

**As herdeiras de Miss Marple e a práxis cotidiana
como tática de resistência**

edições makunaima

Edição e Revisão de texto

Carla Portilho

Diagramação

Casa Doze Projetos e Edições

809.93355 Portilho, Carla de Figueiredo
P852 As herdeiras de Miss Marple e a práxis cotidiana
como tática de resistência / Carla de Figueiredo Portilho.
Dados eletrônicos (748 kbytes).- Rio de Janeiro : Edições
Makunaima, 2016.
110p.

Bibliografia : p.104

E-book acessível pelo formato PDF.

ISBN : 978-85-65130-18-9

1.Ficção policial – História e crítica I. Título

<http://edicoesmakunaima.com.br/>

Ficha elaborada por Rutionio J. F. de Sant'Anna, CRB-7/2968

As herdeiras de Miss Marple e a práxis cotidiana como tática de resistência

Carla de Figueiredo Portilho

Rio de Janeiro

2016



SUMÁRIO

A CONFISSÃO DO CRIME	6
BISBILHOTICES E MEXERICOS: A DETETIVE SOLTEIRONA	13
A HISTÓRIA MUDA: MANEIRAS OUTRAS DE FAZER	18
FUGINDO DO INGLÊS PADRÃO	20
O TRABALHO DOMÉSTICO E OS CUIDADOS COM A FAMÍLIA	44
MITOS E CRENÇAS	58
PEQUENOS GOLPES E ASTÚCIAS SUTIS	75
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	88
O DESFECHO FINAL	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105

A confissão do crime

Uma confissão

6 *Para mim, como para muitos outros, a leitura de romances policiais é um vício como o tabaco ou o álcool. Seus sintomas são: primeiro, a intensidade do desejo – se eu tiver algum trabalho para fazer, devo tomar cuidado para não começar a ler uma história policial, porque, uma vez que começo uma, não consigo trabalhar ou dormir até terminá-la. Segundo, sua especificidade – a história deve obedecer a certas fórmulas (eu acho muito difícil, por exemplo, ler uma que não seja ambientada na Inglaterra rural). E, terceiro, seu imediatismo. Eu esqueço a história assim que a termino, e não sinto vontade de lê-la novamente. Se, como às vezes acontece, eu começar a ler uma e descobrir, após algumas páginas, que já a li antes, não consigo continuar.*

Tais reações me convencem que, ao menos no meu caso, as histórias policiais não têm nada a ver com obras de arte.

W.H. Auden – The Guilty Vicarage¹

Este livro é fruto desse “vício” compartilhado com W.H. Auden – a leitura de romances policiais. Assim como o poeta, também eu e outros “viciados” em literatura policial relatam os “sintomas” descritos, como a intensidade do desejo de mergulhar em uma história envolvente, cujo poder de absorção conduz o leitor por suas páginas, curioso, ávido pelo desfecho final, quando será apresentada a solução para o mistério proposto.

Compartilhar o “vício” do poeta, entretanto, não implica necessariamente compartilhar a sua opinião acerca das histórias policiais. Ao escrever o ensaio “The guilty vicarage” (1949), W.H. Auden foi categórico ao afirmar que, ao menos no seu caso, “as histórias policiais não têm nada a ver com obras de arte”. (Auden, 1988, p.15)

Este livro segue uma orientação distinta, que busca problematizar a afirmação do poeta, observando que, embora não se possa garantir que toda e qualquer história policial constitua uma obra de arte, não seria também o caso de se excluir *a priori* todo um gênero da categoria arte – o que se propõe é empreender uma investigação cuidadosa e despida de preconceitos.

O objeto deste estudo é o romance policial produzido por escritores contemporâneos de origens étnicas e culturais marginais ao centro hegemônico de poder. Pretendo apontar os caminhos trilhados por esses autores na releitura desse gênero consagrado da literatura de massa, e discutir como esses autores não buscam conformar seus textos às fórmulas consagradas pela literatura policial “hegemônica”², mas sim marcá-los como textos produzidos na contramão dessa tradição literária. É interessante observar, entretanto, que a própria escolha do gênero inscreve a tradição do romance policial hegemônico e, ao mesmo tempo, estabelece um diálogo com a literatura dita culta, que também já deu sua contribuição à ficção policial – por exemplo, com os contos policiais de Jorge Luis Borges, como “A morte e a bússola” e “O jardim de caminhos que se bifurcam”, e o romance de Umberto Eco, *O nome da rosa*.

A arte popular contemporânea, especialmente a literatura e o cinema, tem sido marcada por histórias de mistério e suspense, com destaque para a figura do detetive, tão presente nos *thrillers* e policiais. O romance policial tornou-se um dos tipos de literatura mais vendidos de todos os tempos, e sua vendagem expressiva é uma das características que o inserem no tipo de literatura que se convencionou chamar *best-seller*, também conhecida como literatura de massa ou de mercado. Nos dias de hoje, as questões de marketing são decisivas para uma editora na hora de escolher as obras que serão publicadas e divulgadas com maior empenho, e a forte competição entre as editoras pelo lucro se traduz em um esforço cada vez maior aplicado à produção e comercialização de *best-sellers*. Desse modo, o potencial de vendas de uma determinada obra torna-se tão ou mais importante que o seu “mérito” literário (Dilley, 1998, p.6). Esse fator é fundamental para que tanto escritores novatos quanto os consagrados escolham se expressar por meio de um gênero que encontrará receptividade por parte das editoras e, consequentemente, do público.

8

Tradicionalmente, teóricos que estudaram a literatura de massa a contrapõem à literatura culta. Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, por exemplo, afirmam que a primeira se insere perfeitamente no seu gênero, conformando-se a ele, ao passo que a segunda demonstra uma originalidade não apenas de padrões narrativos como também de valores pessoais e morais “que produzem uma visão de mundo singular e inconfundível” (Reimão, s/d). Além disso, a literatura *best-seller* supostamente não exigiria do leitor grandes esforços de sensibilidade, inteligência, atenção ou memória, enquanto a literatura culta estimularia a capacidade crítica do leitor ao problematizar os valores e suas representações.

A proposta que apresento neste livro é a de argumentar a contrapelo desses autores, questionando afirmativas como as expostas acima. Como membro de uma geração acadêmica marcada pelo

momento da entrada dos estudos culturais em cena, que trouxe ao meio acadêmico o debate entre *high* e *low culture*, tomo como base para tal argumentação tanto a obra de Anthony Easthope, *Literary into Cultural Studies* (1991), quanto a de Bernard Mouralis, *Les Contre-littératures* (1975).

Easthope defende uma mudança de paradigma nos estudos literários, ao afirmar que todos os discursos de uma sociedade devem ser objeto do seu interesse, e não apenas os discursos de uma elite. Ele lembra que os estudos de literatura no ocidente sempre procuraram negar a ideia de que o cânone é construído, e que, embora estejam fundamentados sobre uma base lógica, estão imersos em ideologia disfarçada de estética (Easthope, 1991, p.6-13). Dessa forma, com o advento dos estudos de cultura, dá-se *status* teórico às textualidades populares e de massa. A esse respeito, é interessante lembrar os exemplos de críticos famosos, como Slavoj Žižek (2007), que explicou Lacan usando exemplos retirados da arte popular, e Susan Sontag, que publicou, nos anos 60, ensaios como “Notes on Camp” e “The Pornographic Imagination”.

Já Mouralis problematiza a separação entre literatura culta e de mercado. Segundo ele, as contraliteraturas dizem respeito ao processo de contestação e de questionamento da Literatura (com “L” maiúsculo, referindo-se à literatura culta) e lembram a existência de todo um setor da produção literária relegado a uma posição marginal – a paraliteratura ou literatura de massa (Mouralis, 1975, p.7). Dessa forma, a contraliteratura abrange as múltiplas modalidades de subversão do campo literário. Mouralis argumenta que não seria questão de se estudar sistematicamente a literatura marginal, pois isso significaria partir do pressuposto de que existe um corte entre dois setores distintos da produção literária – a literatura culta e o resto – e, por consequência, um objeto de estudo específico, constituído pelo melodrama, o romance policial, a ficção científica, as histórias em quadrinhos, as canções, a fotonovela, etc. Sua sugestão é que

se enfatize a relação conflituosa que se estabelece entre a literatura culta e popular. Afinal, a literatura popular também pode conter crítica social/cultural, como no caso dos romances abordados aqui, normalmente não-sancionados pela literatura culta, mas nem por isso menos críticos, já que retratam comunidades em conflito com a hegemonia.

Cumprе notar que a literatura periférica contemporânea tem se mostrado particularmente prolífica na produção de ficção policial. Nos Estados Unidos, autores provenientes de diversas “minorias étnicas”³, como Tony Hillerman⁴, Dale Furutani, Barbara Neely, Lucha Corpi e inclusive nomes consagrados como Rudolfo Anaya e Rolando Hinojosa escolheram se dedicar ao gênero e criaram, respectivamente, personagens como a *Navajo Tribal Police*, o detetive nipo-americano Ken Tanaka, a faxineira-detetive afro-americana Blanche White e os detetives chicanos Gloria Damasco, Sonny Baca e Rafe Buenrostro – todos protagonizam bem-sucedidas séries de romances policiais. No Brasil, além do pioneiro Rubem Fonseca, autor de *A Grande Arte* (1983) e *Bufo & Spallanzani* (1986), entre outros, contamos com os contos paródicos de Luis Fernando Veríssimo em *Ed Mort e outras histórias* (1979), com a incursão de Fernando Sabino pelo gênero em *A Faca de Dois Gumes* (1985) e, mais recentemente, com nomes como Luiz Alfredo Garcia-Roza, criador do Delegado Espinosa, protagonista de uma série que já se encontra no décimo volume. Ainda na América do Sul, o romance *Detetives Selvagens*, do escritor chileno Roberto Bolaño, alcançou as listas de mais vendidos, trazendo o foco para a obra do autor prematuramente falecido. Na África, chamam a atenção o romance paródico *Jaime Bunda, agente secreto* e sua continuação *Jaime Bunda e a morte do americano*, do escritor angolano Pepetela, e a série *The No.1 Ladies’ Detective Agency*, de Alexander McCall Smith, autor escocês nascido na antiga colônia britânica da Rodésia do Sul, atual Zimbábue.

As herdeiras de Miss Marple e a práxis cotidiana como tática de resistência toma como base para argumentação a teoria de Michel de Certeau sobre a práxis cotidiana, e busca discutir de que forma essas práticas se re-significam no embate entre o centro de poder e grupos “invisíveis”, além do seu papel político como uma tática de resistência empregada como oposição a práticas socioculturais dominantes. Assim como nas aventuras de Miss Marple, as práticas cotidianas marcam presença nas obras de Barbara Neely e Lucha Corpi abordadas neste livro – os dois primeiros volumes da série *Blanche White Mysteries*, *Blanche on the lam* e *Blanche among the talented tenth*, de Barbara Neely; e os três volumes da série *Gloria Damasco: Eulogy for a brown angel*, *Cactus blood* e *Black widow’s wardrobe*, de Lucha Corpi – todas protagonizadas por detetives mulheres.⁵

Para finalizar e abrir espaço para o texto propriamente dito, retomo a afirmação de W.H. Auden: “ao menos no meu caso, as histórias policiais não têm nada a ver com obras de arte” (Auden, 1988, p.15). Convido o leitor a passar aos próximos capítulos interrogando-se a respeito da pertinência dessa afirmação...

NOTAS

¹ Todas as traduções são livres.

² O termo vem entre aspas porque, embora a literatura policial tradicional, produzida por escritores originários do centro hegemônico, seja canônica em relação à literatura policial produzida na periferia, ainda assim está relegada a um patamar inferior pelo cânone literário, sendo considerada paraliteratura.

³ Emprega-se aqui o termo “minoría” no sentido político, e não necessariamente numérico, como é o caso da população hispânica dos EUA.

⁴ Embora seja de origem branca, Tony Hillerman foi criado em uma reserva indígena nos Estados Unidos, e seus personagens são fruto dessa experiência.

⁵ Ao longo da pesquisa percebeu-se que, na maior parte das obras policiais que abordam as questões da práxis cotidiana, as personagens principais são mulheres. Quando as práticas cotidianas são mencionadas em obras cujos personagens principais são detetives homens, como a série protagonizada pelo Delegado Espinosa, de Luiz Alfredo García-Roza, o foco recai sobre a incapacidade do personagem de levar a cabo tais práticas, como preparar a comida ou arrumar a casa. O fato é compreensível, uma vez que as mulheres são – ao menos na tradição ocidental, com a qual estamos mais familiarizadas – as principais responsáveis pelas atividades do dia-a-dia, como cozinhar, limpar, educar as crianças e assim por diante.

Bisbilhotices e mexericos: a detetive solteirona

Agatha Christie já era um nome conhecido dos leitores de romances policiais quando publicou, em 1930, *Assassinato na casa do pastor*, o primeiro romance protagonizado por Miss Jane Marple, uma velhinha simpática e bisbilhoteira que logo se tornaria um dos personagens mais queridos entre seus leitores. Miss Marple não foi a primeira detetive feminina da história do romance policial¹; entretanto, tornou-se a mais emblemática entre as detetives mulheres.

Miss Marple é especial por ter sido a primeira detetive a trazer a investigação – tradicionalmente associada à esfera policial institucional, ou ao investigador particular, geralmente do sexo masculino – para a esfera da vida cotidiana. A fictícia St. Mary Mead², no interior da Inglaterra, onde ela vive, é aparentemente pacata, porém apresenta um índice de assassinatos mais alto do que seria de se esperar... Esses casos intrigam a velhinha solteirona, que, por meio do seu instinto e de uma cuidadosa observação da natureza humana, acaba por desvendar o mistério.

Entretanto, Miss Marple não é uma detetive profissional contratada para resolver esses casos. Sua participação neles costuma começar sob a forma da mais pura bisbilhotice, e prossegue sem que sua rotina diária seja alterada. O processo de investigação não interrompe a sua vida cotidiana, mas se desenvolve enquanto ela faz passeios pelas redondezas, conversa com os vizinhos, tem encontros para o chá da tarde e, principalmente, mantém a costumeira vigilância da vida alheia. A rotina constitui o próprio espaço da investigação, fornecendo os elementos para a solução dos mistérios. São romances, portanto, marcados pela práxis cotidiana. A própria Miss Marple explica como essas atividades do dia-a-dia definem o seu perfil de detetive:

Analisou-se com a devida humildade. Era bisbilhoteira, vivia fazendo perguntas, estava numa idade e tinha um tipo de quem seria normal que se esperasse que procedesse assim. Esse era um dos aspectos, um aspecto possível. Pode-se incumbir um detetive particular, ou algum investigador psicológico, de sair por aí a fazer perguntas, mas a gente tem que concordar que é muito mais fácil usar uma senhora idosa, cujo hábito de bisbilhotar e ser intrometida, de falar demais, de querer descobrir coisas, passe por perfeitamente natural.

Uma velha mexeriqueira – disse Miss Marple consigo mesma. – É, tenho certeza que é assim que me julgam. Existem tantas por aí, e são todas parecidas. E naturalmente sou um tipo muito comum. Uma velhota comum, meio excêntrica. Agora, lógico que isso serve de ótima camuflagem. (Christie, 1987, p.45)

Quando a personagem estreou, estava em curso uma importante transformação social que se iniciara durante o reinado da Rainha Vitória – a elevação gradual do status das mulheres na sociedade. Segundo Kathleen Hickok, “as mulheres cada vez mais começaram a ser vistas como seres humanos independentes, cujo valor para a sociedade e para si próprias não dependia apenas do bom cumprimento de seus papéis tradicionais como esposas e mães” (Hickok, 1981, p.119). Elizabeth Roberts, entretanto, enfatiza que os historiadores que buscam mudanças radicais nos papéis socioeconômicos das mulheres devem examinar o período após 1950, já que, até então, a maioria das mulheres esperava apenas seguir o caminho tradicional: casar, ter filhos e ficar em casa. (Roberts, 1985, p.652). Assim, embora a situação concreta das mulheres solteiras melhorasse gradualmente a partir da segunda metade do século XIX, com cada vez mais empregos disponíveis a elas – para que a condição de ser solteira deixasse de significar uma “tragédia socioeconômica” (Hickok, 1981, p.120)³, pouco mudara no modo como essas mulheres eram vistas pela sociedade desde o início da

era vitoriana. Nas palavras de Kathleen Hickok:

A mulher inglesa comum, não-casada, com mais de 30 anos, era essencialmente uma excluída social, cuja própria existência violava a expectativa do século XIX de que toda moça faria como fizera a própria Vitória – casar-se e gerar um grande número de filhos. Ao contrário, a solteira – especialmente se ela não fosse nem rica nem ‘protegida’ por um pai, irmão ou cunhado – se encontrava sem um propósito de vida sério e socialmente aceitável, e frequentemente até sem meios para viver seu exílio em conforto e segurança. [...] A opinião contemporânea tendia a descartá-la como uma anomalia, um dos poucos mas inevitáveis fracassos do mercado matrimonial. (Hickok, 1981, p.120)

Considerando-se esse contexto, Miss Marple, como uma “velha mexeriqueira” a mais entre “tantas por aí”, “todas parecidas”, tem a camuflagem perfeita. Uma velhinha solteirona é uma figura à margem da sociedade hegemônica, um indivíduo não considerado produtivo, que não gera os frutos esperados pela sociedade – sejam filhos ou o lucro advindo do trabalho. Mary Jane Jones, em seu artigo “The Spinster Detective”, classifica Miss Marple como uma amadora por excelência, já que, ao longo da série de romances que protagoniza, não apresenta nenhum meio visível de sustento (Jones, 1975, p.108). É, portanto, “invisível” – e essa condição lhe confere mobilidade para transitar em diferentes espaços sociais, tornando-se um instrumento fundamental para a investigação. Kathy Mezei aponta que:

A solteirona, objeto de ridículo, denúncia e pena, é um ícone recorrente na literatura britânica, que data da Miss Bates de Jane Austen, em Emma, e prolifera no período entre guerras. [...]

Mas essa imagem da solteirona como solitária, supérflua e sexualmente frustrada é exposta e até certo ponto desfeita nas personagens [...], conforme afirmam seus poderes de observação sagaz e de manipulação.

Enquanto aparentemente regulada ou apagada por aqueles com maior poder econômico e autoridade moral na família e na comunidade, a solteirona situa-se, entretanto, como um instrumento de vigilância único, precisamente por causa da sua posição marginal e indeterminada. (Mezei, 2007, p.104)

Nos últimos anos, Miss Marple vem fazendo várias herdeiras entre as detetives dos romances policiais produzidos fora do centro hegemônico. Também elas são “invisíveis” em meio à sociedade dominante – agora por questões raciais e sociais. Como exposto na citação acima, é precisamente o apagamento dessas mulheres na sociedade que permite que elas levem a cabo o seu trabalho de investigação, valendo-se da posição marginal que ocupam para questionar as regulações e normas às quais apenas aparentemente se submetem.

Neste estudo, tomando como base para argumentação a teoria de Michel de Certeau sobre a práxis cotidiana, buscarei discutir de que forma essas práticas se re-significam no embate entre o centro de poder e grupos “invisíveis”, além do seu papel político como uma tática de resistência empregada como oposição a práticas socioculturais dominantes.

16

NOTAS

1 Em 1878, Anna Katherine Green já havia publicado *The Leavenworth case*, com a detetive Amelia Butterworth. Para um levantamento dos diversos detetives que aparecem em romances policiais a partir do século XIX, incluindo as mulheres, remeto o leitor para o livro *Crime fiction, 1800-2000: detection, death, diversity*, de Stephen Knight (ver, em especial, o apêndice “A chronology of crime fiction”). Na obra de Agatha Christie, a

primeira detetive feminina foi Tuppence Beresford, que protagonizou, ao lado de Tommy Beresford, o romance *The Secret Adversary*, publicado em 1922. O casal figurou em um total de cinco romances da autora, no período entre 1922 e 1973.

