

**A SUBVERSÃO DO ESPAÇO DO ROMANCE POR HERÓIS SUBALTERNIZADOS:  
UMA ANÁLISE CONTRASTIVA ENTRE O DESPERTAR DE KATE CHOPIN E  
ADEUS A ALETO DE ROBERTO MUNIZ DIAS, A ILUSÃO DO OÁSIS**

***THE ROMANCE SPACE SUBVERSION BY SUBALTERN HEROES: A  
CONTRASTIVE ANALYSIS BETWEEN KATE CHOPIN'S THE AWAKENING AND  
ADEUS A ALETO BY ROBERTO MUNIZ DIAS, THE ILLUSION OF AN OASIS***

Cíntia Schwantes  
Doutora em Literatura comparada  
Universidade de Brasília  
([ckschw@gmail.com](mailto:ckschw@gmail.com))

Leocádia Aparecida Chaves<sup>1</sup>  
Mestre em Letras - Literatura de Língua Portuguesa  
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais  
([leocadiachaves@gmail.com](mailto:leocadiachaves@gmail.com))

**RESUMO:** Este artigo apresenta uma análise contrastiva entre as obras **O despertar**, de Kate Chopin, e **Adeus a Aleto**, de Roberto Muniz Dias. Nessa análise, discute-se tanto o lugar da literatura na formação humana quanto o papel do escritor como intelectual na desconstrução de discursos subalternizadores. Se por um lado, a obra de Chopin questiona o papel de subordinação destinado à mulher no século XIX, a obra de Muniz traz à cena os desafios quanto à vivência da homossexualidade e da homoafetividade no século XXI. Nessa perspectiva, ambas as obras trazem para o protagonismo minorias subalternizadas, que ao assumirem o lugar do herói romanesco “falam por si mesmos de suas coisas”. Entretanto, essas escritas revelam que em sociedades sexistas heteronormativas a realização desse ideal se consolida na negatividade.

**Palavras-chave:** Escritor-intelectual. Herói subalternizado. Gênero. Sexualidade. Negatividade.

**ABSTRACT:** This article presents a contrastive analysis of the works **The Awakening** by Kate Chopin and **Adeus a Aleto** by Roberto Muniz Dias. Here, we discuss both the place of literature in human development and the writer's role as an intellectual in the deconstruction of subalternizing speeches. On one hand, Chopin's work questions the subaltern role assigned to women in the nineteenth century, but on the other hand, Muniz's work brings to light the challenges and the experience of homosexuality and homoaffective relationship in the twenty-first century. From this perspective, both works present the subaltern minorities as protagonists, which by taking the place of the romantic hero "speak for themselves of their own things". However, these writings reveal that in heteronormative sexist societies the fulfillment of this ideal is consolidated by negativity.

**Keywords:** Intellectual-writer. Subaltern hero. Gender. Sexuality. Negativity.

Antônio Cândido, ao discutir o papel da literatura na formação humana, defende que a produção e fruição de ficção e fantasia é uma necessidade humana

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura na Universidade de Brasília

universal, ao lado da satisfação das necessidades mais elementares. “E isto ocorre no primitivo e no civilizado, na criança e no adulto, no instruído e no analfabeto” (CANDIDO, 2002, p.80). Porém, para além da fruição,

[...] longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica [...], ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela – com altos e baixos, luzes e sombras. Daí as atitudes ambivalentes que suscita nos moralistas e nos educadores, ao mesmo tempo fascinados pela sua força humanizadora e temerosos da sua indiscriminada riqueza. E daí as duas atitudes tradicionais que eles desenvolveram: expulsá-la como fonte de perversão e subversão, ou tentar acomodá-la na bitola ideológica dos catecismos [...] (CANDIDO, 2002, p. 83).

Portanto, ao partir dessa compreensão do papel da literatura, acreditamos ser de fundamental importância que o escritor cumpra “[...] um papel público na sociedade, que não pode ser reduzido simplesmente a um profissional sem rosto, um membro competente de uma classe, que só quer cuidar de suas coisas e de seus interesses” (SAID, 2005, p. 25).

Nessa perspectiva, tanto Kate Chopin quanto Roberto Muniz Dias, ao desempenharem o papel de escritor, respectivamente no século XIX e no século XXI, ao produzirem suas escritas da forma como produziram assumem um rosto e passam a cuidar das coisas e interesses do Outro. Dessa forma, cumprem com a função humanizadora da literatura, pois ao ocupar o romance com personagens subversivas da ordem patriarcal heteronormativa vigente, propõem um mundo novo.

A mulher em **O despertar** (1899) de Chopin e o homossexual em **Adeus a Aleto** (2015) de Dias, encenados por meio de estratégias estéticas diferentes, assumem em cada um desses espaços, um protagonismo de vanguarda pois, uma vez instalados no lugar do herói romanesco e em consonância com as respectivas autorias, assumem o poder da fala.

Gayatri Spivak na obra **Pode o subalterno falar?** (1994) ao discutir a condição de subalternizado, o apresenta como aquele que não se constitui como sujeito dialógico, pois a fala cabe ao seu Outro, ao seu opressor. Para além dessa compreensão, a autora defende que não compete ao intelectual falar pelo subalterno, mas garantir espaço para que ele o faça por si mesmo, o que se constata nas obras em análise.

Para a construção dessas narrativas, salientamos que tanto Chopin quanto Dias vão se apropriar do arcabouço do romantismo na arquitetura do enredo e na

subversividade de suas personagens. Cada qual - a sua maneira, em sua época - manejará, ambivalentemente, tanto a busca do amor romântico como processo libertário de seus protagonistas subalternizados, quanto a morte como estratégia para evasão da realidade opressora, agonizante.

