like death. "Son visage n'avait plus que la figure d'un mort." They could no longer attribute her physical decline to her ordinary infirmity. They questioned Marie-Thérèse. The girl confessed. That night the priests came into Catherine Tekakwitha's cabin. Wrapped tightly in blankets, the Indian girl was sleeping. They tore off the blankets. Catherine was not sleeping. She only pretended. Nobody in the midst of that pain could sleep. With all the skill she had used to weave the belts of wampum, the girl had sewn thousands of thorns into her blanket and mat. Every movement of her body opened up a new source of outside blood. How many nights had she tortured herself like this? She was naked in the firelight, her flesh streaming (COHEN, 1993, p. 201).

De qualquer maneira, ao aderir à perspectiva ético-religiosa europeia, a personagem autóctone passa a reconhecer elementos da cultura de sua própria comunidade pelo ponto de vista do europeu que compreende os aspectos estruturais daquela sociedade como grotescos ou imorais.

A cena descrita pelo narrador anônimo do *Livro Um*, em que relações sexuais se desdobram entre os vários membros da tribo na cabana em que Catherine Tekakwitha vivia, é um ponto interessante para compreender como a personagem passa a receber e interpretar, sob o jugo da cultura dominante, um esquema social que para a tribo da qual se origina não é mais do que ordinário:

Several fires in the cabin, four families to each fire. Families arranged so that there was a corridor running down the length of the cabin. “La manière dont les familles se groupent dans les cabanes n’est pas pour entraver le libertinage.” Thus Le P. Edouard Lecompt, S.J., wrote in 1930, whetting our sexual appetite in his expert Company manner. The long-house setup did little to “hinder licentiousness.” What went on in the dark tunnel? Catherine Tekakwitha, what did you see with your swollen eyes? What juices mixing on the bearskin? (COHEN, 1993, p. 21).

Catherine Tekakwitha passa a reconhecer a prática adotada pela tribo pelo viés do grotesco, da perspectiva moral inaugurada pela cultura dominante europeia naquele país. No entanto, pelos códigos próprios da cultura de sua comunidade, o ato sexual narrado não é anômalo.

Em todo caso, em suas novas acepções de ética e de moralidade, a personagem busca expiar à si mesma e à tribo estigmatizando o seu corpo. Procedimento cujo propósito é desestimular a orientação sexualmente libidinoso da tribo e, ainda, elevar a si própria ao ideal religioso pretendido pelo cristianismo.

Da mesma forma, os resquícios desse discurso religioso transcendem ao imaginário coletivo na forma de arquétipos ou das *personas* de santa ou de puta representadas tanto em *Beautiful Losers* como em *Benjamim*. No caso deste, a cultura do dominador se efetiva pelo discurso dos personagens masculinos mas é desmistificada pela introdução das perspectivas das minorias (Castana Beatriz e Ariela Masé) que estão longe de atingir a unidade imagética que se quer forçar à elas.

Ao lembrar o passado, Benjamim representa Castana Beatriz – e a própria Ariela Masé, já que compara uma à outra – em um misto de objeção e amargura já que as personagens anulam as associações de unidade imagética que Benjamim procura estabelecer baseando-se em sua subjetividade cultural. O personagem é um dos

elementos opressores⁶⁶ da narrativa literária que remete à resposta crítico-simbólica da violência opressiva histórica do país colonizado e da unidade cultural.

O corpo feminino e a imagem a ele atribuído pelos personagens masculinos das duas narrativas, são simbólicos para a representação da condição de violência e de opressão que a cultura dominante inflige às minorias. Com esse tipo de discurso, que busca desconstruir a “verdade” do discurso do grupo dominante, as ficções analisadas se inserem no conceito de “entre-lugar” do discurso latino americano cuja maior contribuição para a cultura ocidental

vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. (...) a passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia (SANTIAGO, 1978, p.18, Grifos do autor).

O conceito de “entre-lugar” criado por Silviano Santiago,

subverte as antigas antinomias e hierarquias próprias do discurso colonizado e ocidental, propondo a reflexão sobre a dependência cultural com base no pensamento crítico da filosofia francesa e na grande lição americana de Borges, desconstrutor de origens e de modelos de literatura mundial. Conceitos como fonte e influência, original e cópia, localismo e universalismo, deixam de ser interpretados segundo critérios positivistas e se increvem sob o signo da contradição e do paradoxo, desfazendo-se a rigidez das oposições. No caso da concepção do “entre-lugar”, não se trata de uma abstração filosófica “fora do lugar”, mas de uma posição que visa representar a cultura brasileira *entre outras*, retirando novos objetos teóricos das obras ensaísticas e ficcionais (SOUZA, 2002, p.50).

Nesse sentido, é pertinente relacionar as ficções de Leonard Cohen e de Chico Buarque a partir da desconstrução de noções de unidade que a cultura dominante procura atribuir à identidade cultural nacional. Inserindo a voz do oprimido secular, os autores conseguem impor, por meio de suas narrativas, uma virada cosmopolita fundamental aos debates críticos culturais da contemporaneidade.

⁶⁶ O trecho que exemplifica os elementos simbólicos opressores em *Benjamim* pode ser verificado na seção de Anexo I deste trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou refletir sobre os modelos de representação do feminino dispostos nas narrativas de Chico Buarque e de Leonard Cohen através do aspecto desconstrutivista fomentado pelo estatuto da memória, visto que esta, que se apresenta como artifício de construção dessas narrativas, manifesta o problema da representação do real ou do real feminino das personagens recortadas para o *corpus* de nossa análise.

De um outro modo, ao considerar o fenômeno da memória como artifício utilizado pelos narradores autodiegéticos para a construção das narrativas, foi possível verificar, refletir e desconstruir uma série de elementos que configuram o *imago* do feminino e que acabam por manifestar-se por meio de signos que, histórica e culturalmente, assim o constitui.

