

VÍCIOS E VIRTUDES E NOSSA SENHORA DAS FLORES: HINOS LIBERTÁRIOS

Marisa Corrêa Silva
UEM

*Respeito muito minhas lágrimas
Mas ainda mais minha risada
Inscrevo assim minhas palavras
Na voz de uma mulher sagrada
Vaca profana põe teus cornos
Para fora e acima da manada.*

Vaca profana- Caetano Veloso

Neste trabalho, procuramos compreender o terceiro romance de Macedo à luz da obra de outro grande escritor do século XX: Jean Genet.

Em *Vícios e Virtudes*, a estória parte da biografia de Joana de Áustria, mãe de D. Sebastião. Num primeiro momento, parece-nos encontrar uma variação ortodoxa da chamada metaficção historiográfica: a atualização dessa augusta personagem, tornada mulher contemporânea, com pouco mais de quarenta anos na final do século vinte, deveria funcionar como metáfora razoavelmente óbvia dos destinos da pátria. Mas é aí que o processo de escritura de Macedo repete o que Maria Lúcia dal Farra já apontou em seu artigo sobre *Partes de África*¹: torna impossível essa mesma metaficção. A Joana do romance, embora possua dois escritores ávidos de ficcionalizá-la, resiste, blefa, toma a iniciativa, reescreve a própria estória, até que leitor e narrador desistem.

Nesse sentido, Joana é o oposto das personagens de Jean Genet, nomeadamente ao grupo de fantasias que protagonizam *Nossa Senhora das Flores*. Se Genet, através delas, exercia

¹ DAL FARRA, Maria Lúcia. Epitáfio para a Metaliteratura. *Revista "Vértice"*, Lisboa, II série, n.º 53, p. 117-120, 1993.

vicariamente uma sexualidade perversa, que extrapolava os limites do ato sexual e se estendia ao relacionamento, às traições, a tudo o que estivesse, direta ou indiretamente, relacionado ao desejo, e ao mesmo tempo criticava a hipocrisia da sociedade burguesa que o excluía, Joana é a mulher que ora se rebela, ora se submete às leis de uma sociedade em mutação mas ainda suficientemente patriarcal para se julgar no direito de "entender" Joana, de "explicá-la" e de transformá-la em "personagem", no sentido de títere. As diversões eróticas dessa mulher são permeadas de cinismo um e de uma vontade de chocar que acabam por se esvaziar. O exercício do *épater le bourgeois*, ao mesmo tempo que é praticado, é posto em xeque. Joana joga suas histórias, eróticas ou não, como quem descarta no pôquer, mas seu jogo é demasiado instintivo, visceral, para ser apenas um jogo. Entre blefe e desabafo se encerra essa mulher que procura, pela realidade ou pela fantasia, uma vida diferente, própria.

O jogo é uma das grandes metáforas que permeiam o texto. Mas um jogo cujas regras exigem participação ativa por parte do jogador, que deve atribuir pesos e significados mutáveis a cada uma das figuras. E a finalidade desse jogo é o autoconhecimento. O processo de autognose, instituído pelas cartas de vícios e/ou virtudes, é reversível; a qualquer momento, os pólos dessa curiosa relação se invertem. Isso acaba por destruir o maniqueísmo implícito no próprio título do jogo/romance. O leitor, assim como o jogador, ao atribuir significados expõe-se a si próprio, mas perde o direito de ser juiz, uma vez que certo e errado se movem o tempo todo.

No primeiro capítulo (e ousa dizê-lo, após a experiência com *Partes de África* e com *Pedro e Paula*, que o primeiro capítulo em Macedo é sempre mais do que aparenta, pois institui protocolos de leitura que conferem coerência ao todo). Lemos:

"Exemplo? Aula de moral no Liceu:

'Se a tua mão direita te scandaliza, corta-a.'

Isto numa turma de rapazes em idade de militantes onanismos. Pensando bem não tem graça nenhuma, mas como não rir?