Esses pontos de contato nos possibilitarão, portanto, uma análise contrastiva entre as obras, que será norteada pelas seguintes questões: como a possibilidade e, paradoxalmente, a impossibilidade da vivência do amor romântico por heróis subalternizados pelo sistema patriarcal heteronormativo se faz e desfaz no espaço do romance? O que essa ambivalência pode revelar? Em que medida a vivência do amor romântico pela mulher no século XIX se aproxima com a de um homem numa relação homoafetiva no século XXI?

Logo, trazer as reflexões sobre o espaço do romance como espaço de poder é fundamental, pois este *locus* tem se consolidado, ao longo da história, como privilegiado para representação das questões do homem branco burguês e heterossexual. Entretanto, subversivamente, esse espaço foi corrompido pelos escritores em análise que no desempenho do papel de intelectuais apresentaram narrativas de mundos em que minorias subjugadas - como a mulher e o homossexual - foram convocadas a ocupar o lugar do protagonista, do herói.

Georg Lukács em **A teoria do romance** (1967), apresenta o romance como a épica de um mundo que foi abandonado por Deus, a épica da burguesia. Tomando-a como referência para a nossa análise e negociando com ela, discutiremos como a encenação de minorias nesse espaço originalmente criado para a representação do eu romântico burguês também passa a ser ocupado por minorias que foram tanto abandonadas por Deus, quanto pelos homens.

Lukács, ao analisar o romance como gênero, defende que a maneira como é construído revela um aspecto biográfico, pois permite a encenação da relação do herói com o mundo de ideias que o cerca. Nessa perspectiva, o herói-protagonista se torna problemático ou não a partir da relação com o seu contexto, pois quanto mais distanciado desse mundo objetivo, mais demoníaca será a sua relação com o mundo exterior:

[...] o caráter demoníaco do indivíduo problemático que parte à aventura mas, ao mesmo tempo, a sua problemática interna manifesta-se com menos clareza; a primeira vista, parece que o seu

fracasso diante da realidade se mantém puramente exterior. [...] É a aptidão interior que impede necessariamente todo acesso imediato e direto à realização do ideal; que na sua cegueira demoníaca, esquece toda a distância entre o ideal e a ideia, entre o espírito universal e a alma individual (LUCKÁS, 1967, p. 99).

Nessa perspectiva, os romances em estudo, recriados no modelo historicamente dominado pela sociedade patriarcal burguesa, vão corromper a ordem imposta por trazerem a representação de minorias na condição de protagonistas, que na cegueira demoníaca de seus heróis demoníacos vão desgastar o tecido social estabelecido e recriar outras biografias possíveis.

Acrescenta-se que esse gênero, por abrigar a secularidade humana, bem como a sua multiplicidade de cosmovisão, possibilitará aos protagonistas controlarem a escrita e a tragédia de sua vida individual:

[...] o conteúdo consiste na história d[ess]a alma que entra no mundo para aprender a conhecer-se, que procura aventuras para se experimentar nelas e, por meio desta prova, dá a sua medida e descobre a sua própria essência (LUCKÁS, 1967, p. 91).

Portanto, Chopin e Dias, ao trazerem para suas escrituras a voz de sujeitos subalternizados, historicamente alijados do espaço do romance, o fazem como sujeitos que também procuram **aventuras para se experimentar**, assim subvertendo e usufruindo das potencialidades desse gênero. Dessa forma, permitem que essas almas, nessa busca, rasurem a ordem estabelecida, corrompendo paradigmas e, por isso, possibilitando ao leitor repensar o mundo.

Entretanto, a marca dessas escritas será a impossibilidade, a negatividade, que se faz signo do lugar social ocupado por essas minorias, que se farão representadas por meio de uma ocupação subversiva. Segundo Maurice Blanchot,

Desde sempre foi implicitamente reconhecido que aqueles implicados, de alguma forma, com a palavra literária tinham um estatuto ambíguo, um certo jogo relativamente às leis comuns, como que para deixar lugar, por esse jogo, a outras leis mais difíceis e mais incertas. Isso não quer dizer que aqueles que escrevem tenham o direito de escapar às consequências (BLANCHOT, 2005, p. 38).

Dessa forma, as consequências tanto para os criadores quanto para as criaturas, tanto para os escritores quanto para os seus heróis, não são promissoras, pois tanto para a mulher no século XIX quanto para o homossexual no século XXI

romper com a ordem estabelecida ainda não é possível, por isso, **não há chance de acabar bem.**

Kate Chopin - mulher, escritora e intelectual - que até a publicação de **O despertar** era respeitada pelo sistema literário, sobretudo, pelos seus ensaios e crítica literária, viverá o ostracismo até o nascimento do movimento feminista na década de 1970 por, revolucionariamente, libertar a personagem feminina da coadjuvância que historicamente a fazia orbitar de projetos masculinos:

Após seu lançamento e a polêmica desencadeada pelas atitudes controversas de sua protagonista, *The Awakening* permaneceu praticamente esquecido pela crítica até meados dos anos 1970. Um novo interesse pela obra surge, então, devido à segunda onda do movimento feminista, cujos ideais aparentemente encontravam eco não apenas no romance da mulher que luta por sua liberdade, mas também na vida de Kate Chopin (FOLTRAN, 2006, p. 9).

Roberto Muniz Dias, romancista, contista, poeta e artista plástico, na contemporaneidade, já em outros tempos, não vive o ostracismo que Chopin viveu, mas por colocar em xeque o sistema patriarcal heteronormatizador vigente pelo viés da homossexualidade, foi impelido a abrir o seu próprio espaço de fala. Nessa perspectiva, além de escritor também atua no mercado editorial e, em ambas as frentes, o escritor-intelectual garante a representação do homossexual e da homoafetividade num protagonismo ímpar.