No início dessa pesquisa foi possível vislumbrar que *Benjamim* e *Beautiful Losers* se interseccionam quanto às críticas aos modelos de feminino e que remetem à desconstrução dos estereótipos ocidentais construídos no âmbito do patriarcalismo que dominam a memória destas duas nações pós-coloniais representadas nas narrativas do escritos.

Além disso, outros temas adjacentes nos permitiram compreender, transversalmente, como a identidade cultural influencia – e é influenciada pela – identidade conceitual e estética desses dois autores, importantes para o momento pós-moderno da literatura de seus países, e fundamenta uma das teses desse trabalho.

Para isso, no entanto, fora necessário refletir a memória em seus vários campos epistemológicos. Da filosofia à psicologia; da história à cultura; para, enfim, chegar à literatura e à representação dos objetos (feminino) constituídos pela subjetividade dos sujeitos representados nas obras.

Se, como afirma Oscar Wilde, “A função da literatura é criar, partindo do material bruto da existência real, um mundo novo que será mais maravilhoso, mais durável e mais verdadeiro do que o mundo visto pelos olhos do vulgo” (*apud*, TODOROV, 2009, p. 66), o que se pode desdobrar das ficções com as quais decidimos

trabalhar comparativamente, é como os elementos externos, formados fora da psique humana, são capazes de influenciar não só a memória ou a subjetividade dos sujeitos abstraídas em meio aos signos da coletividade mas, também, os discursos que acabam mesmo por influenciar os próprios comportamentos dos indivíduos.

Nesse sentido, pôde-se oferecer, através de uma análise interdisciplinar, a possibilidade de uma reflexão bastante profícua acerca dessas narrativas em vias críticas usando de teorias e de noções como as de memória e representação que, certamente, aqui não se esgotam e podem ser ainda mais aprofundadas em trabalhos futuros.

No que se refere ao presente e aos ensinamentos das teorias pós-modernas da literatura, a reflexão deste trabalho nos levou a compreender as obras para além da simplificação de sua textualidade ou de seus aspectos formais, já que essas ficções abrangem a complexidade das relações e das práticas sociais pautados pelo poder ideológico do discurso e de seus códigos sócio-culturais que se conservam pela memória da coletividade.

Por mais que os sujeitos dessas narrativas não estejam inteiramente conscientes dessas questões, isso não significa que seus comportamentos e, mais importante do que isso, a forma como eles procuram representar o feminino não estejam regulados por essas circunstâncias. A forma maniqueísta da representação manifestada nas narrativas pelas imagens da santa ou da puta, ao mesmo tempo que apontam para a insistência da unidade imagética afirmam, também – por meio da reflexão crítica dos autores –, a incongruência da continuidade de modelos universais e indivisíveis de representação.

Os autores, mesmo que de modo distinto – como pudemos identificar por vezes nessas ficções –, quando deslocam o sentido de unidade imagética do feminino acabam proporcionando a possibilidade de desconstrução de outros modelos de padronização da verdade histórica e da cultura que não tem mais lugar no mundo contemporâneo.

Portanto, o que se pode concluir, é que a imagem do feminino representado reflete um sujeito regulado pelas representações coletivas que os narradores trazem de suas memórias. Mas esse sujeito feminino é o próprio sujeito fragmentado e contraditório que surge a partir do período moderno.

Mas nem santa, nem puta. As mulheres, em realidade, podem ser ambos e, ao mesmo tempo, nenhum dos dois, se assim o quiserem.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Problems of Moral Philosophy*, Stanford: Stanford University Press, 2001.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Vol. I*. 3 Ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2 ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges, oral & Sete noites*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- BROWN, Peter. *Corpo e Sociedade: O homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo*. Rios de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- BUARQUE, Chico. *Benjamim*. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.
- BUTLER, Judith. *Giving an account of oneself*. New York: Fordham University Press, 2005.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo, SP: Pensamento, 1989.
- CAMPORESI, Piero. *Hedonismo e Exotismo. A arte de viver na época das Luzes*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- CARVALHO, Luis Marklounf. *Mulheres que foram à luta armada*. São Paulo: Globo, 1998.
- COHEN, Leonard. *Beautiful Losers*. New York, US: First Vintage Books Edition, 1993.
- COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FERREIRA, Elizabeth F. Xavier. *Mulheres, militância e memória: histórias de vida, histórias de sobrevivência*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

- FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.
- FREUD, Sigmund. *Feminilidade*. In.: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996
- _____. *Recalque*. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996
- GREER, Germaine. *A mulher eunuco*. 2. Ed. São Paulo, SP: Círculo do Livro S.A., 1975.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda., 1990.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- JUNG, Carl Gustav. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- _____. *O eu e o inconsciente*. 9. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.
- _____. *A dinâmica do inconsciente*. 2. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991
- LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia do gênero*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LE GOFF, Jacques. *Memória e História*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.
- MELETINSKIĬ, E. M. *Os arquétipos literários*. 2. Ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. *Figuras do Feminino nas canções de Chico Buarque*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- MUKHERJIE, Amun. *Canadian Nationalism, Canadian Literature and Racial Minority Women*. In: *Postcolonialism: my living*. TSAR: Toronto, 1998. p. 67-83
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Ecce Homo: de como a gente se torna o que a gente é*. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- _____. *Segunda Consideração Intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: Arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1993.
- RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad.: Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

_____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2008.

SHOWALTER, Elaine. *Anarquia Sexual: sexo e cultura no fim de siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SODERLIND, Sylvia. *Margin/Alias: Language and colonization in Canadian and Quebecois fiction*. Toronto: University Press, Oxford, UK, 1991.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

YATES, Frances. *The Art of Memory*. London, UK: Routledge, 1999.