E pior um pouco quando 'eu uso a esquerda', num sotto-voce que se destinava a não ser ouvido mas que ressoou num interstício de risos proibidos. Tinha sido o Sá Mendes, essa é que ninguém esperava." (p. 12)

Assim é apresentado o escritor Francisco de Sá, personagem que será uma espécie de paródia do autor-narrador. Francisco tem um caso com Joana, que o despreza, e escreve um romance utilizando a estória que ela lhe conta, auxiliado por conversas com Macedo. O romance, a julgar pela "amostra" que dele temos, é uma verborrêia das mais lastimáveis, marcada por uma fúria aliterativa sem nenhum sentido, mas faz sucesso de crítica. Esse sucesso de crítica é objeto da onipresente ironia macediana, que neste caso pode ser lida como auto-ironia. Afinal, Macedo se enfurece ao ver que parte de suas conversas inspira o romance de Sá; e chega a chamá-lo de "grandessíssimo chulo (...), punheteiro de mão esquerda a dar-me cabo do pouco que eu tinha tido tempo de escrever" (p. 71). Logo após essa referência ao onanismo, que é uma analepse a recuperar o primeiro capítulo, surge Joana. Novamente o tema do onanismo preludia a aparição de um objeto ficcional (ou ficcionalizável).

O mesmo erotismo de humilhação que Macedo aponta e define nos seus escritos sobre Cesário Verde (MACEDO: 1988) vai costurar a complicada relação dos três, feita de encontros, desencontros, mentiras, provocações, momentos de aparente sinceridade e, principalmente, uma necessidade desesperada de narrar. Narrar é por ordem no caos, é dar a si próprio a ilusão de ter controle sobre os fatos, e também um modo de triunfar na relação. Não é atoa que a metáfora escolhida é a do jogo de pôquer. Joana ganha, porque blefa mais. Macedo ganha porque tem a palavra final: é o seu livro que lemos. E Francisco recolhe os ouropéis da fama, que lhe interessam acima de tudo.

Vejamos os seguintes trechos de *Nossa Senhora das Flores*, de Genet:

"Com ajuda dos meus amantes desconhecidos vou escrever uma história. (...) À medida que você ler, os personagens, e Divina também, e Culafroy, cairão da parede sobre minhas páginas como folhas mortas para fertilizar minha narrativa" (p. 70)

"E refazer à minha moda, e para o encantamento da minha cela (...), a história da Divina que conheci tão pouco, a história de Nossa Senhora das Flores e, podem acreditar, minha própria história"(p. 71)

O fato de Divina, Nossa Senhora das Flores, Mignon e outras personagens do autor francês serem também personagens criadas pelo narrador de seu romance faz com que a cronologia se torne frouxa e seja deixada de lado, e a própria fábula, costurada através de episódios, seja frágil. Genet previne, ao final do livro, que tornará a criar outras vidas para esses amantes. O narrador de *Nossa Senhora das Flores* se confunde um pouco com o autor Genet, o que faz lembrar muito o "autor"-narrador de Helder Macedo, que já se colocava como tal em seu romance de estréia, dizendo que seu romance não era "sobre mim mas a partir de mim" (*Partes de África*, p. 150). A mesma frase pode descrever *Nossa Senhora das Flores*, embora o substrato de que Genet se serve para criar seu romance seja fundamentalmente o que o homem tem de mais íntimo, a sua sexualidade. Mas como essa sexualidade está condicionada a um padrão de culpas e castigos em função de uma cultura e de uma sociedade, esse narrar também é, de alguma forma, político, refletindo em sua secretude tudo aquilo que aquela sociedade rejeita e abomina.

Macedo tampouco faz questão de amarrar a cronologia, embora a estória de Joana não se dê de forma episódica. Ao contrário, ela se organiza à maneira do romance de mistério, onde Joana é a pergunta obsessiva a ser respondida. Na busca de uma estória verdadeira para essa mulher, Macedo e o seu paródico colega escritor organizam narrativas distintas, mas o mistério escapa-lhes das mãos. As pistas se multiplicam e, ao contrário dos suspeitos habituais, Joana

avisa que mente muito, "antes, durante e depois" (p. 122), e que suas conversações com Macedo são parte de um jogo, ainda que um jogo entre amigos. Ao contrário do detetive convencional, Macedo não tem como averiguar fatos, nem com quem comparar suas anotações, a não ser o inepto Sá, que está menos empenhado em "encontrar a verdade", uma vez que seu romance "desconstrucionista-nacional-identitário" tenha feito sucesso.