### **A ambivalência como rasura em O despertar**

Quanto ao trabalho de Chopin em **O despertar**, a mulher – Edna Pontellier – migrará do papel de boa mãe e esposa, responsável pelo bom andamento da família, para outro território: o da norma transgredida. Será nesse deslocamento que se constituirá como a heroína, como a protagonista que enfrenta o sistema patriarcal vigente e por isso lida como **potência demoníaca**. Esse deslocamento será enunciado tanto por uma narradora onisciente quanto pela própria personagem, estratégia perspicaz que estabelece o pacto de verossimilhança com o leitor.

Essa migração de si mesma para outros territórios terá como marco a possibilidade de vivência do amor romântico com o jovem Robert Lebrun, muito embora fosse casada. Os questionamentos sobre a sua condição de mulher como sujeito de vontades próprias serão despertados na temporada da família no litoral de

*Grand Isle, Nova Orleans.*

Segundo o costume afrancesado da comunidade de Luisiana, jovens solteiros cortejavam mulheres um pouco mais velhas, casadas, sem que isso trouxesse qualquer consequência. O flerte era apenas um esporte de verão, e não deveria redundar em qualquer relação mais profunda. Edna, vinda do Meio Oeste, não familiarizada com esse costume, toma o flerte por real, e se apaixona. Será essa paixão que a mobilizará pela busca de liberdade, pela ruptura com as amarras sociais do sistema patriarcal opressor vigente. Isso se dá, em primeiro lugar, por sua diferença cultural, mas também por uma diferença pessoal:

Em resumo, a Sra. Pontellier não era do tipo maternal. As mulheres de tipo maternal pareciam predominar, naquele verão, em Grand Isle. Era fácil reconhecê-las, esvoaçando por ali com as asas abertas e protetoras sempre que algum dano, real ou imaginário, ameaçavam sua preciosa cria. Eram mulheres que idolatravam seus filhos, adoravam seus maridos, e valorizavam como um privilégio divino anularam-se como indivíduos e cultivaram asas qual anjos tutelares (CHOPIN, 1994, p. 19).

- Eu desistiria do não-essencial; daria meu dinheiro, daria minha vida, por meus filhos; mas não daria a mim própria. Não consigo deixar isso mais claro; é apenas uma coisa que estou começando a compreender, que está se revelando para mim (CHOPIN, 1994, p. 67).

Nessa narrativa, portanto, os lugares pré-estabelecidos para o gênero feminino são minados e, à medida que essa escritura abre a possibilidade de não enquadramento ao lugar-regra, permite-se ao leitor vislumbrar a possibilidade de questionar os paradigmas instituídos.

Um das primeiras cenas do romance mostra a esposa retornando de um banho de mar acompanhada pelo jovem amigo. A relação com o Sr. Pontellier é exposta na medida em que a sua posse sobre a mulher é enunciada tanto pela voz do esposo quanto pela do narrador: “Você está irreconhecível de tão queimada – acrescentou, olhando para a esposa como se olha para uma peça valiosa de propriedade pessoal que sofrera alguns danos” (CHOPIN, 1994, p. 12).

Porém, se por um lado, o esposo ostenta posse, por outro a atitude da esposa revela a potência demoníaca latente:

Ela ergueu as mãos, mãos fortes e bem-formadas, e as examinou criticamente, puxando as mangas para cima dos pulsos. Olhar para elas a fez lembrar dos anéis que entregara ao marido antes de sair



para a praia. Estendeu silenciosamente uma mão em sua direção e ele, entendendo, tirou os anéis do bolso do colete e os deixou cair na palma de sua mão. Ela enfiou nos dedos. Depois, apertando os joelhos, olhou para Robert e começou a rir. Os anéis cintilavam em seus dedos. Ele devolveu-lhe um sorriso (CHOPIN, 1994, p. 12-13).

Assim, ao ouvir o julgamento depreciativo do esposo – até – se propõe a avaliar o estrago **puxando as mangas para cima dos pulsos**, mas logo desvia o seu interesse **para [os] anéis que entregara ao marido, para os seus anéis!** A devolução das joias instala um duelo silencioso entre os dois: **ele que os deixa cair na palma de sua mão, ela que os enfia nos dedos** levando o leitor a desconfiar do por vir da narrativa.

Dessa forma, pela voz da narradora, o leitor tomará conhecimento tanto do encantamento de Edna por Robert quanto da transformação existencial que aquele encantamento causará nela: “Uma certa luz começava a brotar palidamente em seu interior – a luz que, havendo revelado o caminho, acaba por proibi-lo” (CHOPIN, 1994, p. 25).

Nessa perspectiva, o motor do romance romântico, a busca da realização da heroína na vivência do projeto amoroso, apresenta-se, desde sempre, demarcada pela impossibilidade. No entanto, para subverter a ordem estabelecida, a escritora-intelectual escolhe a ambivalência; assim, sem negar, negocia: se por um lado a paixão ilumina um caminho por vir, por outro, existem as interdições. O engajamento da escritora-intelectual também se enuncia quando reconhece a humanidade da mulher colocando em xeque a subalternidade do gênero feminino:

Em suma, a Sra. Pontellier estava começando a perceber sua posição no universo como ser humano e a reconhecer suas relações, enquanto indivíduo, com seu mundo interior e com o que a cercava. Pode parecer um oneroso fardo, esta chegada da sabedoria à alma de uma jovem mulher de vinte e oito anos – mais sabedoria talvez do que a que o Espírito Santo geralmente admite conceder a qualquer mulher (CHOPIN, 1994, p. 25).