YOUNG, Iris Marion. *Representação política, identidade e minorias*. Trad.: Alexandre Morales. São Paulo: Lua Nova, n. 67, 2006, pp. 139-190.

Artigos consultados

BONNICI, Thomas. *Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais*. In: *Mimesis*, Bauru, vol. 19, n. 1, p. 07-23, 1998. Disponível em: <http://www.usc.br/biblioteca/mimesis/mimesis_v19_n1_1998_art_01.pdf> Acesso em Fevereiro de 2016.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cultura é memória*. In.: *Revista USP*, São Paulo, n. 24, p. 114-120, 1994-95. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/24/14-jerusa.pdf>> Acesso em Fevereiro de 2016.

FONTELES, Maria das Graças Sá Roriz. *Feminino, Sagrado e Mudança Social*. In: *Arquitextos*: São Paulo, v. I, p. 99-112, 2005. Disponível em <http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Graduacao/EST/Publicacoes_-_artigos/fonteles_7.pdf> Acesso em Agosto de 2015.

HAESBAERT, Rogério e MONDARDO, Marcos. *Transterritorialidade e antropofagia: territorialidades de trânsito numa perspectiva latino-americana*. In.: *GEOgraphia*, Rio de Janeiro, vol. 12, n. 24, 2010. Disponível em: <<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewFile/378/297>> Acesso em Fevereiro de 2015.

HANNERZ, Ulf. *Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional*. In.: *Mana*: Rio de Janeiro, 1997, vol.3, n.1, pp. 7-39 Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v3n1/2454.pdf>> Acesso em Janeiro de 2015.

LARAIA, Roque de Barros. *Jardim do Éden Revisitado*. In: Revista de Antropologia, vol. 40, São Paulo, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77011997000100005&script=sci_arttext> Acesso em Agosto de 2015.

OLIVEIRA, Rosalira. *Em nome da Mãe: o arquétipo da Deusa e suas manifestações nos dias atuais*. In: Revista Artemis, n°3, 2005. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/2200/1939>> Acesso em Agosto de 2015.

RIGELHOF, T.F. *The Fiction of Leonard Cohen*. In.: Paragraph: Canadian Fiction Review, vol. 19, n°4, 1998. Disponível em: <<http://www.leonardcohenfiles.com/rigelhof.html>> Acesso em Julho de 2012.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. *A memória em questão: uma perspectiva histórico cultural*. In.: Educação & Sociedade, ano XXI, n° 71, Julho de 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v21n71/a08v2171.pdf>> Acesso em Julho de 2015.

WAGNER, Sally Roesch. *The Untold Story of The Iroquois Influence On Early Feminists: An intrepid historian tracks down the source of their revolutionary vision*. In.: On The Issues, Winter, 1996. Disponível em: <http://www.ontheissuesmagazine.com/1996winter/winter1996_WAGNER.php> Acesso em Julho de 2015.

Sites consultados

<http://www.leonardcohenfiles.com/>

http://womenshistory.about.com/od/nativeamerican/Native_American_Womens_History.htm

ANEXOS

ANEXO A – Em ordem em que aparecem e são utilizados: trechos do livro *Benjamim* usados para a análise do sub-capítulo 2.2 “A crise da representação: *trauma* e propósito”.

1. “Ariela Masé sai afobada do restaurante e só na esquina se dá conta de que não se despediu do Zorza, que tinha parado para comprar cigarros no balcão. Volta-se e ainda o vê sair à rua com dois maços na mão, apertar e revirar os olhos sem enxergá-la, depois seguir até seu carro embicado na calçada oposta. Pensou em alcançá-lo e dar-lhe um beijo na bochecha, porque *sentiu ternura* ao vê-lo andar com as pernas arqueadas, semelhante a um carneiro, ou cachorro gordo, ou tatu. *Ariela descobriu que todo homem indo embora dá pena de se ver*, assim como é triste qualquer bicho visto por trás, com exceção do cavalo, que sempre vai vitorioso, mas só quem sabe ir embora igual a cavalo é mulher. Lembra-se do cliente, que naquele minuto já poderia estar plantado diante do edifício, e atravessa em diagonal na praça que normalmente contornaria por causa dos mendigos. Por medo de assaltos Ariela não usa relógio, embora possua uns tantos em casa, guardados numa caixa de charutos no fundo de uma gaveta. Mas devem estar parados, e ela tampouco faz caso dos relógios públicos em seu caminho, pois tem noção precisa das horas. *É de índole pontual, e em pensamento comparece com rigor aos locais de encontro, onde espera apreensiva por seu corpo, sempre dez minutos atrasado*. Hoje dispensou a carona porque a distância é curta e *ela gosta de passear depois do almoço*. É uma tarde ideal de verão: choveu toda a manhã e o ar parece fluido de se aspirar. Forçada porém a acelerar o andamento, começa a transpirar na nuca, nas axilas, nas virilhas, atrás dos joelhos, e sobe-lhe à garganta um azedume, refluxo do café” (BUARQUE, 1995, p. 11-12, grifos meus).

ANEXO B – Em ordem em que aparecem e são utilizados: trechos do livro *Benjamim* usados para a análise do subcapítulo 3.2 “Do inconsciente individual ao artifício de construção discursiva”.

1. Foco narrativo em Ariela Masé: “Ao sair da galeria, olha para um lado e para o outro, e não vê o charlatão. Vê apenas um velho que ela já percebera no restaurante, e que parece assustar-se por encontrá-la ali, porque dá meia-volta e sai andando rápido no meio do povo, mais rápido do que ela julgava que um velho andar” (BUARQUE, 1995, p. 16).