² Em seu artigo “Miss Marple’s St. Mary Mead: a Geographical Mystery Solved?”, Marty S. Knepper levanta a hipótese de que St. Mary Mead seria a cidade de Sunningdale, Berkshire, onde Agatha Christie vivia na época em que criou Miss Marple.

³ Kathleen Hickok aponta que havia duas abordagens distintas à questão da mulher solteira. A primeira propunha educar as mulheres e modificar o trabalho, para que o celibato se tornasse menos prejudicial; a segunda, ao contrário, sustentava que o celibato não deveria se tornar fácil ou atraente, e que o casamento deveria ser promovido a qualquer custo, mesmo que fosse preciso forçar a emigração de mulheres solteiras para as colônias, a fim de que arranjassem um marido.

A História muda: maneiras Outras de fazer

Em *A invenção do cotidiano*, Michel de Certeau se dedica a estudar as práticas cotidianas do homem comum, atividades como andar, falar e cozinhar, entre outras – a “História muda” (Certeau, 2005, p.35), que costuma ser relegada a segundo plano. Seu propósito é analisar os usos e fazeres cotidianos como meio de opor resistência às práticas socioculturais dominantes.

Certeau distingue as “artes de fazer” entre estratégias e táticas (Certeau, 2005, p.97-102). Define estratégias como uma manipulação das relações de força que possibilitam o estabelecimento de um lugar próprio de poder. As táticas, por outro lado, são as ações determinadas exatamente pela ausência de poder, um “não-lugar” que só se realiza no espaço do Outro e em relação a ele, aproveitando-se das circunstâncias para alcançar qualquer possibilidade de ganho. São maneiras outras de fazer, que imprimem novos significados a códigos pré-estabelecidos e que, por meio de pequenas astúcias e golpes, re-significam essas práticas. Enquanto as estratégias são sustentadas pelo poder, as táticas visam a resistir a esse mesmo poder. Desse modo, segundo Certeau, “a tática é a arte do fraco” (Certeau, 2005, p.101).

As táticas são modos de fazer que funcionam como uma cultura diferente dentro da cultura dominante. Embora aparentemente estejam em conformidade com o que é imposto pelo poder, essa conformidade se restringe à superfície, não passa de uma fachada. São, por exemplo, os usos da língua que divergem da língua padrão, pois, embora usem a mesma sintaxe e o mesmo vocabulário, expressam interesses e desejos que não são nem mesmo percebidos pelo sistema em que se desenvolvem (Certeau, 2005, p.45). São também os modos diferentes de seguir uma religião – Certeau menciona o caso

das etnias nativas da América durante a colonização espanhola, que resistiam aos espanhóis sem demonstrar, apenas atribuindo novos significados às práticas religiosas que lhes eram impostas (Certeau, 2005, p.39). Podemos lembrar o sincretismo religioso no Brasil, que mistura tradições originárias da África com o catolicismo, ou ainda a prática da capoeira, camuflada como dança ou jogo, para driblar os senhores de escravos.

Partindo-se então do pressuposto de que as práticas cotidianas podem constituir uma forma de resistência de culturas subalternas ao poder dominante, sua presença em tantos romances produzidos fora do centro hegemônico adquire um novo valor. Logo se observa que elas têm um propósito político, constituem uma tática por meio da qual as comunidades marginalizadas representadas buscam se (re)apropriar de um espaço cultural, político e socioeconômico, adquirindo novos significados no espaço de confronto entre o centro de poder e a periferia.

Nos romances selecionados para discussão neste estudo, é comum observar-se a presença de mais de uma prática cotidiana; e cada uma delas pode também figurar em mais de um romance. Optou-se por trabalhar em separado cada uma das práticas escolhidas: o uso da língua; os cuidados com a casa e a família; os mitos e crenças; e pequenos golpes e astúcias.

Fugindo do inglês padrão: o *Black Vernacular English* e o Spanglish

Ao estudar literaturas de subculturas, uma das primeiras referências que vêm à mente é o texto clássico de Gilles Deleuze e Félix Guattari, “O que é uma literatura menor?” O argumento central de Deleuze e Guattari é que “uma literatura menor não vem de uma língua menor; é, antes, a que uma minoria produz em uma língua maior” (Deleuze & Guattari, 1986, p.16). A primeira característica de uma literatura menor é que nela a língua é afetada por um alto coeficiente de desterritorialização, como no uso que os negros dos Estados Unidos fazem do inglês (Deleuze & Guattari, 1986, p.16-17), embora o mesmo possa ser aplicado em relação a outras literaturas produzidas por minorias, como a literatura chicana, por exemplo.

20

O argumento de Deleuze e Guattari nos remete de volta à teoria de Certeau. O uso menor de uma língua maior, como se faz tanto no *Black Vernacular* quanto no Spanglish, constitui uma prática cotidiana do tipo tática – essas comunidades usam a língua inglesa de um modo particular, que expressa os hábitos, as tradições, todo um estilo de vida do qual a língua padrão não dá conta.

Black Vernacular English

Zora Neale Hurston identificou a imitação como uma das características básicas da expressão afro-americana (Jablon, 1986, p.38). O termo “imitação” não deve ser compreendido como uma mera cópia, mas como uma forma de Significar¹ diferente do original branco. Em *The Signifying Monkey* (1988), Henry Louis Gates Jr. aponta que Significar é um princípio da cultura afro-americana, uma tática por meio da qual se marca a diferença em relação à cultura branca – há uma imitação aparente, mas que revela ser uma subver-

são da estratégia dominante. De forma simplificada, Significar consiste em engajar-se em certos jogos retóricos, nos quais os falantes tomam um determinado significante e o esvaziam de seus conceitos recebidos para que possam preenchê-lo com seus próprios conceitos, rompendo assim a relação entre o significante e o significado.

Gates lembra que o Significar é um ritual adulto, aprendido pelos negros na adolescência. Ensinar às crianças a arte de Significar é como ensinar-lhes uma segunda língua que elas podem compartilhar com outros negros (Gates Jr., 1988, p.75-76). Gates enfatiza o fato de que se trata de uma estratégia retórica consciente, e argumenta que “[o] domínio do Significar cria o *homo rhetoricus Africanus*, permitindo – por meio da manipulação dessas figuras clássicas negras de Significação – que o negro se mova livremente entre dois universos do discurso”. (Gates Jr., 1988, p.75)

Considerado “o tropo dos tropos do Black Vernacular” (Gates Jr., 1988, p.69), o Significar se manifesta de diversas formas no uso diário da língua. Alguns tropos retóricos negros, listados sob a rubrica Significar, incluem *marking*, *loud-talking*, *testifying*, *calling out*, *sounding*, *rapping*, *playing the dozens* e outros (Gates Jr., 1988, p.52).² Dentre esses, um dos mais emblemáticos é o jogo chamado *The Dozens*, também conhecido como “*Yo Momma Fights*”, um dos elementos que contribuíram para o desenvolvimento do hip hop. No jogo, dois competidores se enfrentam em uma bem-humorada batalha de insultos, principalmente contra a mãe do adversário, até que um deles fique sem resposta. O jogo pode ser inofensivo, um concurso de espirtuosidade, autocontrole e habilidade verbal – mas pode também mascarar tensões reais e incitar à violência. De acordo com Mona Lisa Saloy,

As origens da proeza verbal afro-americana historicamente levaram ao insulto ritual, um jogo para endurecer os corações negros contra o abuso da sociedade [...], sob a forma dos *dozens*. Os insultos voam de um lado para o outro entre os “competidores”,

e o perdedor é aquele que fica zangado, ou literalmente perde a calma. Embora com frequência sejam denegritivos, sexistas, estereotipados, auto zombeteiros e presunçosos, os *dozens* estão vivos e se fortalecendo. Hoje, assim como na virada para o século XX, qualquer menção mais exaltada à mãe de alguém é um convite para a briga. (Saloy, s/d, p.1-2)

O poeta Langston Hughes referiu-se à prática dos *dozens* como “um jogo fabuloso que poucos brancos parecem compreender, mesmo em seus níveis mais básicos” (Elton, 1950, p.149). Reproduzo aqui uma anedota narrada por ele para exemplificar como se dá, na prática, a cisão entre o significante e o significado que caracteriza o Significar afro-americano sobre a cultura e a língua da sociedade branca:

Uma vez eu conheci um chofer negro que me contou que certa manhã ele tinha usado o carro dos patrões para fazer umas comrinhãs pessoais, já que o patrão não iria sair até o meio-dia. O chofer esqueceu de retirar alguns dos seus pacotes do banco de trás, onde ele os tinha arrumado, já que o cachorro estava no banco da frente.

Ao meio-dia, quando o patrão saiu de casa para pegar o carro, ele perguntou em um tom bastante ríspido: “De quem são essas coisas aqui no banco de trás?”

O modo como ele falou deixou o negro furioso. Então, sentindo-se malvado de qualquer forma, o chofer retrucou: “Da sua mãe.”

“De jeito nenhum,” disse o homem branco. “Mamãe não saiu esta manhã.”

Felizmente, uma total falta de compreensão das pequenas nuances envolvidas evitaram que o chofer perdesse o seu emprego. (Elton, 1950, p.149)

O motorista negro, ao responder com a réplica típica dos *dozens*, ‘*Your mama’s*’, está Significando sobre o patrão – ele fala figurativamente, mas é compreendido literalmente... Vê-se que o significado do inglês padrão foi descolado do significante e substituído pelo Significar afro-americano.

A ideia de Significar está presente também em outros aspectos da cultura afro-americana, além do uso da língua, como na música, por exemplo. O *jazz* e o *blues*, dois gêneros musicais afro-americanos por excelência, primam justamente pela releitura e ressignificação de grandes compositores que antecederam os atuais intérpretes. Gates afirma que há tantos exemplos de Significar no *jazz* que seria possível escrever toda uma história formal do desenvolvimento desse gênero musical apenas sob esse aspecto. Ele aponta que as composições do *jazz* não buscam superar ou “destruir” suas antecessoras; ao contrário, o Significar jazzístico é um gesto de admiração e respeito (Gates Jr., 1988, p.63). Sobre as composições “Signify”, de Oscar Peterson, e “Signifyin’”, de Count Basie, Gates comenta:

Nessas composições, a história formal dos estilos de solos de piano no *jazz* é recapitulada, [...] um estilo de solo de piano segue o seu predecessor cronológico na própria composição, de modo que os estilos do *boogie-woogie*, do *stride* e do *blues*, entre outros, são representados em uma composição como histórias do solo de piano no *jazz*, histórias do processo interno de repetição e revisão. (Gates Jr., 1988, p.63)

23

Gates ressalta ainda que a improvisação, tão fundamental à própria ideia do *jazz*, não é nada mais do que repetição e revisão. Esse princípio deleuziano de repetição e diferença (Deleuze, 1988), essa prática da intertextualidade, tem sido crucial para o *jazz* e seus antecessores, como o *blues*, os *spirituals* e o *ragtime*, que são a fonte dos tropos para a intertextualidade negra na tradição literária formal afro-americana (Gates Jr, 1988, p.63-64). Na introdução de *The Signifying Monkey*, Gates já aponta que a aparente “imitação” é, na verdade, uma repetição com diferença. Em suas próprias palavras, “[a] repetição e a revisão são fundamentais para as formas artísticas negras, da pintura à escultura, da música ao uso da língua. Decidi analisar a estrutura e a função do *Signifying* precisamente porque se trata de repetição e revisão, ou repetição com uma diferença.” (Gates Jr., 1988, p.xxiv)

Essa diferença constituiu a base para o estudo das características específicas da ficção policial afro-americana desenvolvido por Stephen Soitos, em sua obra *The blues detective*, que relaciona a escrita negra com o *blues* – uma forma de Significar, por sua estrutura repetitiva, que remete a compositores e/ou intérpretes anteriores, dialogando com eles, da mesma forma que as improvisações do *jazz*. Soitos aponta os tropos da ficção detetivesca negra, que permeiam os romances policiais afro-americanos, marcando a diferença em relação à ficção policial tradicional. São eles:

1. a alteração da persona do detetive: os autores afro-americanos criaram suas próprias versões da persona do detetive. Embora tenham aproveitado algumas das convenções tradicionais, tanto da ficção detetivesca clássica quanto da *hardboiled*, esses autores cunharam novas imagens dos detetives, baseadas nas necessidades afro-americanas. Criaram, assim, detetives negros cuja cor é um fator fundamental para o sucesso da investigação (Soitos, 1996, p.29);

24

2. a dupla consciência: Segundo W.E.B. DuBois (1903), a natureza do racismo nos Estados Unidos força os cidadãos negros daquele país a verem o mundo filtrado por dois níveis de consciência. Primeiro, são levados a se verem como cidadãos de segunda classe, por causa da sua ancestralidade africana, tanto biológica quanto cultural; somente então recebem o privilégio de se verem como cidadãos americanos (Soitos, 1996, p.33-34). Essa dupla consciência permeia constantemente as relações entre brancos e negros;

3. o uso do *Black Vernacular*: Soitos considera que *Black Vernaculars* são todas as formas de expressão artística específicas dos negros dos EUA, que formam parte de sua cultura e derivam da tradição popular, como a música, a dança, o uso da língua e a culinária (Soitos, 1996, p.38). Os autores negros de ficção policial usam os vernáculos para enfatizar a importância da cultura negra em seus textos, em contraponto aos textos policiais produzidos por autores brancos.

Tornar as faces negras – essa foi a técnica empregada por Chester Himes, pioneiro da ficção policial negra dos Estados Unidos, ao criar sua primeira história de detetives. Segundo Madelyn Jablon (1996, p.26), embora Himes visse seu trabalho como uma imitação, seus leitores insistiam na originalidade da sua obra. Considerando que a ficção policial nasceu e se consolidou como um gênero ligado à ordem dominante e à manutenção do *status quo*, ou seja, à burguesia branca, o simples ato de tornar as faces negras significava operar mudanças no gênero, na medida em que, de acordo com Soitos, a “negritude [do detetive] é um ingrediente integral para o sucesso da investigação” (1996, p.29). Além disso, Soitos aponta que o detetive negro compartilha um senso de comunidade e família que não existe na ficção detetivesca tradicional, fazendo um contraponto ao que ocorre com o detetive clássico ou *hardboiled*, cujo modelo de vida, crenças e vínculos pessoais variam entre o esboçado e o inexistente:

Mais do que focar simplesmente no crime e na captura do suspeito, os detetives *blues* estão interessados na atmosfera social e política, frequentemente até mesmo excluindo a detecção. Essa atmosfera social e política é inscrita pelo preconceito racial. O detetive *blues* reconhece a sua própria negritude assim como o que a negritude significa para as personagens no texto. O detetive *blues* sabe o que significa ser um afro-americano ou [...] aprende o que significa sê-lo. (Soitos, 1996, p.31)

25

Nas palavras de DuBois:

O negro é uma espécie de sétimo filho, nascido com um véu, e agraciado com uma segunda visão nesse mundo americano – um mundo que não lhe cede uma autoconsciência verdadeira, mas apenas permite que ele se veja por meio da revelação do outro mundo. É uma sensação peculiar, essa dupla consciência, esse sentido de sempre se ver através dos olhos dos outros, de medir sua alma com a fita de um mundo que o observa com desprezo divertido e pena. Pode-se sentir essa duplicidade – um americano, um negro; duas almas, dois pensamentos, duas lutas

irreconciliáveis; dois ideais guerreando em um corpo escuro, cuja força obstinada sozinha o impede de se desfazer em pedaços. (DuBois, 1903)

Embora a dupla consciência, em seu sentido original, sugira uma visão de mundo fragmentada para os negros, reconhece-se a existência de uma interação dinâmica entre a comunidade negra e o mundo ao seu redor. Soitos aponta que, por meio da aplicação da dupla consciência à persona do detetive, pode-se ampliar a conexão entre o tropo do *trickster* e a detecção negra – como os detetives negros têm a dupla consciência da sua negritude em relação à sociedade branca, podem usar as qualidades do *trickster* para ludibriar seus inimigos no trabalho de detecção. (Soitos, 1996, p.35)

26

As referências aos vernáculos negros entremeadas no texto de ficção detetivesca afro-americana configuram o que Soitos denomina um *blackground*³, composto por todos os aspectos da cultura afro-americana que ajudaram a definir sua singularidade (Soitos, 1996, p.37). De acordo com Soitos, o uso dos vernáculos enfatiza a importância da cultura afro-americana nesses textos, em contraponto aos textos policiais produzidos por autores brancos – por exemplo, por meio das constantes referências feitas ao *blues* e ao *jazz*. Houston Baker aponta que o *blues* é o vernáculo que representa todas as qualidades especiais das criações afro-americanas, uma marca da singularidade e da criatividade particular dos povos afro-americanos: “a cultura afro-americana é uma empreitada complexa e reflexiva que encontra sua própria figuração no blues concebido como uma matriz.” (Baker *apud* Soitos, 1996, p.38)

Este capítulo tratará em detalhes de um dos vernáculos negros apontados acima: o modo particular desenvolvido pela comunidade afro-americana de se expressar na língua inglesa subvertendo o inglês padrão – o *Black Vernacular*⁴. Também conhecido como *Black Dialect*, *Black Idiom*, *Black English Vernacular*, *Black Vernacular English* e, mais recentemente, *African American Vernacular*

English e Ebonics, o Black Vernacular é um dialeto do inglês dos Estados Unidos, utilizado pela comunidade afro-americana em ambientes e situações específicos – trata-se de uma variante linguística sistemática e regular, que contrasta com outros usos da língua em termos de gramática, pronúncia e vocabulário. Sua origem é controversa – há desde pesquisadores que acreditam tratar-se do legado de um dialeto crioulo único existente nos primórdios da escravatura nos Estados Unidos, transformado desde então pelo contato com o inglês padrão, aos que dizem tratar-se do resultado da exposição dos seus primeiros falantes aos diversos falares regionais existentes na época (Poplack, 2000, p.1) – mas existe o consenso, entre os pesquisadores, de que se trata de uma forma africanizada do inglês, que reflete a herança linguística e cultural africana da América negra, assim como as condições de servilidade e opressão da vida na América, e não pode, portanto, ser considerado simplesmente uma versão corrompida do inglês padrão (Soitos, 1996, p.39). O Black Vernacular constitui uma variante linguística sistemática, que obedece a regras distintas e apresenta padrões de pronúncia, gramática, vocabulário e uso que ultrapassam as fronteiras do que seria meramente a gíria – por isso, caracterizações como uma versão “mal falada” do inglês padrão são incorretas. Porém o consenso científico não se reflete no senso comum, que mantém a visão preconceituosa de que o *Black Vernacular* não passa de uma forma “errada” de se expressar em inglês. Essa visão não é restrita à comunidade branca, mas compartilhada também por um segmento da comunidade afro-americana de perfil mais conservador.⁵ Não cabe aqui discutir a importância de se dominar a língua padrão a fim de se obter sucesso educacional e profissional – essa importância é inegável em qualquer sociedade em que relações de poder restrinjam a mobilidade social, econômica e política dos falantes de acordo com as diferentes variantes linguísticas que dominam. A partir do momento, entretanto, em que se considera a língua padrão apenas uma variante linguística possível

em meio a outras tantas variantes linguísticas também possíveis, e não como a única “correta” em meio às “erradas”, abre-se caminho para um novo entendimento da questão, agora sob o ponto de vista político. O inglês padrão não é “melhor” ou “mais correto” do que as outras formas de se falar o inglês – é apenas a variante utilizada pela classe que detém o poder.