No entanto, Edna conviverá com o seu contraponto na narrativa, Madame Ratignolle, mais feminina e matronal, uma espécie de oráculo. Será ela, o seu oposto, que no papel de interventora, tentará salvá-la do perigo, salvando, portanto, a ordem estabelecida:

- Faça-me um favor, Robert – falou a bela mulher a seu lado assim que

ela e Robert iniciaram seu lento regresso. Ela ergueu o olhar para o rosto dele, apoiada em seu braço, sob a sombra envolvente do guarda-sol que ele erguera.

- Concedido; quantos você quiser – retrucou ele, mirando seus olhos apreensivos e um tanto inquisitivos.

- Só lhe peço um; deixe a Sra. Pontellier em paz.

[...]

- Bobagem! É sério; é exatamente o que quis dizer. Deixe a Sra. Pontellier em paz.

- Por quê? – perguntou ele, fazendo-se de sério em face da solicitação da acompanhante.

- Ela não é uma de nós; não é como nós. Ela pode cometer a infeliz asneira de levá-lo a sério.

[...]

- Por que ela não deveria me levar a sério? – perguntou rispidamente (CHOPIN, 1994, p. 33).

Será, portanto, um olhar feminino e subalternizado que desnudará o que – até então – era velado entre os enamorados. Destacamos que a construção dessa personagem também nos parece rasurar o lugar de subordinação imposto às mulheres, pois se ela intervém na relação entre a sua amiga e o galanteador, revelando o poder do sistema patriarcal, paradoxalmente, é por meio dessa mesma voz que os protagonistas se tornam conscientes de sua potencial transgressão.

A heroína, entretanto, segue despertando-se e sua transformação, metaforicamente, é espelhada na sua relação como o mar, expressando o que o eu-lírico da protagonista está sentindo no momento narrado, característica marcante do movimento romântico:

A voz do mar é sedutora; ininterrupta, sussurrante, queixosa, murmurante, convidando a alma a errar atrás de uma explicação em abismos de solidão; a se perder em labirintos de contemplação interior. A voz do mar fala para a alma. O toque do mar é sensual e estreita o corpo em seu suave e envolvente abraço (CHOPIN, 1994, p. 26).

Um pavor incontrolável tomava conta dela quando estava na água, a menos que houvesse uma mão por perto que pudesse agarrá-la e tranquilizá-la.

Mas naquela noite sentia-se como a criancinha insegura, cambaleante, tropeçante, que repentinamente se dá conta dela como se algum poder de importância significativa lhe tivesse sido outorgado para controlar o funcionamento de seu corpo e sua alma. Foi ficando ousada e destemida, superestimando sua força. Queria nadar para longe, até onde mulher alguma jamais tivesse nadado antes.

Sua inesperada conquista foi objeto de espanto, aplausos e admiração. Cada qual congratulava-se de que sua particular forma de ensino tinha alcançado o tão almejado fim.

- Como é fácil! – pensava ela. - é banal - disse em voz alta; - por que



não descobri antes que era banal? Veja só o tempo que perdi me debatendo como um bebê!

Ela não se juntou aos grupos em suas brincadeiras, mas intoxicada por seu recém-adquirido poder, afastou-se nadando sozinha. Virou o rosto na direção do mar para recolher um a impressão de espaço e solidão; a vasta extensão de água, encontrando-se e confundindo-se com o céu enluarado, contribuía para a sua exaltada fantasia (CHOPIN, 1994, p. 43).

É digno de nota que, numa atitude de vanguarda, o despertar da personagem vai além da possibilidade de vivência do amor romântico desenhado ao longo dessa narrativa. O marco dessa evolução se dá quando, subitamente, Robert se muda para o México: “– Hoje à noite! – Nesta mesma noite! – Pode imaginar! – o que foi que deu nele! – foram algumas das respostas que recolheu, pronunciadas simultaneamente em francês e inglês” (CHOPIN, 1994, p. 60).

Destaque-se que este abandono, mesmo deixando-a estupefata, potencializará o seu processo libertário que se delineia no retorno da família para a cidade. Neste novo contexto **começa a fazer o que quer e a se sentir a seu gosto**, levando o esposo a se preocupar com a sua sanidade “[...] poderia estar ficando uma desequilibrada mentalmente. Podia perfeitamente perceber que ela não era a mesma” (CHOPIN, 1994, p. 79).

Salienta-se que o questionamento sobre a sua sanidade denuncia a instância médica eminentemente masculina como um outro poder sobre a territorialidade feminina. Em conversa com o médico da família, o doutor Mandelet, o esposo desabafa: “Ela está tornando as coisas diabolicamente incômodas para mim – prosseguiu nervosamente. – Formou certa ideia na cabeça com respeito aos direitos eternos das mulheres [...]” (CHOPIN, 1994, p. 89).

O médico – personagem signo do saber cientificista masculino – apresenta a sua primeira hipótese para explicar a mudança de comportamento da mulher do amigo: “– Será que ela [...] vem se relacionando ultimamente com algum círculo de mulheres pseudo-intelectuais... seres superiores superespirituais? Minha esposa tem me falado sobre elas” (CHOPIN, 1994, p. 89).

Aqui também destacamos a ambivalência da narrativa, na construção dessa personagem, pois se por um lado, o médico está ciente do pensamento **desse círculo de mulheres**, por outro, o adjetiva como **pseudo-intelectuais, seres superiores**

**superespirituais**, revelando os limites de suas percepções de mundo; dessa forma, após avaliações, aconselha o esposo:

Não a incomode e não deixe que ela o aborreça. [...] Seria preciso um inspirado psicólogo para lidar direito com elas. [...] A maioria é temperamental e caprichosa. [...] Mas felizmente isso vai passar, especialmente se você deixa-la em paz [...] (CHOPIN, 1994, p. 90).