2. Foco narrativo em Aliandro Sgaratti: “Ali saiu da padaria e foi conduzido pelo primo até uma rua escura, transversal. “Olha as putas!”, disse o primo numa gargalhada. Ali também gargalhou, para imitar o primo, olhando aquelas mulheres que fumavam, cada qual dona de um poste. Gargalhou até ver sua mãe, apoiada no terceiro poste da calçada esquerda, de piteira. Ainda tentou recusá-la, porque aquele vestido de lantejoulas não era dela, nem ele nunca vira sua mãe fumando, mas o primo olhava para ele e para a mãe ao mesmo tempo, e ria de um modo tão forçado, que a Ali só restou cerrar os punhos e partir para cima dele e chutá-lo e xingá-lo de veado. [...] Ali tinha então cinco anos e não sabia muito bem o que significava ser veado. Tampouco sabia o que fazia de errado uma puta, fora fumar no poste. Mas já tinha certeza de que, no mundo inteiro, pior que veado, maconheiro, dedo-duro e tudo o mais, a pior situação na vida é ser um filho da puta” (BUARQUE, 1995, p. 57-58).

ANEXO C - Em ordem em que aparecem e são utilizados: trechos do livro *Beautiful Losers* usados para a análise do subcapítulo 3.4 “A asceta e a hedonista”.

1. “We invented the Telephone Dance. Spontaneously. I don’t know who made the first move. Suddenly our index fingers were in each other’s ears. We became telephones!” (COHEN, 1993, p. 31-32).

2. “I cleared my famous throat. I chose a swollen book, frankly written, which describes various Auto-Erotic practices as indulged in by human and animals, flowers, children and adults, and women of all ages and cultures. The areas covered included: Why Wives Masturbate, What We Can Learn From the Anteater, Unsatisfied Women, Abnormalities and Eroticism, Techniques of Masturbation, Latitude of Female, Genital Shaving, Clitoral Discovery, Club Masturbation, Female Metal, Nine Rubber, Frame Caress, Urethral Masturbation, Individual Experiments, Masturbation in and of Children, Thigh Friction Technique, Mammary Simulation, Auto-Eroticism in Windows. (...) Now it was late afternoon. The sky had darkened somewhat. Edith was touching herself everywhere, smelling herself shamelessly” (COHEN, 1993, p. 168).

3. “Edith yanked at the electric cord. The D. V. shuddered, fell silent, and stopped. Edith sighed with relief, but too soon. The D. V. began to produce a shattering sonic whistle.

– Does it have batteries?

– No, Edith. It doesn’t have batteries.

She covered her breasts with crossed arms.

– You mean...?

– Yes. It’s learned to feed itself.

Edith backed into a corner as the Danish Vibrator advanced toward her. She stooped queerly, as if she were trying to hide her cunt behind her thighs. I could not stir from the puddle of jelly in which I had been buggered by countless improvements. It made its way across the hotel room in a leisurely fashion, straps and cups flowing behind it, like a Hawaiian skirt made of grass and brassieres.

It had learned to feed itself.

(...)

– Help, help me, F.

But I was fastened to the floor with a tingling nail, the head of which was my anus.

It took its time getting to her. Edith, meanwhile, her back squeezed into the right angle, had sunk to a defenceless sitting position, her lovely legs spread apart. Numbed by horror and the prospect of disgusting thrills, she was ready to submit. I have stared at many orifices, but never have I seen one wear such an expression. The soft hairs were thrown back from the dripping lips like a Louis Quatorze sunburst. The layers of lip spread and gathered like someone playing with a lens opening. The Danish Vibrator mounted her slowly, and soon the child (Edith was twenty) was doing things with her mouth and fingers that no one, believe me, old friend, no one has ever done to you. Perhaps this was what you wanted from her. But you did not know how to encourage her, and this was not your fault. No one could. That is why I tried to lead the fuck away from mutual dialling.

The whole assault lasted maybe twenty-five minutes. Before the tenth minute passed she was begging the thing to perform in her armpits, specifying which nipple was hungriest, twisting her torso to offer it hidden pink terrain--until the Danish Vibrator began to command. Then Edith, quite happily, become nothing but a buffet of juice, flesh, excrement, muscle to serve its appetite.

Of course, the implications of her pleasure are enormous.

The Danish Vibrator slipped off her face, uncovering a bruised soft smile.

– Stay, she whispered.

It climbed onto the window sill, purring deeply, revved up to a sharp moan, and launched itself through the glass, which broke and fell over its exit like a fancy stage curtain.

– Make it stay.

– It's gone” (COHEN, 1993, p. 178-179).

ANEXO D – Em ordem em que aparecem e são utilizados: trechos do livro *Benjamim* usados para a análise do subcapítulo 3.5 “A dialética do poder e o erotismo”.

1. “quando Castana Beatriz entrou pela primeira vez no apartamento, olhou a Pedra a poucos metros da janela e achou aquilo horroroso; disse que a sala era escura, abafada, úmida, disse que o quarto dele era bolorento, disse que não ficaria ali por nada neste mundo e, por falar essas coisas em tom esganiçado, ainda se irritou com a própria voz, que a Pedra reverberava” (BUARQUE, 1995, p. 45-46).

2. “Era de se esperar que ela [Ariela Masé] se chocasse com a súbita visão da Pedra, e Benjamim, que já a desvinculara de Castana Beatriz, enxergou em sua fisionomia, tal e qual, o estupor da mãe quando foi vê-lo em casa pela primeira vez. Na ocasião, Castana Beatriz também escapou escada abaixo, duvidando que Benjamim a seguisse; [...] Hoje Benjamim tenciona acompanhar a jornada de Ariela; terminado o expediente, se ela ainda relutar em voltar ao apartamento, poderá pernoitar com ele em um hotel não muito elegante, que admita hóspedes sem sapatos. Mas amanhã ou depois ela há de se estabelecer com seus pertences no quarto de Ariela: de madrugada experimentará abrir uma fresta na persiana, e na madrugada seguinte outro tanto, e outro tanto, e jamais se decepcionará com a Pedra, porque terá aprendido a admirá-la pouco a pouco” (BUARQUE, 1995, p. 130).