Isso não elimina certas diferenças fundamentais entre os dois autores. A mais óbvia é o tratamento dispensado por cada um deles à experiência erótica. Genet escreve *Nossa Senhora das Flores* à maneira de um livro de preces, um objeto-fetice, para ser lido/transubstanciado na solidão pelo indivíduo ansioso, empenhado na busca de um mistério gozoso que sua condição o impede de compartilhar. O erotismo em Genet é poético, jorra da palavra criada, funde-se com a emoção estética e transcende a mera experiência sexual para surgir em detalhes como a descrição da fauna humana que passa por uma porta giratória:

A porta giratória, a cada volta, como um campanário veneziano, apresentava um arqueiro robusto, um pajem servil, um exemplar da Alta Veadagem, um destes gigolôs cujos ancestrais dos covis quando surrupiavam para a Srta. Adna traziam brincos nas orelhas e entre as pernas dos quais, hoje em dia, quando passeiam pela rua, filtram-se e fundem-se assobios agudos." (NSF, p. 162)

É um erotismo-finalidade, tornado poético não apenas por brotar da palavra, mas também por se oferecer enquanto experiência estética cujos sentidos se criam internamente, ao desafiar o erotismo "em estado de dicionário", por assim dizer, ou seja, o erotismo catalogado, classificado e tornado chavão. O erotismo genetiano domina, ou constrói, o mundo, e torna-se o eixo em torno do qual se enfeixam todas as relações e objetos possíveis. Assim, ele é fundador, irredutível e demiúrgico.

O erotismo em Macedo recebe tratamento ora lírico, como quando o "autor"-narrador (re)cria a primeira noite de Joana e João, ora bastante cru e irônico, como quando Joana descreve um encontro pouco ortodoxo com um adolescente como "ir ao cu de rapazes" (p. 123), mas sempre é objeto de uma tentativa de racionalização. É um erotismo-pretexto, que ora assume o tom da sexualidade bem resolvida e sem pudores de Joana, ora da cumplicidade bem-humorada de Macedo, ora da vulgaridade egocêntrica de Sá, mas sempre algo que serve ao quadro que a narrativa luta para compor. Se por um lado o desejo aí também é o ponto originário da narrativa, por outro ele não representa uma finalidade em si mesma, poética, mas sim um elemento da narrativa que deveria servir para relatar algo além de si, iluminar as personagens e/ou as relações entre elas.

Ambos, porém, têm uma visão da comunhão erótica como ambígua: não estabelecendo relações afetivas ou de confiança, o sexo pode ser lido ou como experiência fechada, não-vinculadora, como a única forma de comunhão possível num mundo caracterizado pela exacerbação do individualismo, ou ainda como o espaço privilegiado de quebra e inversão das convenções sociais.

A questão do travestismo aparece como metáfora do *imbróglio* narrativo em *Vícios e Virtudes*. No capítulo 9, Macedo escreve uma carta a Joana, na qual utiliza como referência constante a ópera "Orfeu e Eurídice", de Glück. Na mesma linha do "Idomeneu" de Mozart, o papel principal, cuja personagem é um jovem, é desempenhado por um contralto (voz grave feminina). A cantora que faz o papel de Orfeu veste-se de homem e tenta disfarçar os contornos do corpo. Macedo diz que pensa em Joana como contralto; e refere-se ao estilo de roupas que Joana habitualmente usa, aliado à magreza dela, como uma espécie de travestismo. Na resposta, Joana diz que até tentou "engrossar a voz" para corresponder à construção de Macedo, mas que se identifica mesmo com Eurídice.

O travestismo tem sido estudado pela psicanálise como perversão, e é freqüentemente confundido com outras formas dela. Vamos tentar definir o conceito: trata-se de uma construção de aparência física do sexo oposto (roupas, silicone para os homens, etc.), onde o sujeito não abre mão da própria genitália (ao contrário do transexualismo, quando o sujeito deseja, de fato, trocar de sexo) para vivenciar as experiências eróticas geralmente heterossexuais. O travesti não deseja ser uma mulher; deseja construir a aparência de uma, para, no momento da revelação, fazer surgir a própria masculinidade.