A racionalidade médica, com a certeza de que o mau comportamento da mulher tratava-se de um capricho, orienta o marido a deixá-la em paz. O aconselhamento é acatado plenamente e será no período de viagem a negócios do esposo que Edna alçará voos mais longos, pois os filhos serão levados para a casa da sogra e **por fim, ela vive uma paz radiante quando se vê finalmente só**. Voltando-se para si, ela investe na pintura, retoma leituras, intensifica passeios.

O auge da independência da personagem parece se consumir quando decide sair da mansão da família para ir viver sozinha numa casinha de quatro cômodos no mesmo quarteirão. A sua justificativa para sua confidente Mademoiselle Reisz, é de que “– A casa, o dinheiro que a abastece, não são seus” (CHOPIN, 1994, p. 106).

Este trecho parece ser peça de encaixe na narrativa para que a heroína revele a fonte de recursos que garantiria sua sobrevivência independente de um marido, de um homem: um pouco de dinheiro seu, da herança de sua mãe, um pouco das corridas que ganhou e da venda dos seus quadros. Observa-se que todos os recursos provêm de fonte própria, portanto, Edna é potencialmente competente para viver por si mesma.

Porém, essa ruptura com a ordem patriarcal não será alcançada sem entraves e é nessa perspectiva que o oásis aparece como uma ilusão, pois quando o projeto da personagem se efetiva de forma que a sua independência seja reconhecida pela sociedade, o esposo, seguindo as orientações do médico, estrategicamente, organiza uma reforma na mansão justificando a sua mudança temporária para outro local. Esse arranjo é selado por uma breve nota para os jornais informando que

[...] tencionavam passar uma curta temporada no exterior, que estavam submetendo sua elegante residência [...] a magníficas reformas e que ela não estaria pronta para ser ocupada antes de seu regresso (CHOPIN, 1994, p. 124).

No uso dessa estratégia, revelam-se as artimanhas do poderio patriarcal para a perpetuação do *status quo*; salienta-se que não se fala em sentimentos, em amor entre marido e mulher, mas na manutenção de um sistema. Essa força opressora, em contrapartida, é revelada num diálogo entre Edna e Alcée Arobin, quando Edna reflete sobre a sua identidade como mulher:

– Um dia desses – disse – vou me concentrar um pouco e pensar... tentar determinar que espécie de mulher eu sou, pois honestamente não sei. Por todos os parâmetros que conheço, sou uma espécie diabolicamente perverso do meu sexo. Mas de certo modo, não consigo me convencer disso. Preciso pensar no assunto (CHOPIN, 1994, p. 110).

Salienta-se que, muito embora a protagonista se identifique como **espécie diabolicamente perversa do seu sexo**, ela não interrompe o seu projeto de vida. As mudanças substanciais no comportamento de Edna ocorrem na casa de poucos cômodos, na ausência da instituição família – esposo e filhos; e será que neste novo espaço que concretizará a experiência da liberdade, bem como a da infidelidade. Nos braços de Arobin efetivará “[...] o primeiro beijo de sua vida em que sua natureza realmente reagira. Era uma tocha ardente insuflando o desejo” (CHOPIN, 1994, p. 111).

Porém, se por um lado, a vivência da infidelidade lhe trouxera uma **dor surda** por não ter vivido com quem a despertara, por outro, **não havia vergonha ou remorso entre essas sensações conflitantes**. A reviravolta no romance parece ocorrer no retorno de Robert Lebrun, quando ressurge para a heroína a possibilidade de efetivação do seu projeto de amor romântico:

- Eu o amo – murmurou ela, – apenas você; ninguém senão você. Foi você quem me despertou no verão passado do sonho absurdo de toda uma vida. [...] Agora que você está aqui, nos amaremos, meu Robert. Seremos tudo um para o outro. Nada mais no mundo tem qualquer importância. [...]

- Não vá, não vá! Oh! Edna, fique comigo – ele implorou. – Por que precisa ir? Fique comigo, fique comigo. (CHOPIN, 1994, p. 142).

No entanto, será neste momento em que tudo parece favorecer a efetivação do projeto de amor romântico que a impossibilidade se consolida; quando tudo parece ser favorável, consolida-se o oásis como ilusão, pois o que Robert lhe propõe é a

repetição do mesmo modelo de relação, e sua incompreensão da proposta libertária da heroína se traduz em um **mandado de honra** o que o leva a abandoná-la.

Ele não estava em lugar nenhum por perto. A casa estava vazia. Mas ele rabiscara um pedaço de papel que jazia por ali, à luz do lampião: 'Eu a amo. Adeus... porque eu a amo' (CHOPIN, 1994, p. 147).

Dessa forma, a escritora-intelectual constrói e desconstrói a soberania de sua heroína acabando por revelar a impossibilidade de sua plenitude como mulher, pois suas decisões não são acatadas. Nessa perspectiva, acreditamos que a função do amor por Robert seja uma estratégia para revelar as limitações da mulher, da mulher castrada de todas as liberdades individuais, inclusive a de questionar os papéis desempenhados socialmente: de mãe, de filha, profissional e *socialite*. Destaca-se, sobretudo, que Robert não se diferencia da norma patriarcal sexista vigente; esse traço é perceptível quando a questiona sobre a proximidade com Alcée Arobin de forma invasiva e autoritária, e principalmente quando não compreende que ela propunha um tipo diferente de relação e lhe propõe um casamento convencional.