Uma série policial que explora bem a questão do uso do *Black Vernacular* é a coleção *Blanche White Mysteries*, de Barbara Neely. O primeiro volume da série, que tem como protagonista a faxineira afro-americana dublê de detetive batizada, de forma deliciosamente irônica, como Blanche White, foi publicado em 1992 com o título de *Blanche on the lam*. A série conta até o momento com quatro romances⁶: a *Blanche on the lam* seguiram-se *Blanche among the talented tenth* (1994), *Blanche cleans up* (1998) e *Blanche passes go* (2000). O nome da protagonista, que provoca desde leves constrangimentos a sonoras gargalhadas nos outros personagens, já sinaliza que esta não é uma série policial descompromissada. Ao batizar sua protagonista negra com um nome que significa “branco” duas vezes, Barbara Neely atrai a atenção do leitor para as questões de cor e raça entremeadas no enredo da série (Schiller, 2005, p.29). Em entrevista a Allison Goeller, Neely afirma que sua intenção, ao escolher esse nome para sua protagonista, foi deixar bem claro para o leitor o fato de que se trata de uma série com intenções políticas, que pretende abordar questões relativas à raça:

Algo de que me acusaram no passado, em outras situações de trabalho, foi de dizer algo às pessoas, então dizer-lhes que eu havia dito isso a elas e depois dizer-lhes o que eu já havia dito, sempre repetindo tudo de novo. Com Blanche White, era: bem, se vocês não entenderam que este é um livro sobre raça, deixe-me dar-lhes esta mulher grande e negra cujo nome significa branco – duas vezes. (Goeller, 2003, p.301)

Indo um pouco mais fundo na explicação oferecida pela auto-

ra, pode-se considerar que a carga de significado político do nome de Blanche White reside no fato de que, no conjunto, a presença dos dois nomes acaba por inverter o significado isolado de cada um deles. Esse significado não passa despercebido aos próprios personagens dos romances, como na cena em que Mattie Harris, uma famosa escritora feminista hospedada no mesmo resort que Blanche, levanta um brinde “à ironia da pessoa que a nomeou – embora você deva passar maus bocados, Blanche White.” (Neely, 1994, p.27)⁷. Considerando a escolha dos dois nomes uma tática, na acepção de Certeau, temos uma fórmula em que a soma dos negativos gera um resultado positivo, ou seja, Blanche anula White e vice-versa. Dessa forma, o uso alternativo que se faz dos dois nomes, ou seja, a repetição de significados, ao invés de reforçar a noção de branco, acaba por descentrá-la, provocando um deslizamento nas próprias categorias branco/negro.⁸

Vê-se que, ao longo dos romances da série, Barbara Neely permite que os personagens se expressem livremente no *Black Vernacular*. Tanto em *Blanche on the lam* quanto em *Blanche among the talented tenth*, o *Vernacular* está presente em vários diálogos que Blanche trava com sua mãe, como na citação abaixo. Os trechos em itálico ressaltam construções sintáticas características do *Black Vernacular*⁹:

“It’s me, Mama”.

“I was wondering where *you was*. I want you to stop by the...”

“Listen, Mama, *I only got* a second.” Blanche lowered her voice and kept her eyes on the swinging door. The urgency in her tone stopped her mother from objecting to being interrupted in mid-order.

“I want to tell you I’m safe. I...”

“What do you mean, ‘safe’?” Her mother wanted to know. “*I don’t know nothin’* about you not being safe!”

“I can’t explain right now, Mama. Just trust me and take care of the kids until I can... If the sheriff or anyone asks, say you haven’t talked to me. Say you figure I’ve run off to New Orleans, *like I been talking about* doing. But please don’t let the kids hear you say that... They’re all right, ain’t they?” (Neely, 1992, p.18)¹⁰

O *Black Vernacular* também está presente nas longas conversas ao telefone que Blanche entretém com sua melhor amiga, Ardell. No diálogo a seguir, Blanche comenta a reação de Arthur Hill, o recepcionista do resort Amber Cove, à sua aparência:

“*I ain’t worried* about handling it. I’m just damned sick of having to. For just once in my life, I’d like to get through a whole week without having to deal with some fool, black or white, who’s got an attitude about the way I look.”

“Hummm. Well, in this world, in this time, *you got* as much chance of that happening as you do of having a limousine come up through your toilet.”

30

“Don’t I know it?” Blanche agreed. “Everybody in the country *got* color on the brain – whitefolks trying to brown themselves up and hate everything that *ain’t* white at the same time; black folks *puttin’* each other down for being too black; brown folks trying to make sure nobody mistakes them for black; yellow folks trying to convince themselves they’re white.” (Neely, 1994, pp.8-9)¹¹

Nos dois romances o *Vernacular* é usado em situações em que há intimidade entre os falantes, sejam familiares, amigos ou conhecidos entre os quais há empatia. Blanche também se permite usá-lo ao conversar com Nate, o jardineiro da casa onde se emprega, em *Blanche on the lam*:

“I worked for her daddy and her daddy’s daddy. Outlived *both them* suckers.” Nate chortled a vicious little laugh and headed for the back door. “I was looking forward to going to Miz Em’s funeral too,” he added. “But now...”

“Why you say that? *She ain’t* dead yet, and neither are you.”

Nate hesitated. “Miz Grace is one of them *kinda* people always worried about her *standin’* in the community – that’s how she puts it, like she was some *kinda* church or the government or something.” (Neely, 1992, p.57)¹²

Em *Blanche among the talented tenth*, a única hóspede do resort com quem Blanche usa o *Black Vernacular* é Tina, que também sofre o preconceito generalizado entre os hóspedes do lugar, afro-americanos de pele clara, por ter a pele escura:

“By the time I was nine, I was always ready to be laughed at or teased for being so black. For a long time, *I didn’t trust nobody*, nobody, but my friend, Ardell. You got a good girlfriend?” she asked.

“Yeah, my homegirl, Karen. *We been tight* since grade school. She’s always got my back”, Tina told her.

“Good. Women like us need our girlfriends.” (Neely, 1994, p.129)¹³

Vê-se que utilizar o *Black Vernacular* significa abrir um espaço de negociação no qual a língua menor se apropria da língua maior de modo a marcar sua presença no espaço da cultura dominante e exercer resistência à homogeneização. Entretanto, nota-se, em ambos os romances, que Blanche costuma se valer do *Black Vernacular* apenas quando está em família ou entre amigos. Em *Blanche on the lam*, por exemplo, ela raramente usa o *Vernacular* ao falar com Grace ou Everett, seus patrões brancos; a variante escolhida é o inglês padrão:

The food was hardly touched. “She doesn’t have much appetite, does she?” Blanche said, as she took the tray from Grace.

“She’s old and finicky,” Grace told her. “It hasn’t anything to do with your cooking,” she added.

Blanche emptied the contents of Emmeline’s tray into the garbage disposal and glanced at Grace. “She was hungry enough at

lunch.” (Neely, 1992, p.142)¹⁴

“Good morning, sir.”

“Why, good morning, Blanche White!” (...) “You’re looking quite chipper this morning. Country air seems to agree with you.”

“Yes, sir, I always did like the country.” (Neely, 1992, p.67)¹⁵

Mesmo com Mumsfield, o herdeiro portador da síndrome de Down, por quem sente um carinho especial, Blanche costuma se comunicar no inglês padrão:

“Now,” she said, “how do you know someone’s been in the guest room?”

“The clothes, Blanche, I told you. The clothes. In the closet!”

“Aah.” [...] “I don’t know who’s been in the guest room, Mumsfield, honey, but I think the clothes probably belong to your aunt Emmeline.” (Neely, 1992, p.109)¹⁶

32

No segundo romance, *Blanche among the talented tenth*, o caso se repete – Blanche tampouco se comunica no *Black Vernacular* com Mattie, Stu ou outros representantes da classe média negra hospedados no resort:

“Maybe somewhere in the back of my mind I knew, but wouldn’t let myself know because I wouldn’t have been able to handle it. What would I have done? Confronted the man who had given me a life of privilege and accuse him of exploiting me, of stealing my ideas?”

Blanche knew the question was not meant to be answered, but that didn’t stop her. “Yes,” she said. “That’s exactly what you ought to have done. And you probably would have, if you could have.”

Mattie thought for a second. “Maybe I wanted to pay him back for all that he’d done for me.”

“Or maybe you were so pissed off you knew you would have had

to strike out on your own and try to make it alone, like the rest of 'our sort'. Not a pretty prospect when you're in the catbird seat.”

Mattie was startled, then chuckled. “You know, Blanche, you have all the makings of a first-class bitch.”

Blanche gave her a shocked look. “Why I sincerely hope so!” (Neely, 1994, p.92)¹⁷

O fato de Blanche transitar com desenvoltura entre um código e outro, do *Black Vernacular* ao inglês padrão e vice-versa, sugere que, assim como o uso do *Black Vernacular* significa abrir um espaço de negociação entre a cultura dominante e a cultura dominada, também o emprego do inglês padrão é uma tática, uma forma utilizada pelo fraco para sobrepujar o poder do forte. Essa linha de raciocínio nos remete aos ensaios de Roberto Fernández Retamar sobre Calibán, o personagem de *A Tempestade*, de William Shakespeare. Na peça, Próspero escraviza Calibán, cuja ilha havia invadido e dominado, e lhe ensina sua língua para que este possa entender suas ordens e cumpri-las. Calibán, entretanto, encontra um uso alternativo para a língua do dominador – usá-la para amaldiçoá-lo. Expressar-se na língua do dominador equivale a amaldiçoá-lo em sua própria língua, para melhor se fazer compreender: “A falar me ensinastes, em verdade. Minha vantagem nisso é ter ficado sabendo como amaldiçoar. Que a peste vermelha vos carregue, por me terdes ensinado a falar vossa linguagem.” (Shakespeare, *A Tempestade*. Ato I, Cena 2)

33

Spanglish

Dá-se uma situação semelhante ao se considerar a comunidade chicana, que tem no *Spanglish* a sua contrapartida ao *Black Vernacular*. O *Spanglish* é definido por Gloria Anzaldúa como uma língua que nasceu da necessidade dos chicanos de se identificarem como comunidade étnica – uma língua à qual podem ligar sua iden-

34 tidade, sua realidade e seus valores (Anzaldúa, 1999, p.77). O uso do *Spanglish* é um aspecto cultural marcante, por meio do qual a cultura chicana tem reclamado o seu espaço ao longo do tempo. A criação de uma língua própria foi um recurso necessário à expressão dessa parcela da população dos EUA cuja primeira língua é o espanhol, mas que vive em um país cuja língua oficial é o inglês. No *Spanglish*, palavras em inglês aparecem mescladas a palavras em espanhol; por vezes, palavras em inglês são flexionadas de acordo com as regras gramaticais do espanhol. O *Spanglish* é a língua da fronteira, mas a fronteira mencionada aqui não é apenas a fronteira física entre um país e outro; é também aquela que todo membro de duas culturas traz dentro de si. De acordo com Deleuze e Guattari, cada língua expressa suas particularidades – uma língua diz o que outra não pode, e assim muitas vezes se completam; desse modo, as conexões entre as línguas tendem a possibilitar uma gama maior de opções do que pode ou não ser dito (Deleuze e Guattari, 1986, p.24). Segundo esse raciocínio, a mudança de códigos inerente ao *Spanglish*, a alternância entre o inglês e o espanhol, significa, não uma divisão da comunidade chicana entre duas culturas, mas sim uma opção política por uma descentralização de poder. Expressar-se nas duas línguas, para a comunidade chicana, equivale a retirar a língua hegemônica da sua posição central e buscar uma redistribuição mais igualitária do poder.

A presença do *Spanglish* é uma característica marcante da obra de Lucha Corpi, criadora da primeira detetive feminina da literatura chicana, Gloria Damasco, protagonista da série *Brown Angel Mysteries*, que conta com cinco romances: *Eulogy for a brown angel* (1992), *Cactus blood* (1996), *Black widow's wardrobe* (1999), *Crimson Moon* (2004)¹⁸ e *Death at Solstice* (2009).

Gloria é uma personagem *sui generis*. No início da série, ela é uma jovem mãe de família chicana que está em Los Angeles participando da *Moratorium March*¹⁹, e que, ao fugir do confronto com a

polícia e da confusão generalizada que se instala na cidade, encontra o corpo de um menino assassinado. Emocionalmente envolvida no caso, ela se vê compelida a investigar não apenas o crime em si e seu autor, mas as causas que teriam levado a essa atrocidade. No entanto, dezoito anos se passarão antes que Gloria tenha a chance de elucidar o mistério. No ano em que acontece o crime, ela investiga o caso, colabora com a polícia e coleta uma grande quantidade de material referente aos envolvidos, mas acaba por abrir mão de desvendar o mistério em troca de manter a harmonia no seu casamento e os cuidados com a filha pequena. Somente quando as circunstâncias da vida a deixam sozinha – seu marido morre e a filha vai para a universidade – ela decide retomar o trabalho de investigar o caso que havia abandonado tantos anos antes.

No exemplo abaixo, retirado da cena em que Gloria encontra o corpo do menino, o diálogo entre ela e Mando, um adolescente chicano, se processa em espanhol e inglês ao mesmo tempo, sem prejuízo para a compreensão mútua:

“*Soy Mando*”, he said and looked straight at Joel, but his eyes took in everything between the wall and the opposite sidewalk. He threw a quick glance at the body, then at me. “*El chavalito este. ¿Es tuyo?*”

“No,” I replied, “it’s not my child.” (Corpi, 1992, p.24)²⁰

O *Spanglish* também é a língua usada quando Joel Galeano, um fotógrafo chicano, relata ter sido abandonado por sua mulher:

“It’s so ironic. She’s been upset because I don’t have a steady job. ‘The kids want this. My mother needs that.’ Always nagging me. Hey, I don’t wanna go work in a photo lab. I wanna write for a newspaper, make a living as a photographer. *Pero esa* wouldn’t hear of it. ‘*Dame, dame! Gimme, gimme!*’ That’s all she knows. *Por fin* I gave her, *y bastante*. He got up and leaned on the counter. “But it wasn’t enough.” (Corpi, 1992, p.82)²¹

Também os diálogos entre Gloria e Justin, seu parceiro na investigação do crime, são pontuados por expressões em espanhol entremeadas ao inglês:

“Gloria,” she heard Justin whisper, behind her. “Gloria,” he said again – louder this time – as he got hold of her jacket sleeve and pulled her around. ¿“Estás loca?”

“No, I’m not crazy,” she snapped. “You don’t have to come if you don’t want to.” (Corpi, 1992, p.151)²²

Cabe apontar também que, ao longo da série, Lucha Corpi alternou a voz narrativa entre a primeira e a terceira pessoa (Portilho, 2004, p.58-59). *Eulogy for a brown angel* e *Black widow’s wardrobe* apresentam partes narradas em primeira pessoa, pela própria Gloria, e outras narradas em terceira; já *Cactus blood* é totalmente narrado em primeira pessoa. Nos trechos em primeira pessoa, por vezes o *Spanglish* aparece no corpo da narrativa, e não apenas nos diálogos, como no seguinte exemplo:

36

I saw someone peer out from behind a window. As the riders passed under the window, I realized that they were not wearing San Francisco police uniforms. They were dressed as *conquistadors*²³. It was as if we had been caught in a time warp. (Corpi, 1999, p.7)²⁴

Ao utilizar o *Spanglish* como a língua escolhida pelo narrador, ainda que em exemplos incidentais, Lucha Corpi legitima a sua existência e o seu uso corrente como a língua representativa da comunidade chicana, questionando a visão preconceituosa que considera o *Spanglish* não mais do que uma interferência do espanhol ou uma forma errada de se comunicar em inglês.

De modo semelhante ao que ocorre com o *Black Vernacular*, também o *Spanglish* é mais utilizado quando os membros da comunidade chicana se comunicam entre si. Entretanto, é importante ressaltar que, no sudoeste dos EUA, a parcela da população que usa o espanhol ou o *Spanglish* para se comunicar é tão grande que uma

pessoa de origem “anglo” tem dificuldades de comunicação se não tiver ao menos um conhecimento básico de espanhol. Assim, por vezes a prática da língua se torna tão corriqueira que mesmo aqueles que não fazem parte da comunidade acabam por incorporar certos termos ao seu discurso. É o caso da cena em que o policial Matthew Kenyon conversa com Gloria a respeito de Joel Galeano:

“Have you ever read his articles?” He asked me after a long silence. I shook my head, so Kenyon explained further, “He’s very dedicated, almost to the point of obsession, to that *la causa* of yours. I personally think Galeano is very disturbed.” (Corpi, 1992, p.74)²⁵

Essa mudança de códigos, o constante ir e vir entre uma língua e outra, aponta para uma opção política por uma descentralização de poder. A prática de se expressar nas duas línguas permite que a comunidade retire a língua hegemônica de sua posição central e redistribua o poder de forma mais igualitária.

Voltando novamente a Deleuze e Guattari, vê-se que essa função política, assim como o valor coletivo, são também características das literaturas menores. Enquanto na literatura maior o interesse individual liga-se a outros interesses individuais, e o meio social serve apenas como pano de fundo, na literatura menor cada questão individual é imediatamente ligada à política. A literatura vem carregada de uma função coletiva, e quando o escritor está à margem da comunidade, essa situação lhe oferece ainda mais oportunidades para expressar uma outra comunidade possível (Deleuze e Guattari, 1986, p.17). Assim, o que linguistas, editores e autoridades educacionais em geral podem às vezes apontar como uma deficiência – a interferência do espanhol no inglês – é valorizado por uma abordagem híbrida como contribuições criativas e positivas à literatura. De acordo com Frances Aparicio (1997, p.202), o que parece na superfície ser uma prática que denota a assimilação cultural pode ser também definido como um ato subversivo: o de usar as ferramentas

(a língua, no caso) do dominador para falar sobre si próprio e, ao longo do processo, infundir seus próprios valores culturais e ideologias na cultura dominante. Assim, ainda com base no argumento de Deleuze e Guattari (1986, p.16), constata-se que a literatura menor se caracteriza pelo uso particular que faz da língua maior.

Nesse contexto, quando um escritor de fora do centro hegemônico opta por abrir espaço em sua obra tanto para o modo como a língua é usada rotineiramente pela sua comunidade quanto para a língua padrão, deixa claro que essa decisão tem um peso político. Barbara Neely conta que teve o objetivo consciente de escrever ficção política ao se dedicar à série *Blanche White Mysteries*:

Eu cheguei a um ponto em que não havia nada que eu particularmente quisesse ler. Sempre me interessei por ficção política; e não me parece que haja muita ficção política boa. Normalmente, a política está aqui e a história está lá adiante, e o leitor tem que ir de um lado ao outro, se desdobrando entre as duas. Então eu decidi brincar com a possibilidade de escrever um livro que fosse político, sobre raça e classe – e que também fosse engraçado. (Goeller, 2003, p.301)

38

Ainda a respeito da proposta política das séries, cabe escrever algumas palavras sobre as estratégias narrativas empregadas pelas autoras, na tentativa de responder aos questionamentos propostos no início deste ensaio. A forma narrativa mais comum no romance policial dos EUA é a narração em primeira pessoa – uma característica típica do *roman noir*, que floresceu nos EUA na década de 30, com detetives que se tornaram emblemáticos na ficção policial, como Sam Spade²⁶ e Philip Marlowe. Lucha Corpi opta com frequência por essa forma narrativa, colocando Gloria na posição de narradora, em uma manobra que a aproxima dos detetives do *noir*. Barbara Neely, por sua vez, escolhe narrar em terceira pessoa, privilegiando uma forma mais comum nos romances de enigma ingleses, como os de Agatha Christie, inclusive aqueles em que figura Miss Marple. Por

meio dessa técnica, Neely aproxima Blanche das outras detetives solteironas. Além disso, a decisão de manter a narrativa em terceira pessoa, tendo Blanche como principal objeto focalizado, tira da autora a obrigação política, e coerente com a sua proposta, de narrar todo o romance no *Black Vernacular* – o que seria de se esperar caso a própria Blanche contasse suas aventuras, dirigindo-se diretamente à comunidade afro-americana. Ao escolher um narrador impessoal, Neely abre caminho para o uso do inglês padrão ao longo da narrativa, enquanto mantém o espaço para a expressão dos personagens no *Vernacular*. Teoricamente, essa estratégia narrativa permite que o romance atinja também o público branco, deslocando-o da sua posição central para a posição do “outro”, marginalizado e estereotipado.