ANEXO E – Em ordem em que aparecem e são utilizados: trechos do livro *Benjamim* usados para a análise do subcapítulo 3.5 “A dialética do poder e o erotismo”.

1. “Tirante o destino dos pais, Ariela não tinha segredos para Jeovan. Certa vez, corretora principiante, atendeu um cliente interessado em alugar um apartamento por temporada. Era um tipo franzino, narigudo, tímido, percorria o apartamento olhando os rodapés, e Ariela não podia imaginar que, ao acionar a refrigeração da suíte, seria agarrada pelos pulsos e atirada na cama de casal. Esperneou, chutou-o no meio das pernas, mastigou seu beijo, com dez unhas riscou-lhe o rosto de alto a baixo, mas acabou subjugada pelo homem, decerto um adepto do jiu-jítso. Voltou para casa com hematomas nas coxas, o elástico dos *shorts* arreventado, a calcinha em frangalhos no fundo da bolsa, e hesitou a participar a ocorrência a Jeovan. (...) Mas ao encontrar-se sozinha na penumbra, sentiu que não seria capaz de calar o que recorria na cabeça. (...) Acendeu a luz, e face-a-face com Jeovan, começou a contar como um homem narigudo torcera seu braço e se deitara por cima dela. Recitou o episódio pausadamente, e viu as lágrimas que brotavam dos olhos de Jeovan, e se acumulavam, e formavam dois poços sobre suas olheiras, porque ele chorava na horizontal. Por fim transbordaram, não em gotas, mas como dois filetes fluindo sem cessar da cavidade dos olhos em direção aos ouvidos. E Ariela chorou também, por achar delicadas como nunca achara as feições de Jeovan, e por reparar no quanto era lisa, juvenil, a pele dele quando bem escanhoad. Desejosa de prorrogar aquele momento, e já tendo contado como o judoca depois de tudo fugira atarantado, fez com que ele regressasse e tornasse a abusar dela, e adicionou crueldades que ele não praticara. (...) Um dia depois de ser molestada pelo cliente, Ariela foi chamada à [sala do doutor Cantagalo que] queria saber se era verdade que um homem franzino a havia imobilizado na cama com técnica oriental. Queria saber se era verdade que ele lhe arrancara a calcinha com os dentes, queria saber isto e aquilo, queria saber o que já sabia muito bem, e Ariela pensou que o cliente viera a ele denunciar-se, cheio de remorsos ou de bravatas. Mas quando o doutor Cantagalo mencionou alguns lances que ela própria havia improvisado na véspera, Ariela deduziu que Jeovan desabafara com os amigos. Em seguida o patrão folheou seu arquivo e perguntou se ela conhecia a rua do Tabernáculo; anotou o endereço num cartão, buscou na gaveta um molho de chaves e incumbiu Ariela de atrair o cliente para um novo encontro amoroso no final da tarde. Ariela julgou ter entendido mal falou ‘quê?’, e o doutor Cantagalo falou que não lhe seria difícil atrair o cliente para um novo encontro amoroso no final da tarde. (...) No final da tarde Ariela subiu com o cliente a um apartamento de segundo andar numa rua silenciosa. Passados cinco minutos, ouviu os motores e as pancadas de portas de automóveis em frente ao prédio. E passados outros cinco, aprendeu que, para os amigos de Jeovan, homem que se deitasse com Ariela era bandido”.

Não demorou muito para que o doutor Cantagalo volasse a solicitar de Ariela um colóquio reservado: queria saber se era verdade que no dia anterior, em visita a um *loft*, um cliente estrangeiro lhe soprara de leve a nuca, enquanto desatava o fecho de seu colar. Ariela baixou os olhos, teve grande vontade de urinar, mas suportou muda o questionário que se seguiu. Julgou que estaria sendo desleal, se concedesse ao doutor Cantagalo o gozo de ouvir de sua boca palavras ditas para Jeovan a meia voz. Também se recusou de desmenti-lo, já tendo avistado na mesa o porta-chaves que ele afinal lhe empurrou na mão com mal jeito. Depois desse dia, como que enciumado dos privilégios de Jeovan, simplesmente remetia por meio da recepcionista o mesmo porta-chaves, esperando que Ariela entendesse e cumprisse a sua parte” (BUARQUE, 1995, p.122-125).

ANEXO F – Em ordem em que aparecem e são utilizados: trechos do livro *Beautiful Losers* usados para a análise do subcapítulo 4.1 “*Fuck a saint, that’s how!* – Alegoria para a desconstrução historiográfica”.

1. “Listen my friend, listen to the present, the right now, it’s all around us, painted like a target, red, white and blue. Sail into the target like a dart, a fluke bull’s eye in a dirty pub. Empty your memory and listen to the fire around you. Don’t forget your memory, let it exist somewhere precious in all the colours that it needs but somewhere else, hoist your memory on the Ship of State like a pirate’s sail, and aim yourself at the tinkly present. Do you know how to do it? Do you know how to see the akropolis like the Indians did who never even had one? Fuck a saint, that’s how, find a little saint and fuck her over and over in some pleasant part of heaven, get right into her plastic altar, dwell into her silver medal, fuck her until she tinkles like a souvenir music box, until the memorial lights go on for free, find a little saintly faker like Teresa or Catherine Tekakwitha or Lesbia, whom prick never knew but who lay around all day in chocolate poem, find one of the quaint impossible cunts and fuck her for your life, coming all over the sky, fuck her on the moon with a steel hoourglass up your hole, get tangled in her airy robes, suck her nothing juices, lap, lap, lap, a dog in the ether, then climb down to this fat earth and clobbered by a runaway target, take the senseless blows heart, kick in the scrotum, help! help! it’s my time, my second, my splinter of the shity glory tree, police, firemen! Look at the trafic of happiness and crime, it’s burning in crayon like the akropolis rose!” (COHEN, 1966, p. 12).