Essa estória, portanto, **não tem chance de acabar bem** e Chopin, ao trazer para o espaço do romance a fala da mulher oprimida, encenada na transgressão, também traz para a representação o seu silenciamento, lançando-a ao mar:

Edna foi caminhando em direção à praia quase mecanicamente, sem notar nada em especial, exceto que o sol estava quente. Ela não se detinha em nenhuma linha de pensamento particular. [...] Que estranho e terrível era estar nua sob o céu! Que delícia! Sentiu-se como uma criatura recém-nascida, abrindo os olhos num mundo familiar que jamais conhecera. [...] Mais e mais ela avançava. Lembrou-se da noite que nada para longe e recordou o terror que dela se apossara com medo de não conseguir voltar à praia. Não olhava para trás agora, avançando mais e mais, pensando no prado de capim-do-campo que atravessara quando criancinha acreditando que não tinha princípio nem fim (CHOPIN, 1994, p. 149-151).

A morte, dessa forma, nos parece uma atitude subversiva, pois manter a heroína viva é garantir a continuidade da opressão de um *status quo* que a subalterniza. “O que impressiona nesse malogro, afirmado pela morte voluntária, é o ato escandaloso que esta introduz no curso de uma existência até aquele momento tão perfeitamente respeitável” (BLANCHOT, 2005, p. 151).

## A violência e a esquizofrenia no voo de Aleto

Diferentemente de Chopin que traz a morte como desfecho de sua narrativa, Dias inaugura a abertura de **Adeus a Aleto** com a morte. Destaca-se que essa narração se funda na confissão de um crime seguido de suicídio que se repete ao final da obra, o que nos sugere tanto o registro de impossibilidades como de negatividade do projeto do herói. Nessa perspectiva, violências múltiplas cercam os heróis de ambas as narrativas e a morte como malogro parece potencializar a forma demoníaca que os move.

Numa estrutura circular, **Adeus a Aleto** é construído de forma a mimicar a esquizofrenia, o que revela o empenho do escritor-intelectual em subverter inclusive a estética do romance. Numa escritura em que tempo e espaço são descontínuos, Dias trará para a sua narrativa a representação da instância autoria e, ironicamente, tecerá o seu herói com as angústias de um escritor homossexual, o que nos parece indiciar a representação da autoria. Salienta-se, porém, que na contramão do que é revelado – diferentemente da obra de Chopin – o romance de Dias, também se faz pelo que não é explicitado. Aqui recorreremos novamente a Blanchot (2005):

[...] o essencial permanece obscuro. A obscuridade nos empenha aqui numa região onde as regras nos abandonam, onde a moral se cala, onde não há mais direito nem dever, onde a boa ou a má consciência não trazem nem consolo, nem remorso (BLANCHOT, 2005, p. 38).

Nesta arquitetura discursiva, a esquizofrenia da personagem também é revelada por meio das vozes com as quais o herói convive na infância e na maturidade; se na infância cria um amigo imaginário para sobreviver à exclusão, na fase adulta, convive com as vozes de seus próprios personagens:

Meu velho havia construído uma casinha de bonecas. Ela ficava na parte mais alta da casa, logo acima do meu quarto. [...] Era lá em cima que eu ficava. E naquela imensidão de quarto, ficava horas e horas a ler, escrever – foi assim que nasceram meus primeiros escritos, a poesia também – e a cantar. Desta forma, inventei um outro eu, e isso coincidiu com minhas incursões no campo do autodidatismo [...]. Este outro eu era completamente altivo, cheio de coragem e – ao contrário de mim mesmo – era perfeitamente bem resolvido sexualmente. Eu adorava me deter nesse eu lírico, inglês, porque era assim que queria ser: mais pleno, menos medroso, mais alegre (DIAS, 2015, p.40).

O homem do espelho foi o primeiro a ganhar vida. Ele havia sido uma ou duas páginas. Comecei a desenhar o seu perfil enquanto procurava

entender minha esquizofrenia. Coitados deles. O homem do espelho que me parecia constantemente foi o primeiro que matei; em seguida veio a garçonete do bar; depois a menina de rua; depois matar Margot, deixando a herança para o mais perverso dos filhos. Enfim, foi uma sequência de conflitos que criei. Depois tentei reinventá-los; revivê-los. Tudo isto estava neste novo livro, que não tinha nome, que não tinha fim, apenas meio (DIAS, 2015, p. 98).

Essa moldura de escrita nos sugere a identidade demoníaca do herói sob uma perspectiva diferente da encenada por Edna Pontelier em **O despertar**. Se lá, a narrativa é linear e as vozes se vinculam aos personagens que de fato são corporificados na narrativa, em **Adeus a Aleto** a fórmula do romance é corrompida esteticamente, uma vez que o leitor é instalado num caos romanesco, que parece ser signo da condição da minoria representada.

Essa negatividade, arquitetada estrategicamente pelo escritor, pode ser apreendida, inclusive, pela titulação de seis dos oito capítulos da obra: **A ilusão do Oásis, Diálogo infernal; A ingênua Adolescência Diabólica, A Redescoberta do Amor e da Ingenuidade, Paris e a Loucura e Amsterdã e meus monstros**.

Os fantasmas sobre a constituição da identidade homossexual do protagonista nos são apresentados por meio de suas memórias narradas e sugeridas no capítulo 5, **A Ingênua Adolescência Diabólica**. Ressalta-se que neste capítulo o personagem faz uma digressão sobre a finalidade de uma de suas viagens a trabalho, que de forma metafórica, parece nos apresentar a busca por si mesmo:

[...] De certa forma, aquela viagem tinha uma pequena brisa a levantar poeira e desarranjar os papéis de minhas leituras. Tudo deveria ser reavaliado como uma grande pesquisa de mim mesmo. Começar a aventurar numa nova possibilidade de mudança de atitude. Deixar de mandar em tudo, de dar poder a certas coisas e encontrar minha própria vida com peso leve de papel (DIAS, 2015, p. 35).