NOTAS

¹ Uso aqui a inicial maiúscula para marcar que se trata do conceito de *Signifying* do *Black Vernacular*, mantendo o padrão usado por Henry Louis Gates Jr. em *The Signifying Monkey*.

² Na tradução do artigo de Kalí Tal, “A insustentável branqueza do ser”, Ricardo Rosas apresenta as seguintes traduções para os tropos retóricos negros: *marking* – enrolar ou “dar chapéu”; *loud-talking* – tirar onda de alguém ao falar alto com outra pessoa se referindo ao primeiro; *testifying* – “dar a letra” ou contar a história; *calling out (of one’s name)* – desafiar alguém chamando seu nome; *sounding* – zoar; *rapping* – fazer a rima; *playing the dozens* – duelar “ritmicamente” com palavras.

³ Soitos faz um trocadilho intraduzível com a palavra *background* – pano de fundo, contexto. O *background* seria um pano de fundo ou contexto especificamente negro.

⁴ Embora o *Black Vernacular* possa englobar também outros aspectos individuais da cultura popular negra, como a música, a dança e a culinária, além da língua, no contexto deste estudo o termo *Black Vernacular* significa sempre uma forma reduzida de se dizer *Black Vernacular English*, e refere-se somente ao uso da língua.

⁵ Para maiores informações sobre os dois lados da questão, remeto o leitor

ao artigo “Ebonics Slang No Substitute for Standard English”, de Michael King, e à entrevista de Geoff Pullum a Jill Kitson para o programa de rádio Língua Franca, “Why Ebonics is no joke”.

6 Não há informação no site oficial referente à série, disponível em <<http://www.blanchewhite.com>>, se a autora pretende dar continuidade à obra, embora sejam frequentes os pedidos de leitores ávidos por novas aventuras de Blanche, na seção “Feedback”.

7 “to the irony of the person who named you – although you must catch hell, Blanche White.” Ao trabalhar com obras literárias em edições estrangeiras, optei por manter as citações na língua original de publicação, quando destacadas do corpo do texto, incluindo a tradução em notas ao fim do capítulo, de modo a não privilegiar a tradução em detrimento do texto original do autor. Entretanto, usei a tradução quando as citações fazem parte de uma estrutura sintática em português.

8 Cabe aqui, inclusive, tecer conjecturas a respeito do nome da detetive, no sentido da dupla inscrição de “branco”, associando-o ao costume do “*double negative*”, tão difundido no *Black English* (como por exemplo, na expressão “I ain’t got no money”), sugerindo que o negro nos EUA precisa “negar duas vezes” para poder afirmar.

40

9 Boa parte dessas características sintáticas do *Black Vernacular* se perde na tradução para o português. Dessa forma, as traduções dos exemplos apresentados pretendem apenas ser fiéis ao conteúdo semântico e, na medida do possível, transmitir a noção de coloquialismo e familiaridade presentes no original, sem o objetivo de reproduzir literalmente suas construções gramaticais.

10 “Sou eu, mamãe”. / “Eu queria saber onde ’cê tava. Quero que ’cê passe no...” / “Escuta, mãe, só tenho um segundo.” Blanche baixou a voz e ficou de olho na porta vai-e-vem. A urgência do tom impediu que sua mãe protestasse por ser interrompida no meio da ordem. / “Quero te dizer que tô a salvo. Eu...” / “O quê que ’cê quer dizer, ‘a salvo’? Eu num sei de nada de ’cê num tá a salvo!” / “Não posso explicar agora, mãe. Confia em mim e toma conta das crianças até que eu possa... Se o xerife ou alguém perguntar, diz que ’cê num falou comigo. Diz que ’cê acha que eu fugi pra Nova Orleans, como eu tava dizendo que ia fazer. Mas por favor não deixa as crianças ouvirem isso... Eles tão bem, num tão?”

11 “Eu num tô preocupada de ter que lidar com isso. Só tô de saco cheio. Uma vez só na vida eu queria passar uma semana inteira sem ter que lidar com algum idiota, preto ou branco, cheio de atitude sobre a minha aparência.”/

“Hummm. Bom, neste mundo, nesta época, você tem tanta chance disso acontecer quanto de uma limusine invadir o seu banheiro.”/ “E eu num sei?” Blanche concordou. “Todo mundo no país tem cor na cabeça – os brancos tentam se bronzear e detestam tudo que num é branco ao mesmo tempo; os negros rebaixam uns aos outros por serem negros demais; os morenos tentam se certificar de que ninguém vai confundi-los com os negros; e os amarelos tentam se convencer de que são brancos.”

¹² “Eu trabalhei pro pai dela e pro pai do pai dela. Vivi mais que os dois otários.” Nate deu uma risadinha malévola e se dirigiu à porta. “Eu tava ansioso pra ir no funeral da Miz Em também,” ele acrescentou. “Mas agora...”/ “Por quê você diz isso? Ela num tá morta, e nem você.” / Nate hesitou. “Miz Grace é uma daquelas pessoas sempre preocupadas com o seu lugar na comunidade – é assim que ela diz, como se ela fosse algum tipo de igreja ou o governo ou coisa assim.”

¹³ “Quando eu tinha nove anos, eu *tava* sempre pronta pra que rissem de mim ou implicassem comigo por ser tão preta. Por muito tempo, eu *num* confiava em ninguém, só na minha amiga, Ardell. ‘Cê tem uma boa amiga?’ ela perguntou. / “Tenho, uma menina da minha cidade, a Karen. *A gente é grudada* desde o primário. Ela sempre *segurou a minha barra*”, Tina disse. / “Bom. Mulheres como nós precisam das suas amigas.”

¹⁴ A comida mal tinha sido tocada. “Ela não tem muito apetite, não é?” Blanche disse, enquanto pegava a bandeja de Grace. / “Ela é velha e enjoada,” Grace disse a ela. “Não tem nada a ver com a sua comida” ela acrescentou. / Blanche esvaziou o conteúdo da bandeja de Emmeline no lixo e olhou para Grace. “Ela estava com fome bastante no almoço.”

¹⁵ “Bom dia, senhor.”/ “Ora, bom dia, Blanche White!” (...) “Você parece bem mais alegre esta manhã. O ar do campo parece lhe fazer bem.”/ “Sim, senhor, eu sempre gostei do campo.”

¹⁶ “Agora,” ela disse, “como você sabe que alguém esteve no quarto de hóspedes?”/ “As roupas, Blanche, eu te disse. As roupas. No armário!”/ “Aah.” [...] “Eu não sei quem esteve no quarto de hóspedes, Mumsfield, querido, mas eu acho que as roupas provavelmente pertencem à sua tia Emmeline.”

¹⁷ “Talvez em algum recanto da minha mente eu soubesse, mas não me permitiria saber porque não teria sido capaz de lidar com isso. O que eu teria feito? Confrontado o homem que me oferecera uma vida de privilégios e acusá-lo de me explorar, de roubar minhas idéias?”/ Blanche sabia que a pergunta não era para ser respondida, mas isso não a impediu. “Sim,” ela

disse. “Isso é exatamente o que você deveria ter feito. E você provavelmente teria feito, se pudesse.”/ Mattie pensou por um segundo. “Talvez eu quisesse recompensá-lo por tudo o que ele tinha feito por mim.”/ “Ou talvez você estivesse tão danada que sabia que teria tido que batalhar por sua conta e tentar se virar sozinha, como o resto da “nossa laia”. Não é uma perspectiva muito atraente quando a gente tá por cima da carne seca.”/ Mattie ficou espantada, depois riu. “Sabe, Blanche, você tem todas as características de uma cachorra de marca maior.”/ Blanche a olhou chocada. “Ora, eu sinceramente espero que sim!”

¹⁸ O quarto romance da série, *Crimson moon*, embora traga o subtítulo “A Brown Angel Mystery”, é o único não protagonizado por Gloria Damasco, e sim por Justin Escobar (que aparece desde o primeiro volume da série) e Dora Saldaña (que estréia no terceiro romance). Gloria passa boa parte da trama ausente, fora da cidade, cumprindo apenas um papel secundário no enredo.

¹⁹ A *Moratorium March* aconteceu no dia 29 de agosto de 1970 em Los Angeles. Foi uma grande passeata em protesto contra a intervenção dos Estados Unidos no sudeste asiático e a indução de centenas de jovens chicanos ao alistamento nas forças armadas. A manifestação se desenrolou de forma pacífica até culminar em um confronto com a polícia no Laguna Park e na morte de civis, dentre os quais se encontrava o jornalista chicano Rubén Salazar. Para maiores informações sobre o episódio, remeto o leitor ao livro *Occupied America: A History of Chicanos*, de Rudolfo Acuña, particularmente o capítulo 9, “Goodbye America: the Chicanos in the 1960s.”

²⁰ “Soy Mando,” ele disse e olhou direto para Joel, mas seus olhos captaram tudo entre a parede e a calçada oposta. Ele lançou um rápido olhar ao corpo, depois a mim. “*El chavalito este. ¿Es tuyo?*”/ “Não,” eu respondi, “não é meu filho.”

²¹ “É tão irônico. Ela anda aborrecida porque eu não tenho um emprego fixo. ‘As crianças querem isso. Minha mãe precisa daquilo.’ Sempre me importunando. Ei, eu não quero ir trabalhar em um laboratório fotográfico. Eu quero escrever pra um jornal, ganhar a vida como fotógrafo. *Pero esa* não queria saber disso. ‘*Dame, dame!* Me dê, me dê!’ Isso é tudo o que ela sabe. *Por fin* eu dei a ela, *y bastante*. Ele se levantou e se apoiou no balcão. ‘Mas não foi o suficiente.’”

²² “Gloria,” ela ouviu Justin sussurrar, atrás dela. “Gloria,” ele disse novamente – mais alto dessa vez – enquanto a puxava pela manga do casaco. “*¿Estás loca?*”/ “Não, eu não estou maluca,” ela retrucou. “Você não

tem que vir se não quiser.”

²³ Gloria, a narradora, usa a palavra *conquistador* em espanhol, flexionada segundo as regras de formação de plural do inglês, ou seja, apenas acrescida de um -s; em espanhol, o plural seria *conquistadores*. Grifo meu.

²⁴ “Eu vi alguém espiar por detrás de uma janela. Conforme os cavaleiros passavam debaixo da janela, eu percebi que eles não estavam usando os uniformes da polícia de San Francisco. Eles estavam vestidos como *conquistadors*. Era como se o tempo estivesse distorcido.”

²⁵ “Você já leu os artigos dele?” Ele me perguntou depois de um longo silêncio. Eu balancei a cabeça, então Kenyon continuou explicando, “Ele é muito dedicado, quase ao ponto da obsessão, à tal da *la causa* de vocês. Eu particularmente acho que Galeano é muito perturbado.”

²⁶ Embora Sam Spade seja um detetive icônico do *noir*, o romance mais conhecido protagonizado por ele, *The maltese falcon*, é narrado em terceira pessoa.

O trabalho doméstico e os cuidados com a família

Arrumar, esfregar, xeretar

44 No romance *Blanche on the lam* (1992), as tarefas domésticas de Blanche assumem um papel bastante diferente do esperado, que seria o de prover o sustento a si própria e aos filhos da sua falecida irmã, que ela cria como seus. Em uma cena inicial absolutamente surpreendente, Barbara Neely parece colocar Blanche no espaço que os negros costumam frequentar na literatura branca: o outro lado da lei, ou seja, o banco dos réus. É comum que a literatura produzida por um membro de uma determinada comunidade étnica tenha como público-alvo os membros dessa mesma comunidade. Assim, o cenário de um tribunal onde a personagem-título é a ré, sendo julgada por ter supostamente passado alguns cheques sem fundo, não parece coerente com a proposta de se narrar as aventuras de uma detetive negra, e causa estranheza ao leitor. Logo se conclui, entretanto, que a cena cumpre o propósito de mostrar como o sistema judicial dos EUA é parcial em relação à comunidade negra, frequentemente associada à criminalidade. Nas linhas seguintes, Blanche tenta argumentar que não pôde honrar os cheques porque seus patrões (brancos) saíram da cidade sem pagar o seu salário, mas que tem em mãos o dinheiro para saldar a dívida e pagar a multa – ou seja, a desonestidade dos patrões brancos contrapõe-se à honestidade da empregada negra. O juiz, entretanto, mal ouve suas explicações, e a condena a trinta dias de cadeia. Apavorada com a perspectiva, e preocupada com o sustento dos filhos, Blanche se aproveita de uma confusão no tribunal para escapar.

Seu próximo passo então é se refugiar como empregada

temporária na casa de uma família rica, esperando levar uma vida simples e discreta até que possa esclarecer a situação. O disfarce à disposição de Blanche é a imagem estereotipada da posição que ocupa na sociedade: a empregada doméstica negra. Ao vestir o uniforme e tomar os apetrechos necessários para cumprir suas tarefas, Blanche torna-se, nas palavras de Rosemary Hathaway (2005), “invisível em plena vista”, com total liberdade para transitar em um meio que não reconhece a pessoa Blanche nem sua individualidade, mas apenas a função exercida por ela.

Blanche é uma mulher negra, solteira, de meia-idade, acima do peso, que ganha a vida como faxineira diarista por opção própria, e está farta do racismo dos brancos “que parecem pensar que ela deveria ficar encantada por esfregar seus banheiros e lixeiras ganhando uma miséria” (Cary, 2004). À primeira vista, parece tentador considerá-la uma Miss Marple negra – ambas são solteiras, decididamente curiosas e bisbilhoteiras, e a princípio se auto incumbem da tarefa de resolver os mistérios que perturbam suas vidas aparentemente pacatas.¹ Entretanto, um olhar mais atento percebe que as semelhanças entre Miss Marple e Blanche se resumem ao estado civil e à capacidade de resolver esses mistérios que parecem povoar suas vidas com uma frequência fora do normal... Blanche é uma mulher independente, que ganha o próprio sustento com seu trabalho e que permaneceu solteira por opção. Sua liberdade de escolha se afirma no longo relacionamento mantido com Leo, considerado o homem perfeito para ela por sua família e amigas, mas com quem ela se recusa a casar; além disso, com a morte de sua irmã, Blanche cria um vínculo de responsabilidade familiar distinto das tradicionais representações burguesas de detetives solteiras, ao assumir a criação dos sobrinhos como se fossem seus próprios filhos.

Como empregada doméstica, Blanche considera que “ler pessoas e sinais, e avaliar situações, fazem parte do seu trabalho tanto quanto esfregar o chão e arrumar as camas” (Neely, 1992,

p.3)². Seu trabalho de investigação se inicia quando ela se vê na iminência de ser considerada suspeita de um assassinato; assim, ela busca desvendar o mistério por meio de sua inteligência, seu conhecimento da natureza humana e seu bom senso – estratégias comumente empregadas pelas detetives amadoras – além de uma extensa rede de informações formada por amigas e conhecidas que trabalham em outras casas.

Essa rede de informações funciona também como uma proteção à detetive ao longo do seu trabalho investigativo. Ao contrário da detetive *hardboiled*, que costuma ser sozinha e não tem uma família imediata com a qual se preocupar, a detetive amadora precisa ficar atenta ao risco em que coloca sua própria família ao investigar o crime. A detetive amadora acumula papéis – além de detetive, é amiga, mãe, esposa – mas, nenhum desses papéis a define por si só; cada papel é apenas um entre os demais. Para ela, a investigação não representa sua identidade pessoal ou profissional, mas uma necessidade, a de defender a si própria, a um amigo ou a um membro da família. Ainda assim, muitas vezes o papel da detetive amadora entra em conflito com o papel protetor que a mulher tradicionalmente desempenha na família, que, de acordo com a tradição burguesa, seria sua obrigação primordial. Suas obrigações em relação à comunidade e a outras instâncias da esfera pública viriam apenas em segundo plano.

46

Segundo Kimberly Dilley, a detetive feminina, profissional ou amadora, não constitui uma figura de autoridade como o homem, que é parte da ordem vigente e determina as soluções para os casos em que essa ordem é rompida (Dilley, 1998, p.124). Nos romances femininos, muitas vezes não se aceita uma única visão da realidade – não há uma única voz privilegiada, detentora da verdade. Entretanto, embora a detetive feminina branca busque espaço para o feminino dentro da ideologia masculina, ela não deixa de fazer parte da ideologia dominante, que é branca. A detetive branca protesta apenas

contra os estereótipos de gênero, contra a posição secundária a que a mulher é relegada em uma sociedade dominada pelos homens. No caso de uma detetive como Blanche White, essa situação é exacerbada, pois a exclusão é multiplicada por três. Além das questões referentes ao gênero, é preciso então analisar também as questões relativas à raça e à classe social da personagem – Blanche não é apenas mulher, é também negra e pobre.

As mulheres negras nos Estados Unidos estão sujeitas a estereótipos que têm origem histórica, e remontam à época da escravidão. Tais estereótipos estão fundados em figuras como a Mammy, por exemplo, a escrava negra responsável por cuidar das crianças brancas, oferecendo alimento, conforto e carinho. Embora a Mammy seja um símbolo de força, resistência e autoconfiança, aceito inclusive pela própria comunidade negra (Schiller, 2005, p.23-24), Blanche recusa o rótulo, assim como recusa o papel secundário desempenhado pelos negros na sociedade branca. Pelo contrário, ela percebe que pode se valer do estereótipo da Mammy como um disfarce, e que Significar sobre esse estereótipo pode fortalecê-la, como aponta Hathaway:

Blanche parece ‘manter-se em seu lugar’ ao seguir as regras de seus padrões enquanto leva a cabo sua própria agenda subversiva por baixo dos panos. Porque ninguém que Blanche está ‘investigando’ sabe que ela está transgredindo, ou mesmo pensa que ela seria capaz de tal complexidade, seu ganho ao fazê-lo é aumentado exponencialmente. (Hathaway, 005, p.325)

Um exemplo desse fortalecimento por meio do Significar sobre o estereótipo é o episódio em que Blanche deliberadamente imita os gestos de Butterfly McQueen no filme “E o Vento Levou”:

“Oh, Lord!” Blanche lifted her apron to her face as she’d seen Butterfly McQueen do in *Gone with the Wind*. If the subject had been anything other than Nate’s death, she’d have had a hard time keeping a straight face. It was the kind of put-on that

gave her particular pleasure. But now she only wanted to appear convincingly simple. She rubbed her eyes to moisten and redden them, and raised her head to regard her enemy's helpmate. (Neely, 1992, p.153-154)³

Ainda segundo Hathaway, cozinhar e limpar são, para Blanche, atividades que significam não somente o seu modo de sobreviver, mas também uma forma de conquistar liberdade e independência, tanto dos seus patrões quanto dos seus perseguidores – “ela existe dentro dos limites do seu trabalho, e luta contra esses limites usando o próprio trabalho” (Hathaway, 2005, p.326). Desse modo, essas atividades adquirem um novo valor ao funcionarem como táticas, conferindo a Blanche um poder não tradicionalmente associado ao empregado doméstico.