ANEXO G – Em ordem em que aparecem e são utilizados: trechos do livro *Beautiful Losers* usados para a análise do subcapítulo 4.2 “*Beautiful Losers* e a metaficção historiográfica”.

1. “A mile away Uncle sank to his knees, exhausted. *There would be no harvest!* But he was not thinking of the kernels he had just swon, he was thinking about the life of his people. All the years, all the hunts, all the wars – it would all come to nothing. *There will be no harvest!* Even his soul when it ripened would not be gathered to the warm southwest, whence blows the wind which bring sunny days and the bursting corn. *The world was unfinished!* A deep pain seized his chest. The great wrestling match between Ioskeha, the White one, and Tawiscara, the Dark one, the eternal fight would fizzle out like two passionate lovers falling asleep in a tight embrace. *There will be no harvest!* Each day the village was growing smaller as more of his brethren left for the new missions. He fumbled for a small wolf he have harved of wood. In the autumn past he had placed the whittled nostrils to his own, inhaling the animal’s courage. Then he had breathed out deeply in order to spread the breath of the animal over a wide area in the forest, and so paralyze all the game in the neighborhood. When he had killed his deer that day he cut out the liver and smeared blood on the mouth of the carved wood wolf. And he prayed: Great Deer, First and Perfect Deer, ancestor of the carcass at my feet, we are hungry. Please do not seek vengeance against me for taking the life of one of your children. Uncle collapsed on the cornfield, gasping for breath. The Great Deer was dancing on his chest, crushing his ribs. They carried him back to the cabin. His niece wept when she saw his face. After a while, when they were alone, the old man spoke.

– He came in, the Black Dress?

– Yes, Father Tekakwitha.

– And you want to be baptized?

– Yes, Father Tekakwitha.

– I will allow you to on one condition: that you promise never leave Kahnawaké.

– I promise.

– There will be no harvest, my daughter. Our heaven is dying. From every hill, a spirit cries out in pain, for it is being forgotten” (COHEN, 1993, p. 88-89).

ANEXO H – Em ordem em que aparecem e são utilizados: trechos do livro *Beautiful Losers* usados para a análise do subcapítulo “4.3 Personas compulsórias: o paralelismo historiográfico”

1. “What did F. mean by advising me to go down on a saint? What is a saint? (...) why fuck one? I remember once slobbering over Edith’s thigh. I sucked, I kissed the long brown thing, and it was Thigh, Thigh, Thigh – Thigh softening and spreading as it flowed in a perfume of bacon to the mound of Cunt – Thigh sharpening and hardening as I followed the direction of its tiny hairs and bounced into Kneecap. I don’t know what Edith did (maybe one of her magnificent lubrication squirts) or what I did (maybe one of my mysterious sprays of salivation) but all at once my face was wet and my mouth slid on skin; it wasn’t Thigh or Cunt or any chalk schoolboy slogan (not was I Fucking): it was just a shape of Edith: then it was just a humanoid shape: then it was just a shape – and for a blessed second truly I was not alone, I was part of a family. That was the first time we made love. It never happened again. Is that what you will cause me to feel, Catherine Tekakwitha? But aren’t you dead? How do I get close to a dead saint?” (COHEN, p. 1993, p. 95-96).

2. “On different occasions she covered it [the belly button] with oil, semen, thirty-five dollars’ worth of perfume, a burr, Rice, urine, the parings of a man’s fingernails, another man’s tears, spit, a thimbleful of rain water. I’ve got to recall the occasions” (COHEN, 1993, p. 36).

3. “Benjamim não lhes pedia maiores favores, posições eróticas, palavras obscenas, nada disso. Bastava-lhe que manifestassem alguma simpatia, ou compaixão, que uma delas por exemplo entreabrisse os lábios num átimo. Mas o obsceno talvez resida mesmo no interior das bocas, um vácuo mais obsceno do que qualquer som que as bocas possam emitir, e vem daí que os muçulmanos imponham o véu a suas mulheres, e não mordanças. No tempo em que Benjamim apreciava as belas-artes, constatou que os santos, os patriarcas, os reis, as personagens nobres costumam ser retratadas de boca fechada. A galeria dos boquiabertos é ocupada por mendigos, imbecis, pastores, centauros, bacantes, nave louca, danados do Juízo Final, assim como Eva expulsa do Paraíso, a adúltera e seus apedrejadores, e Maria Madalena, antes de ser santa, que de quebra mostra os seios. O contrapeso de bocas e sexo é usual nos inocentes: anjos, faunos, crianças, o próprio Menino Jesus. Já adulto, Cristo faz suas pregações e pronuncia suas parábolas sem abrir a boca. Em algumas imagens da Paixão, quando olha para o céu e é mais filho do que Deus, os músculos do seu rosto e a sua mandíbula tendem a relaxar. E relaxarão às vezes nos braços da mãe, quando o âmbito se sua boca, visível, estará no entando desprovido de espírito. Ao descer no ponto final, Benjamim pensa que percorreu museus e catedrais de ponta a ponta, pensa que viu de tudo, mas nunca encontrou uma Virgem de lábios descolados” (BUARQUE, 1996, p. 17-18).

ANEXO I – Em ordem em que aparecem e são utilizados: trechos do livro *Beautiful Losers* usados para a análise do subcapítulo “5.1 *Benjamim, Beautiful Losers* e a virada cosmopolita”.