Dei mais alguns passos e olhei mais atentamente para as ruas e as pessoas. No entanto, ainda assim me sentia sozinho dentro daquele turbilhão. O que ainda restava de mim naquele corpo? “O que havia feito dele”? Pensei em tempo pretérito, quando dialogava com a ingenuidade. Lembrei de minhas primeiras aventuras no mundo da literatura; do sexo e de mim mesmo. Lembrei-me do cheiro de casa, de café vivo e de meu amigo (DIAS, 2015, p. 36).

Essas confidências nos levam a pensar sobre o anonimato do herói, que se efetiva tanto pela sua falta de nomeação quanto pelo deslizamento da narrativa quanto a sua existência, pois se ora se apresenta como criador, ora se apresenta como



criação, preservando-se ao máximo a identidade subalternizada. Nessa perspectiva,

No mundo, a linguagem é poder por excelência. Aquele que fala é o poderoso e o violento. Nomear é a violência que afasta o que é nomeado, para tê-lo sob a forma cômoda de um nome (BLANCHOT, 2005, p. 45).

No capítulo **A ilusão do oásis**, entrevemos um herói ocupado tanto por uma agenda de trabalho internacional quanto pelo vazio das relações afetivas:

Parecia não ter fim a jornada de viagens. Até a próxima sessão em Boston, ainda teria pela frente Paris, Lisboa e São Paulo. [...] As últimas semanas tinham sido extremamente enriquecedoras. Na noite anterior: a sessão em Amsterdã. Demorei muito a gozar e o meu primeiro parceiro parecia não ter fim em seu desempenho. Eu não aguentava mais. Primeiro foi o dedo; a massagem era sutil e meu prazer acompanhava o desejo daquele rapaz. Mas desejava ir mais fundo; buscar com sua mão um prazer recôndito, quase infinito. Resolvi ir até este momento final. O ritual que parecia não ter fim, senão nos olhos dele, no tato. Impressão que tive quando nos lavamos: seus olhos eram outros, eram de tristeza. Decidi então me guardar para mais tarde. Afinal, havia uma vasta programação local. E eu tinha duas semanas para a continuação de projetos particulares nesta seara. Dispensei-o (DIAS, 2015, p. 15).

Essa agitada vida sexual parece revelar a busca por uma outra vivência amorosa, entrevista por meio da linguagem ambígua do narrador: **mas desejava ir mais fundo**. Para além do desejo de ir mais fundo, nos deparamos com a tristeza estampada no olhar do parceiro e a mecanicidade de sua atitude sexual. Nesta perspectiva, a errância do seu parceiro sexual parece espelhar a do herói.

Assim, impõe-se uma questão: quais são os impedimentos para que essas personagens vivam experiências amorosas que os libertem dessa tristeza evidente? Neste ponto, retomamos a perspectiva do protagonista que, quando menino, para sobreviver ao olhar do outro, **abandonava a si mesmo**.

Esse vazio, porém, se mantém mesmo diante das expectativas amorosas do protagonista-escritor pelo jovem e belo Nikov, que surgirá na sua noite de autógrafos em Amsterdã, conquistando-o por dizer “– Sua poesia me fez gozar!” (DIAS, 2015, p. 16)

[...] – a princípio [ele] me levaria para um local mais reservado, alguma ponte, rua escura. Pensei que seria assim que deveríamos entender seu conhecimento literário acerca da minha poesia; e minha poesia era algo pretensamente excitante; [...] E logo que pudesse imaginar

algo envolvido de uma atmosfera romântica, ou mesmo de uma lembrança fortuita; daquelas que ficariam em meu registro particular de aventuras insólitas; quando pensei que pudesse iniciar um contato direto, mais significativo; entendi que ainda não era o momento para pensar em algo a mais. Amsterdã seria apenas mais uma parada. Nikov talvez fosse uma poesia perdida num livro porvir. Ou talvez um romance inteiro, inacabado. Porém, ainda não era tempo do romance de trezentas páginas (DIAS, 2015, p. 17).

Interessante notar que o romance nos instala dentro de outro romance em que uma avalanche de acontecimentos desaba sobre o herói e simultaneamente sobre o leitor. Nessa estrutura de romance, o narrador confessa ao seu leitor o projeto por vir – o do romance, o da poesia, o da vivência do amor romântico, que paradoxalmente não se efetivam, o que consolida a potência demoníaca tanto do herói quanto desta narrativa que mais **obscurece do que esclarece**. O ideal de vivência amorosa entre escritor e fã se alimenta no trajeto que efetivam no reduto boêmio de Amsterdã – o *Red Light*:

Então, o que me levaria a tão estranho destino se não houvesse, de fato, real interesse naquele rapaz? Perguntei-me várias vezes por que tanto decoro se eu mesmo sempre estimulava, por dentro, um desejo indecifrável e incontrolável de possuí-lo? Mas me resguardava de qualquer outro indicativo mais suspeito. O que ainda não havia acontecido (DIAS, 2015, p. 20).

Entretanto, o desfecho desse passeio é desalentador. Na porta do teatro, ocorre um atrito entre Nikov e um homem, que por fim o agrediu; o escritor tenta interferir, mas é impedido pelo seu acompanhante; como resultado dessa cena temos o herói “[...] no chão quase desacordado. Nikov tentou revidar, mas os seguranças conseguiram refrear o ânimo daquele homem e retirá-lo do teatro. Nikov desapareceu entre a confusão causada naquela noite” (DIAS, 2015, p. 24).