48 No entender de Blanche, ser uma empregada temporária pode ter suas desvantagens, mas lhe dá autonomia e independência, além de impedir que ela trabalhe tempo suficiente em uma mesma casa para se envolver com os seus patrões ou começar a se preocupar com eles. Blanche vê qualquer preocupação e/ou interesse pelos brancos como um sintoma da doença que ela denomina *Darkies' disease* – em uma tradução literal, “Doença dos Escurinhos” – e que funciona como um instrumento de dominação psicológica. A “doença” se manifesta quando os empregados negros acreditam que existe uma relação de carinho por parte da família branca que os emprega e se apegam a ela, como se fizessem “parte da família”, criando laços de afeto que dificilmente são retribuídos. Blanche relata o caso de uma mulher que sempre tomava o mesmo ônibus que ela:

There was a woman among the regular riders of the bus she often rode home from work who had a serious dose of the disease. Blanche actually cringed when the woman began talking in her bus-inclusive voice about old Mr. Stanley, who said she was more like a daughter to him than his own child, and how little Edna often slipped and called her Mama. That woman and everyone

else on the bus knew what would happen to all that close family feeling if she told Mr. Stanley, or little Edna's mama, that instead of scrubbing the kitchen floor she was going to sit down with a cup of coffee and make some phone calls. (Neely, 1992, p.48)⁴

Blanche luta contra os sintomas da *Darkies' disease* principalmente quando percebe que sente um carinho especial por Mumsfield, um rapaz branco que tem Síndrome de Down e é o herdeiro milionário da família para a qual ela trabalha. Apesar do afeto que sente, Blanche não se permite relevar o fato de que Mumsfield é branco – “Ela não queria cobrir de atenções uma pessoa cujos antepassados haviam provavelmente comprado e vendido os antepassados dela como se fossem sapatos ou máquinas”⁵ (Neely, 1992, p.182). Ainda assim, Blanche é sensível ao fato de que a condição de Mumsfield o torna tão invisível quanto, no caso dela, a cor da pele e a profissão:

She understood that his Down's Syndrome made him as recognizably different from the people who ran and owned the world as she... There was no way she could explain how the last six days had confirmed her constitutional distaste for being any whiteman's mammy... “I understand, Blanche,” he'd told her. “I understand.” And for two seconds she'd thought that somehow he'd leaped across the gap between them and truly knew what it meant to be a black woman trying to control her own life (...). (Neely, 1992, p.214-215)⁶

49

Embora Blanche confira a Mumsfield um status diferente do conferido aos seus outros patrões brancos, Monika Muller ressalta que suas reflexões acerca dos relacionamentos entre os empregados negros e seus patrões brancos no geral apontam para o fato de que, mesmo décadas após o Movimento pelos Direitos Civis, a estrutura de poder ainda não se modificou. (Mueller, 2005, p.123)

Uma boa mãe de família chicana

No caso de Gloria Damasco, a prática de cuidar da casa e da família tem um papel menos preponderante na sua rotina de detetive do que no caso de Blanche, já que, a princípio, se mostra em Gloria justamente por meio de suas renúncias – ela renuncia à investigação do crime em nome de manter a tradição chicana, que reza que a primeira obrigação da mulher diz respeito ao seu marido e à sua família. Por outro lado, é exatamente essa renúncia inicial à investigação, que retarda a solução do caso por quase duas décadas, que define o perfil de Gloria como detetive. Ao longo da série, ela deixa de ser uma detetive amadora, que investiga o caso usando apenas seu bom senso, sua intuição e sua rede de contatos – semelhante assim ao modelo oferecido por Miss Marple – para se tornar uma detetive profissional, treinada para utilizar armas de fogo e enfrentar situações de perigo, distanciando-se, portanto, do modelo original e acercando-se dos detetives *hardboiled* do romance *noir*.

50

Em 1970, ano que acontece o crime, Gloria investiga o caso de forma amadora, levada pela perturbação causada pela morte do menino cujo corpo ela descobre na rua. Envolvida afetivamente no caso, ela colabora com a polícia, estuda o caso e acaba por montar um bom dossiê referente aos envolvidos. Entretanto, pressionada pelo marido a escolher entre a família e o prosseguimento das investigações, Gloria abre mão de desvendar o mistério em troca de manter a harmonia no seu casamento e os cuidados com a filha pequena. Judy Maloof (2006, p.6) enfatiza que Darío, o marido de Gloria, usa chantagem emocional quando verbaliza o seguinte ultimato:

I know I shouldn't have gone through your papers [...] but I needed to find out what it was you were risking your health and happiness for. (...) You never told me that you were held at gunpoint. What has happened to you, Gloria? Is tinkering with this case so important to you that you would risk everything for it? (...) I've never told you what to do. [...] And I never kept you

from doing what you thought was best. But you've never been reckless before. Now you're endangering your life, with no regard for Tania's well-being or mine. (...) I will not keep you from going on with your investigation. (...) But think about this. What is more important for you, solving this case or keeping our marriage and family together? This is something you alone will have to decide. (Corpi, 1992, p.121)⁷

A sensação de estar roubando tempo da família para se dedicar ao trabalho é uma questão inexistente para os detetives homens, mas essencial para as mulheres, sobretudo as chicanas, cuja obrigação primordial diz respeito ao bem-estar do marido e dos filhos. Por vezes, essa condição feminina se assemelha a uma armadilha, como na seguinte passagem do romance:

Then her thoughts drifted over the many mothers who had been involved in this case. [...] They seemed to be caught in a game where all the main players were men, and the losers were all women and their children. When this was over – as in time of war and subsequent peace – the women would have to swallow their grief and their shame. They would have to comfort and support each other, then begin the long and painful task of rebuilding their lives. (Corpi, 1992, p.170 171)⁸

51

Desse modo, dezoito anos se passam antes que seja possível a Gloria destrinchar o caso. Ela só volta a investigar o mistério em 1988, após a morte de seu marido e a ida da filha para a universidade. Nesta segunda parte do romance, ela já está livre de suas obrigações para com a sociedade, em particular a sociedade chicana, centrada na unidade familiar. A viuvez representa a conquista da liberdade – a mulher viúva é ainda mais livre do que a divorciada, já que esta é responsabilizada pelo fim do casamento.

Kimberly Dilley aponta que o detetive masculino tradicional não tem tempo para uma esposa e filhos, mas nunca é cobrado em relação a isso. Por outro lado, a detetive feminina sofre pressões da sociedade para casar e constituir uma família, uma vez que esse é

considerado o papel fundamental da mulher na sociedade. Seu trabalho como investigadora particular é visto como a principal causa de rupturas nos casamentos e como fonte constante de conflitos para o casal. As mulheres divorciadas estão livres de grande parte da pressão exercida pela sociedade sobre as mulheres solteiras para “agarrar” um marido – é certo que são consideradas culpadas pelo fracasso da relação, mas ao menos recebem aprovação social por terem seguido o caminho do casamento (Dilley, 1998, p.26-27). Ela ressalta ainda que os relacionamentos mais satisfatórios mostrados nos romances policiais femininos são aqueles em que os papéis e expectativas tradicionais são continuamente renegociados e compreendidos como definições sociais, ao invés de qualidades inatas. (Dilley, 1998, p.29)

52

Gloria volta a se envolver afetivamente ao conhecer Justin Escobar, um detetive particular contratado por sua mãe para protegê-la quando ela decide reabrir seus arquivos e dar prosseguimento às investigações. A princípio, Gloria e Justin tornam-se parceiros profissionais, mas a relação se aprofunda no decorrer da série. Em *Cactus blood*, o segundo romance, eles tornam-se amantes e, no início do terceiro, *Black widow's wardrobe*, Gloria se refere a Justin como “o homem com quem há algum tempo eu dividia meu trabalho investigativo, minha cama, meus sonhos”⁹ (Corpi, 1999, p.10). No caso da detetive chicana, esse relacionamento de igual para igual envolve uma total subversão dos valores tradicionais familiares mexicanos / chicanos, baseados na submissão da mulher ao marido. Gloria não enfrenta a oposição da família ou da sociedade porque decidiu seguir a carreira de detetive somente depois de se dedicar com afinco ao papel de esposa e mãe. Em nenhum momento ela escolhe deixar de lado a vida com o marido e a filha para se tornar uma detetive profissional, ou seja, trocar a esfera privada pela pública. É apenas quando as circunstâncias da vida a deixam sozinha que ela decide retomar o trabalho de investigação que havia abandonado.

A questão da obrigação da mulher chicana em relação à família é tão forte que um dos grandes mitos da cultura é *La Llorona*. A imagem de *La Llorona* refere-se às mulheres cujos filhos foram mortos ou àquelas que por si próprias mataram ou abandonaram os filhos. Os espíritos dessas mulheres vagam sem conseguir descanso, e seus gritos angustiados podem ser ouvidos durante a noite (Rebolledo, 1995, p.62-63). Em algumas narrativas, como no consagrado romance *Bless me, Ultima*, de Rudolfo Anaya (1972), o medo de *La Llorona* se faz presente naqueles que se aventuram pelas margens dos rios, pois a versão mais comum do mito relata que ela afogou as crianças, se matou em seguida, e desde então assombra os rios à noite lamentando os seus atos e chamando pelos filhos (West, s/d). Os pais costumam avisar às crianças que não fiquem fora de casa ou perto dos rios até tarde, para que *La Llorona* não os confunda com os seus próprios filhos e os leve com ela. (Casias, s/d)

Lucha Corpi faz uma referência explícita ao mito de *La Llorona* no personagem de Lillian Cisneros, a mãe do menino assassinado. Lillian se culpa por ter deixado o filho com a avó para participar da Moratorium March e sente-se responsável pela morte dele. Ela vaga pela casa sem conseguir chorar até que um dia desaparece pela manhã e é encontrada pelo marido junto a uma fonte na frente da casa, repetindo: “Essa é a minha fonte de lágrimas. [...] Vou me afogar nela. O que eu fiz?”¹⁰ (Corpi, 1992, p.38). Tempos depois, Gloria e sua amiga Luisa também têm uma visão de Lillian como *La Llorona*:

[...] they heard Lillian murmur, “M’ijito, I’m coming.”

“La Llorona”, whispered Luisa as her trembling hand squeezed Gloria’s arm, “It’s spooky”. (Corpi, 1992, p.174)¹¹

Essas passagens remetem o leitor à importância da unidade familiar para a cultura chicana, e lembram que a obrigação primordial da mulher chicana é em relação à família e aos filhos. O uso do mito no romance não tem função didática, não pretende apontar

caminhos a serem seguidos pelos leitores e, principalmente, leitoras. O romance apenas descreve o que seria a reação comum de uma mãe de origem mexicana que perdesse um filho nas circunstâncias relatadas – ela choraria a perda, sim, mas dificilmente deixaria de sofrer o peso da responsabilidade imposta pelos costumes e se culparia por ter deixado o filho aos cuidados de outra pessoa.

O mito de *La Llorona* ajuda a compreender a razão pela qual Gloria opta pela família em detrimento da investigação do caso. A detetive Gloria Damasco não se opõe à mulher chicana Gloria Damasco – pelo contrário, elas se complementam. A detetive é um desdobramento natural de uma mulher que desde a juventude já se preocupava com o bem-estar da comunidade chicana, era politizada, participante ativa do Movimento Chicano, engajada na luta pelo fim do preconceito racial.

54

Lucha Corpi efetiva a reviravolta na vida de Gloria – de mãe de família a detetive – por meio de uma mudança na voz narrativa em *Eulogy for a brown angel*. A primeira parte do romance, ambientada em 1970, ano em que o crime é cometido, é narrada em primeira pessoa e no tempo passado, pela própria Gloria Damasco, e corresponde a um relato autobiográfico. Gloria é exposta a uma situação-limite, no caso a descoberta do corpo do menino assassinado, e se envolve emocionalmente com o inquérito policial instaurado para solucionar o crime. A investigação que ela inicia não é uma atividade profissional, mas sim uma necessidade interior de compreender a ruptura da ordem que se dá com a morte do menino e, posteriormente, com as mortes de Mando e Joel Galeano. É interessante notar que o crime aqui é visto como uma ruptura da ordem não apenas no âmbito familiar, mas social – o crime não é considerado uma ocorrência isolada, e sim o fruto de um contexto social mais amplo. Como o relato de Gloria é feito no passado, há uma garantia, senão de imunidade total da detetive, ao menos de que ela sobreviverá para narrar a sua história.

O fim da primeira parte do romance corresponde à virada na vida pessoal de Gloria. Há uma passagem de tempo de dezoito anos. Em 1988, Gloria já é viúva e sua filha está na universidade; assim, já não enfrenta mais o conflito pessoal de ter que escolher entre cuidar da família e prosseguir na investigação do crime. Uma vez cumpridas as obrigações familiares, ela está livre para seguir o caminho que escolher, e decide dedicar-se à solução do mistério em tempo integral. Ela conhece Justin Escobar, detetive profissional, e o convida para ser seu parceiro na investigação do crime. Essa segunda parte é narrada em terceira pessoa, também no tempo passado; corresponde, na trama do romance, a essa transição na vida pessoal de Gloria, e em termos literários, a uma passagem da narrativa autobiográfica para a narrativa policial propriamente dita. A mudança na voz narrativa acarreta um aumento do suspense e o fim da garantia de integridade física da detetive. Essa garantia se perde pois a narração passa a ser feita por um narrador externo, ainda que continue utilizando o tempo passado. Enquanto a própria Gloria narrava os fatos, havia garantia de sua sobrevivência para o leitor.

A falta de imunidade é uma característica que afasta Gloria dos detetives dos romances de enigma, como Dupin, Holmes e Poirot, além da própria Miss Marple, que não corriam riscos ao longo das investigações. Por outro lado, a aproxima dos detetives dos romances *noir*, como Spade e Marlowe, assim como de outras detetives femininas contemporâneas, como a V.I. Warshawski de Sara Paretsky. Gloria não representa, entretanto, o protótipo da detetive *hard-boiled*. Seria mais apropriado fazer um jogo de palavras e considerá-la uma detetive *medium-boiled*, uma pessoa normal, talvez com uma dose um pouco maior de coragem e ousadia que o cidadão comum, mas com fragilidades típicas de qualquer ser humano. A detetive é colocada como apenas humana, não uma máquina – não é indestrutível nem invulnerável.

NOTAS

¹ Tanto Blanche quanto Miss Marple permanecem fiéis à condição de detetives amadoras, e nunca se profissionalizam. Ambas, entretanto, no decorrer de suas respectivas séries, aceitam usar suas habilidades investigativas para ajudar amigos em necessidade. Blanche o faz em *Blanche Passes Go*, quarto e último livro da série até o momento, e Miss Marple em *Nêmesis*, previamente citado.

² “[...] reading people and signs, as much as sizing up situations, were as much a part of her work as scrubbing floors and making beds.”

³ “‘Oh, Senhor!’ Blanche cobriu o rosto com o avental, como tinha visto Butterfly McQueen fazer em “E o Vento Levou”. Se o assunto fosse outro, que não a morte de Nate, ela teria tido problemas para segurar o riso. Era o tipo de encenação que lhe dava um prazer especial. Mas agora, tudo o que ela queria era parecer simples e convincente. Ela esfregou os olhos para que ficassem vermelhos e lacrimejassem, e levantou a cabeça para encarar a ajudante do seu inimigo.”

56

⁴ “Havia uma mulher entre os passageiros regulares do ônibus em que ela normalmente ia para casa depois do trabalho que tinha um sério caso da doença. Blanche literalmente se encolhia quando a mulher começava a contar, naquela voz que o ônibus todo ouvia, sobre o velho Sr. Stanley, que dizia que ela era uma filha para ele, mais do que a sua própria filha, e como a pequena Edna volta e meia se confundia e a chamava de mamãe. Aquela mulher, e todos no ônibus, sabiam o que aconteceria a todo esse apego familiar se ela dissesse ao Sr. Stanley, ou à mãe da pequena Edna, que, ao invés de esfregar o chão da cozinha ela iria pegar um cafezinho e se sentar para dar alguns telefonemas.”

⁵ “She didn’t want to shower concern on someone whose ancestors had most likely bought and sold her ancestors as if they were shoes or machines.”

⁶ “Ela reconhecia que a sua Síndrome de Down o tornava tão claramente diferente das pessoas que controlavam e possuíam o mundo quanto ela... De modo algum ela poderia explicar como os últimos seis dias haviam confirmado o seu desgosto essencial por ser a ‘*mammy*’ de qualquer homem branco... ‘Eu entendo, Blanche,’ ele tinha dito a ela. ‘Eu entendo.’ E por dois segundo ela pensou que de algum modo ele tinha saltado sobre o espaço entre eles e verdadeiramente sabia o que significava ser uma mulher negra tentando controlar sua própria vida.”

⁷“Eu sei que eu não devia ter mexido nos seus papéis [...] mas eu precisava descobrir porque você estava arriscando a sua saúde e a sua felicidade. (...) Você nunca me disse que ficou na mira de uma arma. O que houve com você, Gloria? Brincar com esse caso é tão importante que você arriscaria tudo por ele? (...) Eu nunca te disse o que fazer. [...] E nunca te impede de fazer o que você achasse melhor. Mas você nunca foi descuidada antes. Agora você está pondo a sua vida em perigo, sem nenhuma consideração pelo bem-estar da Tania ou o meu. (...) Eu não vou te impedir de continuar com a sua investigação. (...) Mas pense nisso. O que é mais importante pra você, resolver esse caso ou manter o nosso casamento e a nossa família? Isso é algo que você vai ter que decidir sozinha.

⁸“Então seus pensamentos se dirigiram às muitas mães envolvidas no caso. [...] Elas pareciam estar presas em um jogo no qual todos os principais jogadores eram homens, e os perdedores eram as mulheres e seus filhos. Quando tudo terminasse – como em tempo de guerra e paz subsequente – as mulheres teriam que engolir sua tristeza e sua vergonha. Elas teriam que confortar e apoiar umas às outras, e então começar a longa e penosa tarefa de reconstruir suas vidas.”

⁹“the man with whom I had for some time shared my investigative work, my bed, and my dreams.”

¹⁰“This is my pool of tears. [...] I’m going to drown in it. What have I done?”

¹¹[...] elas escutaram Lillian murmurar, “*M’ijito*, estou indo.” / “*La Llorona*”, sussurrou Luisa enquanto sua mão trêmula apertava o braço de Gloria, “É apavorante”.