1. “Castana Beatriz voltou da Índia depois de meses e, com medo do pai, passou a se encontrar com Benjamim em hotéis mais abafados do que o apartamento dele, a intervalos cada vez mais longos. Comparecia por insistência de Benjamim, pois tinha o ar cansado, bocejava, demorava a tirar a roupa e, sem que ninguém lhe perguntasse coisa alguma, falava do tal Professor. Metera-se num grupo de estudos com uns amigos novos, que se reuniam na casa do Professor para discutir a América Latina, e Benjamim não estava gostando nada daquela história. Castana Beatriz sempre foi péssima aluna, mal completou o ginásio, colava, fumava no banheiro, foi expulsa do colégio de freiras, só foi readmitida porque o pai era um benemérito, e a essa altura da vida queria fazer crer a Benjamim que se convertera ao universo acadêmico. Benjamim não fez o espetáculo de ciúmes que agora talvez fizesse. Preferiu arriscar a reviravolta drástica, que daqui para frente renegará: levou Castana Beatriz para um restaurante bolorento e propôs-lhe que se casasse com ele. Agora é claro que ele retira a proposta. Mas não é capaz de cancelar a reação de Castana Beatriz, que soltou uma gargalhada e jogou para trás a cabeça cheia de cachos castanos. Benjamim á conseguira esquecer aquela reação de Castana Beatriz, que durante anos havia repassado na mente, mas hoje leva um choque renovado. Precisa examiná-la outra vez, com calma, por isso fecha os olhos e repete: “Quer casar comigo?”. E pode vê-la soltar uma gargalhada, jogar para trás a cabeça cheia de cachos castanhos, em seguida soltar a bolsa que é quase uma mochila e exhibir-lhe de longe uma carteira de identidade (a foto assustada, a data de nascimento, a caligrafia redonda). Não é mais Castana Beatriz, é Ariela, como Benjamim a viu pela primeira vez, mas hoje cara a cara, a sua íntima boca escancarada, uma mulher estupenda, lembrando vagamente a mãe, mas um pouco vulgar, e portanto uma mulher por quem qualquer um gostaria de padecer” (BUARQUE, 1996, p.46-47).

2. “Amanhã a recepcionista deverá dizer que viu Ariela sair às quinze e trinta, depois de obter dispensa do chefe, trajando sandálias, bermuda cáqui e blusa de malha amarela, com um relógio de ouro no pulso direito e uma gorda bolsa de lona a tiracolo. Ariela faz uma pausa na recepção e sorri de pensar que, a partir do momento em que transpuser a porta do escritório, seu passos serão uma icógnita” (BUARQUE, 1996, p. 92).

APÊNDICE – Trechos selecionados do artigo *The Fiction of Leonard Cohen*, por T.F. Rigelhof, 1998.

The Fiction of Leonard Cohen

por T.F. Rigelhof

"That's everyone's dilemma: at the times we think we're coolest, what everyone else sees is a guy with his mouth full of banana..."

"I'm just a famous nobody." - Leonard Cohen

Whenever Leonard Cohen is mentioned, I think "fabulous novelist, ferociously funny, too soon finished." I always think this but say it less and less because I feel helplessly skewed, hopelessly eccentric in my response: few people seem to know what I'm talking about, fewer seem to care.

As a novelist, Leonard Cohen is better known as a poet. As a poet, he's better known as a song writer. As a song writer, he's better known as a performer. As a performer, he's best known for a public persona which isn't usually construed as comic. As the personification of world-weary, urbane, chic suffering, he's a pop icon, so instantly recognizable that the book designers at Random House have used a black-and-white image of his face in left profile, eyes closed, on a black background as the front and back covers on Ira B. Nadel's recent biography, various positions. Cohen's face is encased with a clear plastic dust jacket upon which titles have been printed in Buddhist saffron. Remove the dust jacket and Cohen meets the reader unadorned, sideways on (but only left-sided).

At first sight, I thought, Ah, an error - no right profile. No, Random House is cutting costs by using one photographic plate twice. Then the joke hit me, Cohen is insisting we see less than the full picture. In his lifelong game of outsmarting everyone who wants to appropriate him for themselves, he's won again. With Ira B. Nadel, it wasn't much of a contest.

(...)

Leonard Cohen re-invented himself as a singer-songwriter at the age of thirty-two because he couldn't make a living as a poet and novelist in Canada without either (a) turning into a hip Adrienne Clarkson impersonator at the CBC or (b) finding himself

a niche somewhere in the academic hierarchy. He borrowed money and headed off to Nashville with his guitar. He got as far as New York's Chelsea Hotel. In retrospect, the makeover of Leonard Cohen the writer into Leonard Cohen the singer seems inevitable. At the time, it was anything but a sure bet. He had a singing voice even Bob Dylan fans disliked, he was an indifferent guitar player with a five-chord repertoire, a decade older than anyone else who was hip and too bourgeois to be beatnik. He'd never played with professional musicians and was so heavily into tranquillizers that he'd picked up the nickname Captain Mandrax. In 1969, *Songs of Leonard Cohen* so wasted and wounded, so used-up, nobody I knew could listen to the album straight through. That's when I started thinking of Leonard Cohen as "fabulous novelist, ferociously funny, too soon finished."

The *Favourite Game* was published in England in October 1963 and in New York in September 1964. It was available in Canada only as an import until McClelland & Stewart published a paperback off-print of the British edition in 1970. . In all three places, it was a rarity.

(...)

The *Favourite Game* isn't *David Copperfield* nor is it *Joyce's Portrait Of The Artist As a Young Man* (let alone *Mann's Doktor Faustus*). The *Favourite Game* is a young man's book full of precisely articulated un-Teutonic follies that are so outrageously naive, so blissfully unsophisticated, so innocently unthinking that this novel just doesn't square with any hole a Professor Frye-gean pigeon like Quarrington wants to nest it in.