Naturalmente, o travestismo dentro da literatura perde se for visto apenas do ponto de vista psicanalítico. Ele possui, como já afirmamos, um valor simbólico, de máscara. É a elaboração de uma *persona* que, ao mascarar a identidade do sujeito, liberta-o para viver experiências "proibidas". Isso é visível em *Nossa Senhora das Flores* no capítulo em que Nossa Senhora, o belo assassino, concorda em se vestir de mulher para uma festa, no final da qual ele se permitirá ser seduzido por Gorgui, para suprema agonia e humilhação de Divina. Em Genet, a roupa com que se cobre o corpo é importantíssima. Além de ser um atributo, portanto um prolongamento, do corpo desejado, a roupa é fundamental na construção da personagem:

"A verdade sobre Mignon é que ele é tanto o elegante cafetão como também a pequena bicha humilhada. É esta a sua coerência. Embora seus outros traços sejam apenas imagens sonhadas, elas possuem, contudo, a gratuidade, o mistério e a teimosia da vida. Cada vez que Mignon é preso, sente orgulho em deslumbrar os outros presos com a elegância de suas roupas (...) Esse é o tipo de detalhe que não se inventa" – Sartre, prefácio a *Nossa Senhora das Flores*, pág. 15.

Ao se vestir de mulher, Nossa Senhora adquire momentaneamente uma "licença" para abandonar seu estatuto de macho/assassino (o qual sempre é ambíguo em Genet) e efetivar a atração erótica entre ele e Gorgui.

Em *Vícios e Virtudes*, Joana, "magra", vestida de maneira andrógina, é imaginada como contralto por Macedo, para se travestir e cantar como Orfeu na ópera de Glück. Ora, as artes cênicas possuíam uma tradição de travestismo, por motivos práticos: no teatro elizabetano, os papéis femininos eram feitos por meninos, porque as mulheres eram proibidas de representar. A Joana, cuja vida é reinventada por Macedo, por Francisco de Sá e por ela própria, é oferecida a opção do travestismo na ópera, simbolicamente um afloramento possível do perverso polimorfo freudiano. Esse afloramento, porém, é discutido por outros autores, que acham-no impossível, uma vez que seria parcial, modulado na forma de perversão. Joana, portanto, coerente com sua postura defensiva em relação às tentativas reiteradas de "explicá-la", recusa a oferta: "travesti uma figa"- p. 132.

Ambos os romances mergulham na subversão. Ambos são hinos libertários, cada um em seu contexto. Genet, senhor de vida e morte sobre suas criações, recobre-as de cuidados intensos em sua "produção": cenário, objetos de uso pessoal e guarda-roupa são minuciosamente pensados, descritos, inseridos e recortados. O erotismo de Genet se espalha, contamina o próprio ar que suas personagens respiram. E é um erotismo que passa fundamentalmente pela humilhação, fazendo lembrar o estudo de Helder Macedo sobre Cesário Verde. Ao masturbar-se em sua cela, o narrador se liberta da prisão, nega os valores burgueses e encontra a liberdade ao recriar o mundo à sua própria semelhança.

Podemos dizer, resumidamente, que Macedo e Genet partem do princípio de que, no imaginário, não existe separação entre o erótico, o político, o mítico, etc., de modo que mexer com a parte implica em mexer com o todo. A escolha de Joana em provocar seus "cantores" com imagens chocantes remete à escolha de Genet em criar suas histórias de prazer solitário, e ambas remetem ao desejo de liberdade, com todas as conotações políticas, ideológicas, etc., que a

palavra “liberdade” carrega. Cantar essas personagens significa entoar um hino libertário e desafiar as convenções em todos os níveis.

Bibliografia:

GENET, Jean- *Nossa Senhora das Flores*. (4^a ed.) Trad. Newton Goldman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.– edição original: Galimard, 1951.

GOULEMOT, Jean-Marie – Da Leitura Como Produção de Sentidos. IN: CHARTIER, Roger (org.)- *Práticas da Leitura*. S. Paulo: Estação Liberdade, 2001, pp. 107-116.

FIGUEIREDO, Mônica do Nascimento- O corpo, esta casa no mundo. Comunicação apresentada no VI Congresso Internacional de Lusitanistas, em Outubro de 1999, na UFRJ, RJ.

MACEDO, Helder- *Vícios e Virtudes*. Lisboa: Presença, 2000.

SILVA, Marisa Corrêa- *Partes de África: cartografia de uma Identidade Cultural Portuguesa*. Niterói: Eduff, 2002.

STOLLER, Robert J- *A Experiência Transexual*. Rio de Janeiro: Imago, 1986..