Destaca-se que o romance é construído de forma a revelar que **não há chance de acabar bem**, pois a vivência amorosa do escritor com Nikov é atravessada por mistérios, prostituição, desencontros, ciúmes e violência e ao fim, a sua própria existência é questionada pelo seu amante:

Decerto as coisas de Nikov deveriam estar lá. Por alguns instantes, hesitei, até que entrasse no quarto... A porta estava aberta, mas sem sinais de arrombamento. Empurrei a porta. Minhas coisas estavam jogadas no chão. A mala do Nikov não estava lá. Meu coração gelou. Eu não acreditei que pudesse ser tudo um grande mal-entendido; ou uma história da minha fantasia. “Ou poderia ser?” (DIAS, 2015, p. 93).

Essa escrita densamente tecida entre o passado e o presente apresenta ao leitor mais do que as angústias de um herói subalternizado, apresenta ao leitor o desafio de se enfrentar o sistema heteronormatizador vigente na condição de minoria. Dessa forma, ao ocupar o espaço do romance com essa personagem diabolicamente construída – um homossexual bem sucedido – além de subverter a ordem pela ocupação do romance, espaço burguês, também o faz pelas rupturas quanto à forma, revelando de maneira ambivalente os desafios sócio-culturais a serem enfrentados.

### **Ambivalência como estratégia, morte como signo: escritas agonizantes**

Assim, essas escrituras, produtos de instâncias autorais conscientes do papel de intelectual **abriram espaço de fala** para os subalternizados **falarem por si** e dessa forma esvaziaram lugares de fala historicamente consolidados nesse espaço de poder: o romance. Na busca do amor romântico, mito consagrado pela burguesia ocidental, a mulher e o homossexual apresentaram suas angústias, desejos, e frustrações de forma ambivalente e assim se consolidaram como heróis demoníacos, heróis desestruturadores da ordem estabelecida que proporcionam ao leitor, à sociedade

[...] o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade e o semelhante (CANDIDO, 2004, p. 180).

Assim, destaca-se tanto a importância de se refletir sobre a ocupação do espaço literário por personagens protagonistas que podem ser tomados como signo de coletivos subalternizados – a mulher e o homossexual – bem como de se localizar seus produtores em seu tempo, visto que, em tessituras como essa, o escritor - intelectual propõe uma reflexão poderosa, pois ele

[...] não é nem um pacificador nem um criador de consensos, mas alguém que empenha todo o seu ser no senso crítico, na recusa em aceitar fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem. Não relutando de modo passivo, mas desejando ativamente dizer isso em público (SAID, 2005, p. 35-36).

Dessa forma, a literatura, por conter elementos de realidade, nos permite repensar o mundo, nos permite **alçar voo acima da planície da tradição e do preconceito** sem nos cegar para seus desafios, como ocorre nessas escritas em que a realização do amor romântico se mostra como o projeto de vida de seus heróis. No entanto, por se atualizar em sociedades sexistas heteronormativas, ainda se apresenta como **ilusão do oásis**.

O suicídio, em ambas as obras, cumpre a função de atualizar a impossibilidade de realizar o mandado do amor romântico. O amor romântico é ao mesmo tempo uma imposição da sociedade patriarcal e o prêmio pelo bom cumprimento dos papéis sociais designados a cada um. Por esse motivo, personagens desviantes não têm as condições de vivê-lo; sua negação, por outro lado, é também a punição por sua inadequação.

Assim, o fato de que **não há chance acabar bem**, em ambos os romances, se resolve pelo mesmo expediente narrativo: o suicídio, que em ambos os casos pode ser entendido como a punição pelos desvios das personagens. Mas, por outro lado, pode ser entendido como a recusa em obedecer a mandados de uma sociedade opressora das minorias. O suicídio pode ser entendido como uma libertação da punição que certamente incidiria sobre as personagens desviantes. Dessa forma, elas se subtraem ao escárnio. A morte é a saída de uma situação agonizante.

## Referências

- BOSI, A. **A história concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006. 528 p.
- BLANCHOT, M. **O livro por vir: A literatura começa com a escrita**. Tradução de L. P. Moisés. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005. 385 p.
- CANDIDO, A. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas cidades/Ouro sobre azul, 2004.p.169-191.
- CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. In: DANTAS, V. (org.). **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades Editora 34, 2002. p.77-92.
- CHOPIN, K. **O despertar**. Tradução de C. M. Paciornik. São Paulo, SP: Estação Liberdade, 1994. p.151
- DIAS, R.M. Adeus a Aleto. In: \_\_\_\_\_. **Trilogia do desejo**. Rio de Janeiro: Metanóia, 2015. p. 9-105.

FOLTRAN, C.L. **Forma literária e formações sociais em The Awakening de Kate Chopin**. 2006. 86 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês. Área de Concentração: Letras Modernas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**: Um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de A. Margarido. Lisboa: Editora Presença, 1967. 385 p.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Tradução de S.R. G. Almeida. Belo Horizonte, MG: Editora: UFMG, 2010. 133 p.

SAID, E. W. O papel público de escritores e intelectuais. In: MORAES, D. (Org.). **Combates e utopias**. Tradução de E. Aguiar. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2004. p.25-50.

SAID, E. W. Representações do intelectual. In: \_\_\_\_\_. **Representações do intelectual**: As conferências Reith de 1993. Tradução de M. Hatoum. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2005. p.19-36.

Recebido em 25 de julho de 2016  
Aceito em 04 de dezembro de 2016