Mitos e crenças

Donna M. Bickford (2005) define a percepção extra-sensorial de Gloria Damasco como um modo de saber alternativo à visão de mundo ocidental, que valoriza apenas a ciência baseada no pensamento cartesiano e ignora outros meios de saber. Bickford ressalta que o pensamento contemporâneo, ao trabalhar com a crítica da objetividade científica, já apontou que é virtualmente impossível alcançar a almejada objetividade, uma vez que os saberes que adquirimos e produzimos são filtrados pelas nossas posições sociais, histórias e narrativas nacionais, estejamos ou não conscientes desses filtros. Os romances de Corpi seguem essa premissa, embora traduzida de forma singular – na construção de sua protagonista, ela estabelece a percepção extra-sensorial como um caminho para o conhecimento equivalente à abordagem científica tradicional. (Bickford, 2005, p.99)

58

Desse modo, as experiências psíquicas, premonições e visões de Gloria se apresentam como uma outra característica que desconstrói a imagem do detetive hegemônico, pois ela não utiliza apenas o intelecto para resolver os mistérios. As visões vão contra o caráter positivista do romance policial tradicional, sobretudo o de enigma, uma vez que não podem ser explicadas pela razão nem por uma relação de causa e efeito. Como, além disso, Gloria também costuma se envolver emocionalmente nos casos que investiga, desafiando a técnica mais aceita de manter distância emocional como parte do modelo investigativo, Corpi valida a presença da emoção no trabalho do detetive, mas vai além. Ao invés de propor uma polarização entre racionalidade e emotividade, Corpi oferece uma alternativa diferente, qual seja, conjugar a intuição e a percepção extra-sensorial como meio para se chegar ao conhecimento, subvertendo a epistemologia ocidental, que considera a lógica e a razão os únicos meios legítimos

para se alcançar o conhecimento. (Bickford, 2005, p.99)

Em um dos capítulos iniciais de *Cactus blood*, Gloria descreve a descoberta de seus poderes psíquicos e como lida com eles no dia-a-dia:

I was twenty-three when I'd first discovered I had an extrasensory awareness – my dark gift. Since then, I had known that I had no more control over its rhythms than I had over my heart's beating. Nonetheless, I had relentlessly fought not to have my reason clouded by this prescience in me. But I also realized that regardless of how I felt about my heightened perception, once the dreams and visions came I would be committed – like an unskilled cryptographer – to extract meaning from them and to act on the knowledge. (Corpi, 1995, p.32)¹

A princípio, Gloria não se sente à vontade com o seu dom, e demonstra uma certa ambivalência quanto a esse meio não convencional de chegar ao conhecimento. Assim, ela busca explicações racionais que possam sustentar o conhecimento que adquire por meio das visões, como na passagem a seguir:

I purposely didn't mention any of my 'flying' experiences. I suppose I felt embarrassed since I had always sought rational explanations for anything that happened to me, using intuition to support reason rather than the other way around. (Corpi, 1992, p.30)²

Logo, entretanto, Gloria começa a se dar conta das limitações impostas por essas “explicações racionais”, como, por exemplo, quando conta à sua amiga Luisa que não culpa seu marido Darío por não compreender ou dar valor às suas visões:

'He's a medical doctor. If I told him any of this, he probably would assume I'm on LSD or some other drug. I don't think Darío would understand this at all. [...] I'm not sure that I myself understand or accept what's been happening to me.'

[...] 'There are things one may not understand, but, still, one ac-

cepts them. I don't know where poetry comes from, but I know I'm moved to write poetry and I accept that. [...] There are things that can't be grasped intellectually. Maybe all this seems strange because you don't rely much on your intuition and perception of people and things.' (Corpi, 1992, p.48)³

Ao longo da conversa com Luisa, Gloria afirma que a incapacidade de Darío de compreender o que se passa vem do próprio sistema de crenças vigente. Como aponta Bickford, “a implicação clara é que o conhecimento científico, como um meio de saber, tem suas próprias falhas e pontos cegos.” (Bickford, 2005, p.100)

O conhecimento psíquico, contudo, não é, para Gloria, um atributo simples ou pacífico, mas uma característica com que ela aprende a conviver e na qual vem, por fim, a confiar, ainda que de forma extremamente cuidadosa, como mostra a passagem seguinte, em que sua filha Tania a questiona a respeito das visões:

60

“You've been having visions again. [...] Does it have anything to do with that case you and Justin are working on?” [...]

“It would seem that way,” I answered, trying to tell myself that I shouldn't be so sure my theory was right until I went out and got the evidence to support it. “I still have to prove it though. I have to make sure I'm not just fooling myself. It's the only way I can keep my sanity.” (Corpi, 1995, p.41)⁴

Essa necessidade de confirmação, entretanto, não diminui a importância do seu poder – Gloria encontra um ponto de equilíbrio entre a razão e a intuição em seu método investigativo, de forma que, quando Luisa a questiona “Quem vence? ... A intuição ou a razão?” (Corpi, 1992, p.48)⁵, é Bickford quem responde que, obviamente, nenhum dos dois modos de conhecimento vence, pois não são mutuamente excludentes, e nenhum dos dois precisa ser privilegiado:

De fato, reconhecer como a razão e a intuição operam em situações específicas é o que permite a Gloria interrogá-las, e a si mesma, e por fim ver que esses modos de saber como ações

inextricavelmente ligadas, mesmo que não explicitamente conectadas: a intuição a ajuda a desconstruir a racionalidade, e a racionalidade fundamenta suas percepções psíquicas. (Bickford, 2005, p.101)

Nesse mesmo romance, Lucha Corpi desconstrói explicitamente o trabalho investigativo positivista de Poirot e outros detetives tradicionais, em um diálogo entre Gloria e o policial Matthew Kenyon, no qual ele dá crédito também à intuição como um instrumento de que o detetive se vale:

“What makes you so sure? A hunch?” [...]

“You make it sound like a dirty word.” He chuckled.

“I thought detecting was accomplished through the analysis of evidence and lots of legwork. Ze littel gray cells, mon ami. Doesn’t a detective have to be a combination of Hercule Poirot and Phillip Marlowe?” [...] “Do you really believe in hunches?”

“Don’t you?” (Corpi, 1992, p.76)⁶

61

Complementando essa linha de raciocínio, Judy Maloof lembra que Gloria passa por um processo de aceitação gradual do seu dom, mas por fim o percebe como um meio único de resolver mistérios, que a distingue dos detetives tradicionais, conhecidos por seus talentos no emprego de métodos dedutivos e pensamento racional. As ferramentas de Gloria são seus sonhos e visões “irracionais”, que representam, no texto, realidades alternativas e subjetivas. (Maloof, 2006)

As passagens a seguir exemplificam algumas das visões de Gloria. Na primeira, extraída de *Eulogy for a brown angel*, ela tem uma visão do assassino de Mando:

I was moving slowly through a dark place, a warehouse of sorts, hot and misty, as if someone had opened the valves of a steam locomotive. Except for Mando, who was moving away from me, the place was empty. Suddenly, a shadow, with an even darker

face, came towards him out of nowhere. Then, I saw a knife in a gloved hand strike straight ahead – a precise incision, through which only a little amount of blood spilled. Mando reached to his chest, keeled over, and laid face down. The dark-faced shadow swiftly moved out of sight. Finally, silence and darkness enveloped the scene. (...) The darker face I'd seen in my vision a few minutes ago appeared to be greasy, like the face of a soldier or a guerrilla fighter who's trying to camouflage his presence. (Corpi, 1992, p.54; 56)⁷

A segunda passagem, retirada da primeira página de *Cactus blood*, relata a visão que impulsiona Gloria a descobrir o mistério por trás da mulher crucificada a um cactus:

That's when I saw her. The woman. Naked. Her arms stretched up, tied to the fleshy leaves. Her legs together, bound to the stem. A slumping female Christ with a prickly-pear cactus cross on her back, shrouded in blood, bathed in amber moonlight.

62

Ever since, she haunts my vigil and dreams. I know I will not rest until I learn for whose sins she was sacrificed. (Corpi, 1995, p.11)⁸

Também *Black widow's wardrobe* se inicia com uma visão de Gloria, ou melhor, um pesadelo recorrente:

A woman fans the fire in a stone stove. She wears a mid-length skirt underneath a huipil with embroidered red flowers. Her long hair streams down her back. Her back is to me and I cannot see her face. Her young daughter plays by her side. A brooding young man sits at the kitchen table, playing with a dagger, a gift from his father. Suddenly, without saying a word, he gets up, picks up the dagger, and walks towards the woman at the stove. He raises his hand. She turns. The fire flares up, and her hair catches on fire, then her clothes. (Corpi, 1999, p.1)⁹

Quando vê pela primeira vez a Viúva Negra do título do romance, Gloria imediatamente reconhece a mulher do pesadelo. Porém, a essa altura de sua carreira investigativa – pois *Black widow's wardrobe* é o terceiro romance da série – ela já aceita o

fato de que seus sonhos e visões constituem uma parte integrante do seu trabalho de detetive, e comenta:

The first time I laid eyes on Black Widow, walking down a dark street in the Mission District, I knew she was the woman in my recurring nightmare. Two days later, I helplessly realized that my feelings and dreams had become inextricably meshed with the threads of Black Widow's life. I knew that the visions would follow, and that I would give myself no choice but to work toward freeing myself from their hold. (Corpi, 1999, p.1)¹⁰

É curioso notar que Gloria atribui seus poderes extrasensoriais – a percepção aguçada, a intuição, e o ‘dom oculto’ das visões e sonhos premonitórios – à sua herança mexicana. Assim, Maloof ressalta que por meio da caracterização dessa personagem, Lucha Corpi abre o gênero policial à diversidade cultural, oferecendo uma percepção não-eurocêntrica da realidade, que inclui e aceita como real o conhecimento que vem de fontes misteriosas e intangíveis como os sonhos, as visões, a intuição e a percepção extra-sensorial (Maloof, 2006). Em *Black widow's wardrobe*, em especial, essas experiências não-rationais se entrelaçam à presença de um mito fundamental da cultura chicana – La Malinche – para apresentar um enredo policial que subverte a lógica cartesiana da ficção detetivesca tradicional. Na trama do romance, a missão de Gloria é proteger a vida da personagem Licia Lecuona, que acredita ser a reencarnação de La Malinche, a amante e intérprete indígena de Hernán Cortés.

Bem pouco se conhece da verdadeira história de La Malinche, e nem mesmo seu verdadeiro nome se sabe ao certo. Malintzin Tenepal, La Malinche ou Doña Marina, a nobre asteca que supostamente traiu o seu povo ao tornar-se intérprete, amante e sobretudo aliada do conquistador espanhol Hernán Cortés na empreitada de tomar a capital asteca Tenochtitlán, é ainda hoje uma personagem controversa.

Nascida em família nobre, Malintzin recebeu educação condi-

zente com a sua posição social. Quando seu pai morreu, no entanto, sua mãe casou-se novamente e teve um filho. Decidida a torná-lo seu único herdeiro e a evitar disputas por herança e poder, ela forjou a morte da filha e vendeu-a como escrava aos maias *Xicalango* que, por sua vez, a ofereceram à tribo *Tlaxalteca*. Por conta dos sucessivos deslocamentos territoriais a que foi submetida em sua nova condição, ela, ainda muito jovem, teve contato com novas tribos e culturas, desenvolvendo assim sua capacidade linguística para o aprendizado de novos idiomas (Fitch, s/d). Quando Malintzin contava 14 anos, os conquistadores espanhóis obtiveram sua primeira vitória significativa em terras mexicanas. Ela foi-lhes então oferecida como presente, integrando um grupo de vinte moças, todas batizadas com nomes cristãos e distribuídas entre os oficiais da confiança de Hernán Cortés. Malintzin tornou-se Doña Marina e foi destinada a um dos oficiais. Seus talentos linguísticos foram logo percebidos e utilizados pelos conquistadores e Cortés tomou-a então para si como amante, além de tradutora e intérprete. Ela tornou-se conhecida entre os soldados espanhóis como “*la lengua*”, a tradutora, que se postava ao lado de Cortés não apenas traduzindo o que era dito, mas também inserindo conselhos a ambas as partes, convencendo muitas tribos a se entregarem sem luta, buscando acordos diplomáticos e alianças sempre que possível. (Fitch, s/d)

64

La Malinche passou à História do México como uma traidora. Aliando-se ao conquistador e permitindo a comunicação entre espanhóis, maias e astecas, pode-se considerar que ela realmente facilitou a conquista do território indígena mexicano pelos espanhóis. Sua missão consistia em traduzir as palavras que eram ditas, mas ela também oferecia conselhos e explicações que contribuíram para a transição de uma cultura indígena, principalmente asteca e maia, para uma cultura que mesclava características indígenas e espanholas. Ao mesmo tempo, é importante ressaltar que ela não escolheu juntar-se a Cortés, mas foi-lhe oferecida como um presente, uma

escrava, alguém que deveria servir-lhe e cuja vontade a princípio não seria reconhecida nem levada em consideração.

Além de sua importância crucial como intérprete e mediadora para a vitória espanhola, La Malinche cumpriu um outro papel que também marcaria profundamente a história do povo mexicano – o de amante de Cortés. Os conquistadores espanhóis vieram para a América sem a companhia de suas esposas, pois não era comum entre as mulheres da época empreender tal tipo de viagem aventureira, e esse fato muito contribuiu para a miscigenação em terras mexicanas. Ao tornar-se mãe de um filho, Martín, cuja paternidade foi reconhecida pelo conquistador, La Malinche tornou-se simbolicamente a mãe do povo mexicano *mestizo*, a fundadora de uma nova raça, de uma nova nacionalidade, não mais espanhola ou asteca, mas mexicana. Ainda hoje, La Malinche é uma personagem histórica vista de forma paradoxal. Sua importância simbólica transcendeu sua existência histórica e ela tornou-se uma figura mítica para mexicanos e chicanos, os quais, no entanto, não compartilham um mesmo ponto de vista. Os mexicanos, partidários da visão tradicional (que ganhou força durante o movimento de independência do México, no século XIX), a consideram realmente uma traidora, aquela que entregou seu povo aos conquistadores, “uma metáfora cultural para tudo o que há de errado com o México” (Krauss, 1997). O próprio adjetivo *malinchista* guarda conotação pejorativa – é usado para designar aquele que trai o seu povo, e hoje se refere principalmente aos mexicanos que têm uma estreita ligação com o estilo de vida anglo-americano.

A visão expressa por Octavio Paz (1959) é o ponto de partida para praticamente todas as revisões que foram feitas do mito de La Malinche a partir do Movimento Chicano. Norma Alarcón mostra que Paz foi o primeiro a subverter o mito tradicional de La Malinche e não considerá-la uma traidora (Alarcón, 1994, p.114). Malintzin seria simplesmente a mãe primitiva do povo mexicano, aquela que deu origem a uma nova raça – ainda que essa origem

seja considerada “impura”, já que a mãe teria sido violentada pelo conquistador. Seguindo essa linha de raciocínio, Paz argumenta que as próprias origens mexicanas são baseadas na conquista, opressão e ilegitimidade. Desse modo, La Malinche torna-se parte integrante do imaginário mexicano – romper com esse mito seria romper com o passado e negar as próprias origens.

Ainda segundo a visão tradicional, traduzir para Cortés, facilitando o trabalho de conquista, e gerar um filho dele, dando início a uma nova raça, teriam inscrito o nome de Malintzin na História definitivamente como uma “tradutora, traidora” – aquela que traduz é também a que trai o seu povo, não apenas entregando-o nas mãos do conquistador para que seja escravizado, mas também gerando um filho que dará origem a um povo amaldiçoado, marcado pela traição.

Norma Alarcón explica como os conceitos de tradutora e traidora se fundem na figura de La Malinche:

66

Malintzin suscita um fascínio misturado com asco, suspeita e tristeza. Como tradutora, ela é a mediadora entre culturas antagônicas e contextos históricos. Se presumirmos que a linguagem é sempre, de certo modo, metafórica, então qualquer discurso, oral ou escrito, pode implicar traição quando se nota que ele vai além de repetir o que a comunidade percebe como conceitos, imagens ou narrativas ‘verdadeiros’ e/ou ‘autênticos’. O ato de traduzir, que frequentemente introduz conceitos e percepções diferentes, desloca o conhecimento local e pode até mesmo lhe ser violento por meio da linguagem. (Alarcón, 1994, p.113)

No mesmo ensaio, Alarcón tece alguns comentários sobre um poema do romancista e poeta mexicano José Emilio Pacheco, intitulado “Traduttore, traditore”, que também ajudam a compreender melhor a questão:

Os tradutores, que usam a linguagem como agente mediador, têm a habilidade, consciente ou inconsciente, de distorcer ou converter o evento, a emissão, o texto, a experiência “originais”,

tornando-os assim falsos, “impuros”. [...] Ao traduzir, converter, transformar uma coisa em outra, interpretar (todos significados sugeridos pelo dicionário) o “original”, a conexão supostamente clara entre palavras e objetos é rompida e corrompida. A corrupção que se dá por meio da mediação linguística pode tornar o falante um traidor no ponto de vista dos outros – não simplesmente um traidor, mas um traidor da tradição representada no evento, emissão, texto ou experiência “originais”. (Alarcón, 1994, p.117)

Ainda na visão de Alarcón, Malintzin é considerada uma traidora porque assume uma postura própria, independente do seu papel de mãe. Essa postura era vista como uma catástrofe, pois uma mulher da época só teria permissão para articular suas necessidades e desejos em nome de seus filhos, e não em seu próprio. Por falar em seu próprio nome, ela seria uma traidora também da função primordial da mulher – a maternidade. (Alarcón, 1994, p.113)

Tey Diana Rebolledo lembra que mitos e histórias heróicas são instrumentos comumente usados pelas culturas para criar modelos a serem seguidos, diferenciar comportamentos corretos dos incorretos, transmitir valores morais e identificar características consideradas desejáveis por um determinado grupo (Rebolledo, 1995, p.49). Durante o Movimento Chicano, muitas mulheres foram rotuladas *malinches* ou *vendidas* apenas por tomar parte ativa no Movimento, demonstrando que buscavam transformar seus papéis culturais, o que gerava um conflito com a obrigação social de desempenhar um papel feminino tradicional. Seus maridos e os homens chicanos em geral pressupunham que elas deveriam ficar em casa cuidando dos filhos, cabendo a eles participar de marchas e protestos. Na visão masculina, o povo chicano sofria opressão por igual; na visão feminina, entretanto, a mulher era oprimida não apenas pela sociedade anglo-americana, por ser chicana, mas também por seu povo, por ser mulher.

Tal situação contribuiu para que várias escritoras chicanas

– sobretudo a partir dos anos 80 – ficassem fascinadas pelo mito da mulher que transgrediu sua cultura e procurassem reler o mito, vingando La Malinche. Quando os mitos existentes não correspondem aos valores que se deseja transmitir, torna-se necessário então escolher um entre dois possíveis caminhos: criar um novo mito que atenda à demanda ou imbuir os modelos existentes de traços e características às vezes radicalmente diferentes dos originais. Seguindo esse raciocínio, as escritoras chicanas começaram a revisitar mitos já existentes em busca de arquétipos que correspondessem à demanda por figuras femininas positivas, ativas e enérgicas. Assim, a leitura feita pelas mulheres chicanas do mito de La Malinche vai além dos aspectos mais superficiais da história e subverte a idéia de conotação machista perpetuada pela tradicional interpretação mexicana. De acordo com Rebolledo, La Malinche torna-se uma personagem a ser não apenas redimida, mas também transformada. (Rebolledo, 1995, p.49)

68

Sua habilidade de traduzir para Cortés é considerada de fundamental importância entre as chicanas, uma vez que elas compartilham desse ir e vir consciente entre duas línguas e duas culturas. Assim como La Malinche foi acusada de hispanizar a cultura indígena, a comunidade chicana carrega o peso da acusação de anglicizar a cultura mexicana. La Malinche transitava entre a cultura espanhola que se impunha aos povos indígenas conquistados e a cultura nativa que buscava sobreviver, enquanto as chicanas transitam entre a cultura anglo-americana dominante e a cultura chicana, composta também por elementos espanhóis, mexicanos e indígenas, que também luta para manter uma voz.