"To be a writer is to use all the brains you've got," says Stephen Vizinczey in *truth and lies in Literature* and you don't have to look any further than Cohen's friendship with Vizinczey during the years in which *The Favourite Game* took shape to grasp its own peculiar braininess, its revel in the ability of a young man to live entirely in a middle world between sensory and intellectual realities, in the non-literal, non-rational realm of poetic imaginings. This is what makes *The Favourite Game* as poignant, hilarious and erotically charged as Vizinczey's own in praise of older women.

(...)

Two

During his return to Canada in 1963-64, Cohen found himself torn by the conflicts arising from the Quiet Revolution in Quebec. He internalized the

contradictions between Indian, French, and English senses of nationhood and his own Jewishness and out popped *Beautiful Losers* in two eight-month periods of intense writing and revision back on Hydra. It's a bloody marvel that in 1996 a Western Canadian like Nadel can gloss the politics of *Beautiful Losers* lightly, seeing them as sources for a couple of scenes and leaving it at that because if this book is about anything, it's about the willing of new systems to replace old.

Before general interest started to wane in the mid-seventies, *Beautiful Losers* was read many ways, not least by Cohen himself. Part of his own list was adopted for the jacket of the first edition:

Driven by loneliness and despair, a contemporary Montréaler tries to heal himself by invoking the name and life of Catherine Tekakwitha, an Iroquois girl whom the Jesuits converted in the 17th Century, and the first Indian maiden to take an Oath of Virginity. Obsessed by the memory of his wife Edith, who committed suicide in an elevator shaft, his mind tyrannized by the presence of F., a powerful and mysterious personage who boasted of occult skills and who was Edith's lover, he embarks on a wild and alarming journey through the landscape of the soul. It is a journey which is impossible to describe and impossible to forget... Beautiful Losers is a love story, a psalm, a Black Mass, a monument, a satire, a prayer, a shriek, a road map through the wilderness, a joke, a tasteless affront, an hallucination, a bore, an irrelevant display of diseased virtuosity, a Jesuitical tract, an Orange sneer, a scatological Lutheran extravagance, in short, a disagreeable religious epic of incomparable beauty.

Reading this as a put-on by an extraordinary con-man, some people found the novel easy to put down and cast aside as pretentious pornography.

(...)

This book roars along at chemical-additive freaked-out speed, twists, turns, spins around until you can't miss the point that F. is literally correct when he says, "Hysteria is my classroom." It's simply too exhausting to be grasped all at once. Ondaatje says that *Beautiful Losers* was the funniest novel to appear in a long time, that it takes the notion of sex as religious liberation to as extreme a position as it can go, and reduces it to a level of absurdity from which it should never have recovered.

(...)

Because the book fails to find its own true ending even by "renting" the last page to the Jesuits, I don't think it's as "incomparably beautiful" as Cohen asserts. To be this, order has to be restored or chaos must triumph. Since we're left neither the gold of

Jerusalem nor the babble of Babel but only some bits of Assyrian astrology propped up on a Hollywood stage, *Beautiful Losers* isn't Cohen's masterpiece as a novelist. That remains unwritten.

(...)

In both technique and sentiment, Cohen is deeply conservative as a poet: Woodcock gives chapter and verse and finds the songs even more exaggerated. Cohen's songs, he says, are nothing more than "the popularization of a conventionally romantic type of verse" that lacks intrinsic feeling. They're essentially empty until life and meaning are simulated by the singer's voice. I can't argue with that: Cohen cheerfully admits that "[a]lmost all my songs can be sung any way. They can be sung as torch songs or as gentle songs or as contemplative songs or as courtingsongs." That's why I prefer tribute albums to Cohen's own recordings.

The success of his songs as escapist vehicles within popular culture has made Cohen far more reactionary than most of his younger fans realize. I haven't tracked his singing career closely enough to determine at what point he unconditionally surrendered to the patriarchal world view that the best of his early work seems to be struggling to overturn. Or when the original irony of calling his back-up band "The Army" utterly failed him. But by the early eighties, not only his haircuts and suits but something deeper in him implied a takeover by Ronald Reagan. Woodcock suggests this was inevitable from the beginning: I have my doubts and my doubts are sustained by the novels. But I have no doubt that Woodcock got to the bottom of Cohen's sexual politics a lot faster than some of Cohen's female friends. Nearly thirty years ago, Woodcock understood that Cohen's loneliness and pain are passive conditions, attributes of a love that gains ultimate fulfillment only in its loss. In Cohen's world, love can be felt but not thought: Women are to be looked at, not listened to. As individual intellectual beings, women don't exist and cannot be imagined: they are mere ikons, sacred objects to be used in sexual ceremonies for poetic purposes. For some women who like this sort of thing, this is the sort of thing they really seem to like. It flatters narcissists. It pleases sadists and masochists. What it doesn't do is age gracefully.

(...)

Criticism is more implied than stated but there's at least some critical element here, some sense that Cohen has ended up as his own best fiction.

Whenever I think about the great novel Cohen's first two portend, I think of a novel as cunning and original as Naipaul's *The Enigma of Arrival*. I think of a work of

genius - not ingenuity. But having read Nadel's account of Leonard Cohen's obsessions over the past two decades, I fear it won't ever be written. Cohen has reinvented himself too often to conclude that all he has left in him is the silence implied by "Jikan" (Silent One), the name he took when he was ordained a Zen monk on August 9th, 1996. But if the only thing left in him is silence, it ought to be remembered that before he surrendered so much of his talent to transcendentalism, involvements with women, and fictionalizing his own life that he has ended up "the Bliss Carmen of our generation" (as John Newlove once described him), he's still a novelist to be reckoned much higher than a footnote appended to Michael Ondaatje's career. So whenever Leonard Cohen is mentioned, I think "fabulous novelist, ferociously funny, too soon finished" and remember this - from Bliss Carman's "Envoi" -

*Success is in the silences,
Though fame is in the song.*