Torna-se difícil para muitas chicanas compactuar com a visão que considera La Malinche culpada por todos os males que afligem o México, traidora do seu povo e da sua raça. Uma mulher que é vendida como escrava pela própria família e oferecida como presente aos conquistadores seria mais uma vítima dos algozes que

dizimaram o seu povo, ao invés de cúmplice da conquista. Apesar desse contexto, no entanto, as escritoras chicanas não vêem a figura de La Malinche como uma vítima passiva dos acontecimentos. O principal ponto de ruptura com Octavio Paz é exatamente o confronto entre a visão da mulher apresentada por ele – sexualmente passiva, violentada pelo conquistador – e a visão chicana, na qual ela é considerada uma mulher que exerceu o seu direito de escolha e optou pelo caminho da sobrevivência. Ao aliar-se a Cortés, traduzir para ele e possibilitar a negociação entre os conquistadores e as tribos em lugar da matança indiscriminada, ela teria salvo milhares de vidas e evitado uma aniquilação ainda mais completa das tribos indígenas do México. (Rebolledo, 1995, p.64-65)

No entanto, a visão defendida por Rebolledo quanto à posição de La Malinche como uma mulher que fez escolhas encontra críticas no ensaio de Norma Alarcón já previamente mencionado. Diz ela:

Na realidade, toda a noção de escolha, uma noção existencialista da filosofia anglo-européia do século XX, precisa ser problematizada a fim de se compreender os entraves com os quais vivem as mulheres de outras culturas, épocas e lugares. Ao tentar tornar Malintzin uma motivada “produtora de história”, del Castillo não está reconstruindo o próprio momento histórico de Malintzin tanto quanto a usando para ir de encontro ao discurso masculino contemporâneo e para projetar um sentido mais novo do ‘eu’ feminino, um sujeito dotado de fala, com uma visão totalmente moderna de consciência histórica. (Alarcón, 1994, p.121)

Alarcón mantém uma postura divergente tanto dos escritores mexicanos quanto das mencionadas escritoras chicanas. Para os escritores mexicanos, a questão da violência sexual é de suma importância, pois marca a condição ilegítima do povo mexicano. É interessante lembrar que a expressão “*hijo de la chingada*” é uma grande ofensa no México, uma referência clara a Malinche, a vio-

lentada. Já as escritoras chicanas nem mesmo mencionam esse tipo de violência em sua produção literária, mas valorizam um poder de escolha que Alarcón diz ser questionável. Em sua visão, ela poderia ter se aliado a Cortés até como uma forma de se proteger, de evitar sofrer violência.

É a essa figura histórica tão controversa que a investigação de Gloria a encaminha. Seus primeiros passos a levam a uma ex-companheira de prisão de Licia, que ganha a vida como vidente. Gloria a consulta, sob disfarce, na companhia de Nina, amiga de sua mãe, e ouve que a chave para desvendar o mistério que cerca a tentativa de assassinato que Licia sofreu está na própria morte da Malinche. Nina se oferece para ir às bibliotecas com Pita, a mãe de Gloria, fazer um levantamento de toda e qualquer informação disponível acerca da história de La Malinche.

70 Ao transformar La Malinche em parte essencial do mistério, Lucha Corpi pode resgatar essa figura histórica do México por meio das descobertas das personagens e dos comentários e conversas que se seguem. Como foi dito anteriormente, a cultura tradicional mexicana considera a Malinche traidora da sua raça, aquela que abriu caminho para que os espanhóis dizimassem o povo asteca. Hoje em dia, vários estudiosos chicanos têm procurado redimir a sua figura, ao mostrá-la como uma outra vítima da Conquista. É interessante notar que são justamente Pita e Nina que pesquisam o mito – por serem mais velhas, elas estariam supostamente mais próximas da visão tradicional da Malinche. As incursões das duas pelas bibliotecas, entretanto, abrem para elas uma nova percepção histórica – elas efetuam um reaprendizado da História por meio de fontes de pesquisa e informação chicanas. Assim, torna-se flagrante a injustiça feita à Malinche pela história mexicana:

My mother voiced her protest about the way Mexican historians had reviled La Malinche, presenting her as a traitor to her people. ‘How about those Tlaxcalteca warriors who fought the Aztecs

alongside Cortés's army?' she asked. 'No-o-o-o. They were men. Men do not betray'. (Corpi, 1999, p.73)¹¹

No diálogo que estabelece com a cultura chicana, a narrativa de Lucha Corpi não deixa sem revisão nem mesmo a posição do escritor mexicano Octavio Paz acerca da Malinche. Embora o ensaio de Paz tenha sido o estudo precursor para as revisões chicanas do mito, nem ele escapa às críticas feitas pelas novas pesquisadoras, pois, embora não a veja como traidora, mas como a mãe do povo mexicano, ainda assim a considera destituída de atuação, um objeto nas mãos do conquistador:

Octavio Paz is a great writer, but even he calls Malintzin la gran chingada. I didn't know that the word chingada means the Indian woman raped by the conqueror. No wonder we Mexicans consider it the worst of all insults. (Corpi, 1999, p.86)¹²

Embora reconheçam o relativo poder de escolha da Malinche, é importante ressaltar que a visão da mãe de Gloria e sua amiga acerca do mito não é romantizada:

"At first, Cortés didn't want her and gave her to his favorite captain, Puertocarreño [sic]. But he soon found out that Malintzin was not only good-looking and good-natured, she was smart and knew many Indian languages. She also learned Spanish very fast. Cortés sent Puertocarreño [sic] on an errand to Spain and took Malintzin as his mistress..."

"I'm glad you're saying she was his mistress, not his girlfriend, like you told me earlier," my mother interjected. "Really, Nina." (Corpi, 1999, p.72-73)¹³

Aparentemente, as novas pesquisadoras compartilham da visão de Norma Alarcón ao admitir que, ainda que ela tenha agido por sua própria vontade, essa seria apenas a opção reservada aos que são escravizados: escolher, entre dois males, o menor. Dá-se uma ruptura com a tradição, com base na reapropriação do mito da Malinche a partir dos escritores mexicanos e da tradição oral

chicana. (Alarcón, 1994, p.118)

NOTAS

¹ “Eu tinha vinte e três anos quando descobri que tinha uma percepção extra-sensorial – meu dom oculto. Desde então, eu sabia que não tinha mais controle sobre seus ritmos do que sobre as batidas do meu coração. Entretanto, eu tinha lutado sem trégua para que a minha razão não fosse nublada por essa minha pré-ciência. Mas eu também percebia que, a despeito do modo como eu me sentisse em relação a essa percepção aguçada, uma vez que os sonhos e as visões chegassem eu estaria comprometida – como um criptógrafo sem talento – a extrair o seu significado e agir com base nesse conhecimento.”

² “Eu não mencionei de propósito nenhuma das minhas experiências de “voar”. Eu acho que me sentia constrangida porque sempre tinha procurado explicações racionais para qualquer coisa que me acontecesse, usando a intuição para sustentar a razão ao invés de fazer o oposto.”

72

³ “Ele é um médico. Se eu contasse a ele sobre isso, ele ia presumir que eu tomei LSD ou alguma outra droga. Eu não acho que Darío entenderia isso absolutamente. Não estou certa de que eu mesma entendo ou aceito o que vem acontecendo comigo.” / “Há coisas que não se entende, mas, ainda assim, se aceita. Eu não sei de onde vem a poesia, mas sei que sou levada a escrever poesia e aceito isso. Há coisas que não podem ser alcançadas intelectualmente. Talvez tudo isso pareça estranho porque você não confia muito na sua intuição e na sua percepção das pessoas e das coisas.”

⁴ “Você está tendo visões de novo. Tem alguma coisa a ver com esse caso em que você e o Justin estão trabalhando?” / “Parece que sim,” eu respondi, tentando dizer a mim mesma que eu não deveria estar tão certa de que a minha teoria estava correta até sair e conseguir a evidência para sustentá-la. “Mas eu ainda tenho que prová-la. Eu tenho que ter a certeza de que não estou me enganando. É a única forma de manter a minha sanidade.”

⁵ “Who wins? ... Intuition or reason?”

⁶ “O que lhe dá tanta certeza? Um pressentimento?” [...] / “Você fala como se fosse uma palavra suja.” Ele riu. / “Eu pensava que se fazia detecção pela análise de evidências e muito trabalho de campo. As pequenas células

cinzentas, mon ami. Um detetive não tem que ser uma combinação de Hercule Poirot e Phillip Marlowe? [...] Você acredita mesmo em pressentimentos?” / “Você não?”

⁷ “Eu estava andando devagar por um lugar escuro, tipo um armazém, quente e enevoado como se alguém houvesse aberto as válvulas de uma locomotiva a vapor. A não ser por Mando, que se distanciava de mim, o local estava vazio. De repente, uma sombra, com um rosto ainda mais escuro, apareceu do nada e foi na direção dele. Então eu vi a faca na mão enluvada golpeá-lo – uma incisão precisa, que só espirrou uma pequena quantidade de sangue. Mando levou a mão ao peito, ajoelhou-se e caiu. A sombra de rosto escuro sumiu de vista. Por fim, o silêncio e a escuridão envolveram a cena. [...] A face escura da minha visão de poucos minutos antes parecia estar engordurada, como o rosto de um soldado ou de um guerrilheiro tentando camuflar sua presença. ”

⁸ “Foi então que eu a vi. A mulher. Nua. Seus braços esticados para o alto, amarrados às folhas carnudas. Suas pernas juntas, presas ao caule. Uma figura de Cristo feminina e encurvada, com uma cruz de cactus espinhoso às costas, coberta de sangue, banhada na luz âmbar da lua. / “Desde então ela assombra a minha vigília e os meus sonhos. Eu sei que não vou descansar enquanto não descobrir pelos pecados de quem ela foi sacrificada.”

⁹ “Uma mulher abana o fogo em um fogão de pedra. Ela usa uma saia comprida debaixo de um huipil bordado com flores vermelhas. Seu longo cabelo escorre por suas costas. Ela está de costas para mim e eu não posso ver seu rosto. Sua filha pequena brinca ao lado dela. Um jovem pensativo está sentado à mesa da cozinha, brincando com um punhal, presente do seu pai. De repente, sem dizer uma palavra, ele se levanta, toma o punhal e caminha na direção da mulher no fogão. Ele levanta a mão. Ela se vira. O fogo aumenta e lambe o cabelo dela, depois suas roupas.”

¹⁰ “Na primeira vez em que botei os olhos na Viúva Negra, descendo uma rua escura do Mission District, eu soube que ela era a mulher no meu pesadelo recorrente. Dois dias depois, percebi que os meus sentimentos e sonhos tinham se enredado inextricavelmente aos fios da vida da Viúva Negra. Eu sabia que as visões se seguiriam, e que eu não me daria outra escolha, a não ser trabalhar para me livrar dessa prisão.”

¹¹ “Minha mãe verbalizou seu protesto a respeito do modo como os historiadores mexicanos haviam ultrajado La Malinche, apresentando-a como traidora do seu povo. ‘E todos aqueles guerreiros Tlaxcaltecas que lutaram no exército de Cortés contra os astecas?’ ela perguntou. ‘Nã-ã-ão.’

Eles eram homens. Homens não traem.’”

¹² “Octavio Paz é um grande escritor, mas até ele chama Malintzin de la gran chingada. Eu não sabia que a palavra chingada significa a mulher indígena violentada pelo conquistador. Não é de se admirar que nós mexicanos consideremos esse o pior dos insultos.”

¹³ “A princípio, Cortés não a quis e a ofereceu ao seu comandante favorito, Puertocarrero. Mas ele logo percebeu que Malintzin não era apenas bonita e de boa natureza, ela era esperta e sabia muitas línguas indígenas. Ela também aprendeu espanhol bem depressa. Cortés enviou Puertocarrero em missão à Espanha e a tomou como sua amante...” / “Fico feliz que você esteja dizendo que ela era amante dele, e não namorada, como você tinha me dito antes”, minha mãe interrompeu. “Francamente, Nina.”

Pequenos golpes e astúcias sutis

Segundo Michel de Certeau, “a tática é a arte do fraco” (Certeau, 2005, p.101). O poder, amarrado às aparências e à sua visibilidade, não se pode permitir mobilizar seus meios para os efeitos da astúcia; o fraco, ao contrário, muitas vezes tem na astúcia sua única possibilidade, um último recurso. Por meio de golpes e astúcias, usando a criatividade e sabendo aproveitar as ocasiões, o homem comum aproveita as brechas que se abrem no sistema dominante para buscar seu próprio espaço.

No âmbito deste ensaio, essa prática é representada por Blanche White e suas características tipicamente associadas ao trickster. Ao longo das investigações de Blanche, são constantes as referências à invisibilidade daqueles que estão à margem da sociedade, uma idéia que remete o leitor ao romance *Invisible man*, de Ralph Ellison, obra paradigmática do tema na literatura afro-americana. Trata-se de um “Bildungsroman às avessas” (Frank apud Lyne, 1992) – ao longo da narrativa, o protagonista, que narra sua história em primeira pessoa, percebe que, por ser negro, é invisível aos olhos da sociedade branca. Essa constatação é exposta ao leitor logo nas linhas de abertura do romance:

I am an invisible man. No, I am not a spook like those who haunted Edgar Allan Poe; nor am I one of your Hollywood-movie ectoplasms. I am a man of substance, of flesh and bone, fiber and liquids – and I might even be said to possess a mind. I am invisible, understand, simply because people refuse to see me. (Ellison, 1995, p.1)¹

A narrativa do romance é circular – tanto o prólogo quanto o epílogo são ambientados no mesmo momento e no mesmo espaço, um buraco subterrâneo que serve ao narrador, a princípio, de descon-

derijo, e logo de moradia. Esse buraco é o porão abandonado de um edifício ocupado apenas por famílias brancas, situado nos limites do Harlem, onde ele vive secretamente, sem pagar aluguel, ouvindo *blues*, e usufruindo da potente iluminação fornecida por mais de mil lâmpadas mantidas com eletricidade desviada da companhia de energia. É a partir desse peculiar refúgio subterrâneo que ele conta a sua jornada.

O fato de que o personagem preenche o silêncio à sua volta com a voz de Louis Armstrong cantando “*What did I do to be so black and blue?*” é sintomático, pois o *blues* é um dos meios pelos quais o personagem re-significa a sua trajetória pelos paradigmas vividos pelo negro nos EUA. Como aponta Raymond M. Olderman, “o *blues* é uma expressão simbólica [...] [que] expressa todas as ambiguidades, contradições, possibilidades, esperanças e limitações que se encontram na circunstância humana” (Olderman, 1966, p.142). Ainda nas palavras de Olderman:

76

O narrador de *Invisible man* canta seu próprio *blues* ao nos contar a sua história, e ao cantar o *blues* ele descobre o significado do seu próprio ser e a natureza da sua realidade; é um conto que fala do crescimento da consciência individual e do crescimento da percepção.[...] Porque, novamente, no âmago do significado do *blues* encontram-se todas as ambivalências, esperanças, liberdades, limitações, possibilidades, e mistérios que repousam sob a pele do homem e sob a superfície do que o homem chama de realidade. (Olderman, 1966, p.143)

Ao longo da jornada do protagonista, Ellison seguidamente expõe, reverte e destrói uma série de rituais, mitos, tradições e preconceitos sobre o negro nos EUA. Na definição de Jeremy Weate, “a história que ele narra é, na superfície, um relato picaresco de tédio existencial, que mapeia as tragicomédias de fracassos na escola, em uma fábrica, na política radical e, por fim, no Harlem” (Weate, 2003, p.12). Os capítulos iniciais apresentam um personagem passivo, cuja

percepção de si próprio é moldada pelo mundo exterior – o fardo da dupla consciência de que trata DuBois (1903). Conforme o desenrolar do enredo, o protagonista é levado à percepção de sua invisibilidade, à sua condição de mero instrumento para a sociedade branca, que não o enxerga como um indivíduo. É interessante ressaltar aqui uma observação de Weate a respeito da explicação oferecida pelo personagem para sua invisibilidade:

A invisibilidade, explica o Homem Invisível, ocorre como uma construção dos olhos interiores daqueles que se recusam a vê-lo. O Homem Invisível é invisível porque não é reconhecido como um ser humano. [...] [V]emos que por meio de uma redução metonímica inconsciente, as “pessoas” que se recusam a ver o Homem Invisível por meio das construções de seus olhos interiores são de fato, pessoas brancas. O Homem Invisível aparentemente capitula e internaliza seu estado sub-humano ao reproduzir essa elipse no seu discurso: todas as “pessoas” são pessoas brancas. (Weate, 2003, p.12-13)

O raciocínio de Weate leva o leitor a concluir que ser negro em uma sociedade que apenas reconhece os brancos como humanos equivale a ser invisível (Weate, 2003, p.13), a premissa básica do romance de Ellison. Charles Mills explica que para que essa estrutura social se mantenha é necessário que a lógica normativa que a sustenta seja dissimulada:

A experiência branca é incrustada como normativa, e a incrustação é tão profunda que sua normatividade não é nem mesmo identificada como tal. Porque isso implicaria que as coisas poderiam ser de outro modo, enquanto é óbvio que esse é apenas o modo como as coisas são. A relação com o mundo que é assentada sobre o privilégio racial torna-se simplesmente a relação com o mundo. (Mills apud Weate, 2003, p.13)

Desse modo, a estrutura social da normatividade branca é naturalizada, escondendo os vários mecanismos por meio dos quais as pessoas são reduzidas a um estado sub-humano com base apenas

na cor da sua pele. (Weate, 2003, p.13)

Por fim, no epílogo do romance, o narrador assume uma postura mais atuante, no momento em que decide que é chegada a hora de abandonar a sua hibernação e sair do buraco:

And, as I said before, a decision has been made. I'm shaking off the old skin and I'll leave it here in the hole. I'm coming out, no less invisible without it, but coming out nevertheless. And I suppose it's damn well time. Even hibernations can be overdone, come to think of it. Perhaps that's my greatest social crime, I've overstayed my hibernation, since there's a possibility that even an invisible man has a socially responsible role to play." (Ellison, 1995, p.581)²

78

Assim como o narrador-protagonista de Ralph Ellison, Blanche White também é uma personagem invisível nos lares brancos. A princípio, essa invisibilidade se traduz como uma supressão da individualidade – a sociedade branca não vê o negro, e essa cegueira torna-se ainda mais gritante no caso do empregado doméstico. Doris Witt aponta que os membros das classes socialmente privilegiadas aprendem a não ver os empregados domésticos, e estes, por sua vez, podem contribuir para permanecer despercebidos, ao usar o uniforme exigido pelos patrões ou ao portar os instrumentos característicos do seu trabalho, por exemplo (Witt, 2001, p.170). Duas passagens de *Blanche on the lam* ilustram bem o caso – na primeira, Blanche se prepara para bisbilhotar o quarto de hóspedes da casa onde estava trabalhando, mas não sem antes preparar todo o aparato necessário a uma boa faxina; na segunda passagem, ela faz um comentário mordaz sobre uma patroa que exigia que os empregados usassem uniformes:

She lugged the vacuum and a bucket holding a feather duster, furniture polish, chamois, sponge, spray cleaner, and a long-handled brush up the back stairs. She had no intention of using all those items, but it looked good to have them.³ (Neely, 1992, p.82)

Blanche was reminded of old lady Ivy, out on Long Island. She couldn't stand to see the help in regular clothes, either. Might mistake them for human beings.⁴ (Neely, 1992, p.12)

A invisibilidade, entretanto, apresenta também um lado positivo. Como lembra Ellison, ainda no prólogo de *Invisible man*, “It is sometimes advantageous to be unseen, although it is most often rather wearing on the nerves” (Ellison, 1995, p.3)⁵. Tanto a cor da sua pele quanto o uniforme de empregada doméstica fazem Blanche passar despercebida, e é apenas por isso que ela pode “xeretar” sem ser incomodada. De acordo com Doris Witt, a invisibilidade do empregado doméstico é uma ficção que provê o disfarce ideal para os olhos curiosos, e Blanche frequentemente tira vantagem dessa ficção, ficando até mesmo frustrada quando, uma vez iniciada a investigação, seus patrões a “vêm” (Witt, 2001, p.169). Nancy Tolson, entretanto, lembra que ela se torna visível quando algum acontecimento nesse ambiente a ameaça ou ameaça um membro da família ou um amigo, e uma reação se torna necessária:

Que personagem literário seria melhor para adentrar o gênero policial senão uma empregada negra que conhece a casa melhor do que os seus próprios donos, que vê mas não é vista, e que nunca é questionada por abrir as gavetas? Ela não é detectada porque é invisível há anos e agora grita quando a sujeira de outros lugares além das janelas e das pilhas de roupas para lavar respinga nela própria ou nos seus. (Tolson, 2001, p.75)

Em determinadas circunstâncias, portanto, vê-se que manter a invisibilidade é uma tática de sobrevivência, especialmente se aliada a uma aparência de submissão e docilidade. Trata-se de uma forma de Significar – ao invés de se disfarçar como um personagem completamente diferente de si própria, Blanche mergulha no estereótipo da empregada negra, familiar aos seus patrões brancos, no qual ela pode se esconder da polícia com segurança. Rosemary Hathaway afirma que Blanche se engaja em um jogo entre os estereótipos que

seus padrões brancos têm a seu respeito e sua própria consciência do poder e da proteção oferecidos por essa lacuna, esse espaço entre o significado superficial, percebido por eles, e o significado latente, do qual apenas ela está ciente (Hathaway, 2005, p.323-324). De acordo com Hathaway, “essa lacuna, na verdade, é onde ela escolhe se refugiar, porque a proteção metafórica que ela oferece é ainda mais segura do que a proteção literal da casa de veraneio” (Hathaway, 2005, p.324). Blanche faz um uso tático dessa segurança e do poder latente do seu disfarce – ao “brincar” com as suposições dos brancos a seu respeito, Blanche pode subvertê-las, como no exemplo abaixo:

80

She (...) quickly slipped on the bright-eyed but vacant expression behind which she'd hid from the woman so far. Blanche had learned long ago that signs of pleasant stupidity in household help made some employers feel more comfortable, as though their wallets, their car keys and their ideas about themselves were all safe. Putting on a dumb act was something many black people considered unacceptable, but she sometimes found it a useful place to hide. She also got a lot of secret pleasure from fooling people who assumed they were smarter than she was by virtue of the way she looked and made her living.⁶ (Neely, 1992, p.16)

Ao se disfarçar como a imagem estereotipada do seu ofício, que muitos assumem ser a epítome da domesticidade dos negros, Blanche se aproxima da figura do *trickster*, uma figura ambígua, de certa forma contraditória, mais indefinida do que intrinsecamente boa ou má, e que ocupa um espaço à margem da sociedade – no caso de Blanche, um espaço de negociação entre a sociedade dominante e aqueles por ela dominados. É assim que ela tira vantagem da cegueira cultural da comunidade para investigar e por fim resolver os mistérios em sua cidade natal. Em suas próprias palavras, “This is how we've survived in this country all this time, by knowing when to act like we believe what we've been told and when to act like we know what we know.” (Neely, 1992, p.73)⁷

O *trickster* é, nas palavras de Renato Queiroz, “o herói embusteiro, cômico, artiloso, pregador de peças, protagonista de façanhas” (1991, p.94). Como o *trickster*, Blanche se vale da astúcia e da rebeldia como meios para desafiar a autoridade e questionar a ordem vigente. Embora o *trickster* possa empregar tais características tanto de forma destrutiva quanto construtiva, Blanche se atém ao segundo modelo, pois seu objetivo primordial é encontrar uma saída para a situação adversa em que ela própria se encontra – caso não descubra o verdadeiro assassino, ela corre o risco de se ver acusada pelo crime. Em seu processo de investigação, muitas vezes os ardis são fundamentais para que ela alcance seu objetivo. No exemplo abaixo, seu objetivo era assegurar o respeito devido a uma mulher mais velha por parte de um rapazinho – branco, no caso:

Blanche hissed some broken Swahili and Yoruba phrases she'd picked up at the Freedom Library in Harlem and told the boy it was a curse that would render his penis as slim and sticky as a lizard's tongue. The look on his face and the way he clutched his crotch lifted her spirits considerably. Nina Simone's version of "I Put a Spell on You" came rolling out of her mouth in a deep, off-key grumble. (Neely, 1992, p.38)⁸

81

Mesmo não tendo conhecimento de magia, feitiços ou maldições, Blanche age como se tivesse, e isso é o que realmente conta para impressionar seu interlocutor, que é branco e, portanto, provavelmente não teria nenhum conhecimento da tradição religiosa africana. Como o *trickster*, ela usa a ambiguidade a seu favor: ela é e não é, ao mesmo tempo.

Essa ambiguidade é um ponto de aproximação entre o *trickster* e o pícaro. O pícaro, cujo objetivo primordial é fugir da pobreza, almeja tornar-se um “homem de bem” – um aristocrata – e se espelha no modo de viver da aristocracia para alcançar seus objetivos. Seu caminho passa, portanto, pela usurpação e ostentação dos símbolos que caracterizavam a nobreza, parodiando o processo de ascensão

dentro de uma sociedade na qual o parecer prevalece sobre o ser (González, 1994, p.72). Para alcançar seus objetivos, o pícaro se vale das suas próprias armas, em especial a astúcia e a trapaça. Tais características permanecem vivas nas releituras da picaresca como, por exemplo, as feitas pelas escritoras chicanas Erlinda Gonzáles-Berry e Ana Castillo, em *Paletitas de guayaba* e *The Mixquiahuala letters*, respectivamente, sugerindo que o contexto de exclusão social existente na Espanha do século XVI, que deu origem à picaresca, continua presente na contemporaneidade (Portilho, 2004, p.65-84). No caso do povo chicano, essa exclusão se dá tanto nos Estados Unidos, onde é excluído por ser “outro”, “estrangeiro”, mexicano, como também no México, onde é visto como *pocho*, *mexicano del otro lado*, aquele que não consegue nem mesmo falar espanhol direito. A escritora mexicana Elena Poniatowska lembra que os chicanos “estão presos entre dois mundos que os rejeitam: os mexicanos, que os consideram traidores, e os americanos, que só os querem como mão-de-obra barata”. (Poniatowska, 1996, p.37)

82

O heroísmo é também uma faceta do *trickster* que Blanche compartilha. Embora por vezes aja de forma destrutiva, o *trickster* representa um desejo muito terreno, muito humano, que é o desejo de transgredir. A transgressão do *trickster* de certa forma sacia esse desejo, sem que seja necessário pagar o preço devido por essa transgressão. Por esse motivo o *trickster* é visto de forma heróica. Ainda segundo Renato Queiroz, “o ato violador é praticado individualmente – e por isso o *trickster* é avaliado com sérias restrições – enquanto seus resultados são apropriados coletivamente – o que faz dele um herói.” (Queiroz, 1991, p.99)

Na infância, Blanche se chateava quando as outras crianças a chamavam por apelidos como *Ink Spot* (*Borrão de Tinta*) ou *Tar Baby* (*Boneca de Piche*). Sua prima Murphy então inventa a *Night Girl* (*Menina da Noite*), uma personagem que, por ser negra, pode se confundir com a noite, e assim transitar livremente, protegida

por essa “invisibilidade”, um poder quase mágico, característico do *trickster*:

Some people got night in 'em, some got morning, others, like me and your mama, got dusk. But it's only them that's got night that can become invisible. People who got night in 'em can step into the dark and poof – disappear! Go any old where they want. Do anything. (Neely, 1992, p.59)⁹

A *Night Girl* é uma imagem que subverte o preconceito racial e projeta a pele negra como uma vantagem. A invisibilidade ganha então um tom ambíguo (novamente uma característica do *trickster*) – deixa de significar falta de importância, e se converte em uma forma de poder, de superioridade. À noite, a *Night Girl* Blanche é como os super-heróis, tem poderes que as pessoas comuns não têm, como o dom de ver sem ser vista. Assim, ela tem liberdade para agir, e, por consequência, para “bisbilhotar” sem ser notada, como se vê no trecho abaixo:

Night Girl gave Blanche a sense of herself as special, as wondrous, and as powerful, all because of the part of her so many people despised, a part of her that she'd always known was directly connected to the heart of who she was. It was then that she'd become Night Girl, slipping out of the house late at night to roam around her neighborhood unseen. She'd sometimes stop beside an overgrown azalea by a rickety front porch and learn from deep, earnest voices of neighborhood deaths and fights, wages gambled away, about-to-be-imprisoned sons and pregnant daughters, before her mother and her talkative friends had gotten the news. The prior knowledge had convinced Blanche's mother that her child had second sight. (Neely, 1992, p.59-60)¹⁰

A Blanche adulta reconhece que, como uma empregada doméstica negra, é “invisível” várias vezes, por sua raça, sexo e classe social. Rosemary Hathaway aponta, entretanto, que ela também reconhece o poder potencial dessa invisibilidade, e o utiliza para conduzir e disfarçar suas investigações:

Outros detetives ficcionais poderiam usar perucas e fantasias para se disfarçar, mas o ‘disfarce’ de Blanche é construído por meio dos estereótipos de raça, gênero e classe que a circundam – estereótipos que Blanche consegue explorar e subverter ao fazer o seu trabalho de detetive. (Hathaway, 2005, p.320)

Hathaway argumenta que, para Blanche, essas várias perspectivas são inextricáveis – como *trickster*, suas ações e percepções se baseiam não apenas na sua consciência racial, mas também na sua consciência de ser mulher e pertencer à classe operária, além de desempenhar, em seu trabalho, um papel tipicamente feminino. Seu trabalho de detetive e suas observações dependem da complexa rede formada por esses múltiplos níveis de consciência. (Hathaway, 2005, p.321)

Por outro lado, Renato Queiroz chama a atenção para o fato de que a transgressão levada a cabo pelo *trickster* já constitui uma transgressão institucionalizada, autorizada pela sociedade:

84

O *trickster* colocaria em jogo, assim, o inesperado, o indefinido, desrespeitando, no nível do imaginário, a própria ordem social. [...] Seu papel seria [...] semelhante ao de outros personagens – bufões, mascarados, bobos da corte – aos quais se concede licença para que possam zombar da ordem estabelecida, “quebrando aparências e desfazendo ilusões”. Muito embora as transgressões cometidas por tais figuras sejam autorizadas pela sociedade, a própria ordem acabaria sendo assim reforçada, por meio de um processo catártico, e com o mérito de revelar aos seus integrantes a desordem que poderia se instaurar caso as normas, os códigos e os interditos viessem a se dissolver. Elemento, a um só tempo, perturbador e agente da ordem, decorreria disto a ambiguidade do *trickster*. (Queiroz, 1991, p.98)

A validade do trecho acima é questionável em relação a Blanche. Embora, como detetive, ela teoricamente personifique um elemento “agente da ordem”, cabe lembrar que a ordem que ela representa não é necessariamente a ordem vigente, instaurada pela

sociedade branca. Lembra Tim Libretti que as noções de lei e justiça, que costumam ser consideradas sinônimas pelo centro hegemônico, podem não ser coincidentes para a comunidade periférica. Uma vez que a lei é feita para atender aos interesses do centro, ou seja, à manutenção da ordem vigente, muitas vezes ela não é justa com aqueles que se encontram à margem (Libretti, 1998, p.67). Desse modo, servir à justiça, para a população da periferia, não quer dizer necessariamente apoiar o sistema existente.

Além disso, Blanche não é uma detetive profissional; não está, portanto, comprometida com o sistema policial ou com qualquer outra forma de manutenção da lei. Segundo Barbara Neely, Blanche é apenas “uma mulher negra e pobre, da classe operária, que tem que lidar com o que quer que a vida ponha em seu caminho, inclusive alguns cadáveres” (Cary, s/d). Nos moldes de Miss Marple, ela é uma detetive amadora, auto-designada para resolver os mistérios que surgem em seu caminho – embora às vezes tenha que fazê-lo para salvar a própria pele, na maior parte dos casos é levada pela força da curiosidade e da mais pura bisbilhotice. Seu propósito, entretanto, não é leviano – suas investigações são tratadas como uma forma de reparar o desequilíbrio de poder entre ela própria e seus patrões.

85

NOTAS

¹ “Eu sou um homem invisível. Não, eu não sou um fantasma como aqueles que assombravam Edgar Allan Poe; nem sou um daqueles ectoplasmas dos filmes de Hollywood. Eu sou um homem de substância, de carne e osso, de fibra e líquidos, e poderiam dizer até que possuo uma mente. Eu sou um homem invisível, entendam, simplesmente porque as pessoas se recusam a me ver.”

² “E, como eu disse antes, uma decisão foi tomada. Estou descartando a pele

antiga e vou deixá-la aqui no buraco. Vou sair, não menos invisível sem ela, mas vou sair mesmo assim. E eu suponho que esteja mais do que na hora. Até as hibernações podem durar mais do que deveriam, pensando bem. Talvez seja este o meu maior crime social, ter hibernado por tempo demais, já que existe a possibilidade de que até mesmo um homem invisível tenha um papel socialmente responsável a desempenhar.”

³ “Ela arrastou o aspirador e um balde com um espanador, o lustre-móveis, uma flanela, uma esponja, o limpador em *spray*, e uma escova de cabo longo pela escada dos fundos. Não que ela tivesse a intenção de usar todos esses itens, mas dava uma boa impressão tê-los consigo.”

⁴ “Ela também não suportava ver os empregados em roupas comuns. Poderia confundir-los com seres humanos.”

⁵ “Às vezes é vantajoso não ser visto, embora na maior parte das vezes seja bem desgastante para os nervos.”

⁶ “Ela [...] rapidamente assumiu aquela expressão vazia, mas de olhar brilhante, atrás da qual ela tinha se escondido da mulher até então. Blanche tinha aprendido há muito tempo que sinais de uma agradável estupidez nos ajudantes domésticos tranquilizavam alguns patrões, como se suas carteiras, chaves do carro e suas idéias acerca de si mesmos estivessem seguras. Desempenhar um papel de bobo era algo que muitos negros consideravam inaceitável, mas ela às vezes achava que era um lugar seguro para se esconder. E ela também sentia um prazer secreto ao ludibriar gente que achava que era mais esperta que ela, por conta de sua aparência e do modo como ganhava a vida.”

⁷ “Foi assim que sobrevivemos neste país todo esse tempo, sabendo quando agir como se acreditássemos no que nos disseram e quando agir como se soubéssemos o que sabemos.”

⁸ “Blanche murmurou algumas frases em suaíli e iorubá, que ela tinha aprendido na Biblioteca do Harlem, e disse ao rapaz que era uma maldição que tornaria o seu pênis tão fino e pegajoso quanto a língua de uma lagartixa. O olhar dele e o modo como ele segurou a virilha levantaram o ânimo dela consideravelmente. A versão de Nina Simone para I Put a Spell on You (Eu te enfeitei) veio então à sua boca, em uma voz profunda e ligeiramente desafinada.”

⁹ “Algumas pessoas têm em si a noite, outras a manhã, outras, como eu e a sua mãe, temos o crepúsculo. Mas são só aqueles que têm a noite que podem se tornar invisíveis. As pessoas que têm a noite em si podem sair no escuro e puf – desaparecer! Ir a qualquer lugar que queiram. Fazer qualquer coisa.”

¹⁰ “A Night Girl dava a Blanche uma noção de si própria como uma pessoa especial, admirável e poderosa, tudo por causa da parte dela que tantas pessoas desprezavam, uma parte que ela sabia estar diretamente ligada a quem ela era no íntimo. Era então que ela se tornava a Night Girl, saindo de casa tarde da noite para vagar pela vizinhança sem ser vista. Escondida nos canteiros de azaléias perto das varandas, ela ouvia sobre as mortes e brigas na vizinhança, os salários perdidos no jogo, os filhos prestes a ir para a cadeia e as filhas grávidas, tudo antes que sua mãe e as amigas faladeiras soubessem das notícias. Esse conhecimento prévio tinha convencido a mãe de Blanche de que sua filha tinha visões.”

Algumas considerações

Nota-se que é grande a probabilidade de que os gostos e valores dos leitores para os quais Barbara Neely e Lucha Corpi escrevem contradigam ideologicamente os gostos e valores do grande público leitor dos Estados Unidos, alinhado com as crenças, valores e atitudes hegemônicas da cultura dominante do país, que é branca.

Maureen Reddy aponta que há certos comentários sobre questões raciais, distribuídos ao longo da série *Blanche White Mysteries*, que só fazem sentido se forem compreendidos como direcionados aos leitores brancos, como uma forma de instruí-los sobre tais assuntos (Reddy, 2003, p.66). Alguns exemplos dessas “passagens de instrução” se encontram em *Blanche among the talented tenth*, romance em que Neely trata das dificuldades existentes nas relações entre os negros de pele escura e os de pele clara, indicando a existência de um preconceito intrarracial que passa ao largo do conhecimento dos brancos. Logo no início do romance, ao chegar a Amber Cove, Blanche descreve a reação de Arthur Hill, o gerente, à sua aparência:

Without a word, he placed his hands on the counter, leaned slightly forward and played his eyes over her luggage, shoes and clothes in a way that said who made her clothes and how well she'd whitefied her hair were major issues for him. In the case of someone as black as her, were her clothes and the condition of her hair even more important to him? *Something* had to compensate. (Neely, 1994, p.15-16)¹

No trecho abaixo, temos um outro exemplo de como as questões de cor permeiam as relações dentro da própria comunidade negra. Blanche explica porque reage com desconfiança quando Stu demonstra seu interesse por ela:

He was a member of one of those First Black Families. He pro-

bably went to private schools and had never seen a cockroach – unless he went south during the civil rights movement. And then there were his looks. He wouldn't be the first light-skinned man who'd thought her blackness meant an automatic trip to paradise in gratitude for his willingness to screw someone as black as her, was how she thought the reasoning went. (Neely, 1994, p.57)²

Em outro episódio, Blanche surpreende Veronica, uma das hóspedes do *resort*, em uma farmácia, comprando produtos alisantes para o cabelo. Imediatamente, ela pega suas compras e foge depressa, o que leva Blanche a se perguntar se a mulher teria se incomodado tanto com o fato de uma desconhecida descobrir que ela alisava o cabelo por estar tentando se passar por branca:

The woman snatched her purchases and hurried around the corner. Blanche wondered if she might actually be trying to pass for white.

She tried to imagine having that chance and taking it. She could picture herself a hundred shades lighter with her facial features sharpened up; but she couldn't make up the leap to wanting to step out of the talk, walk, music, food and feeling of being black that the white world often imitated but never really understood. She realized how small a part her complexion played in what it meant to her to be black. (Neely, 1994, p.20)³

Ao refletir sobre quais características em si mesma a levam a definir-se como negra, Blanche abre um questionamento sobre o significado de ser branco ou negro, inclusive chamando a atenção para o fato de que o branco frequentemente imita o negro – nas roupas e penteados, nos modos de falar e dançar. A imitação do negro pelo branco também carrega uma diferença, mas essa diferença não é vista como uma forma de Significar diferente, e sim como uma incapacidade de compreender verdadeiramente as implicações de ser negro nos EUA da contemporaneidade.

A obra de Lucha Corpi segue por um caminho diferente, mas

rumo a um objetivo semelhante. Embora não apresente “passagens de instrução” tão explícitas, a literatura policial de Corpi torna-se, de acordo com Tim Libretti, “um espaço no qual os autores podem repensar o Movimento Chicano de uma perspectiva contemporânea” (Libretti, 1998, p.63). Nos romances da série há várias menções a personagens e fatos da vida real que marcaram a história do Movimento Chicano.

Em *Eulogy for a brown angel*, além de escolher a *Moratorium March* como cenário, Lucha Corpi cita o jornalista Rubén Salazar e o famoso advogado militante pelos direitos chicanos, Oscar Zeta Acosta (Corpi, 1992, p.20). Rubén Salazar foi um repórter proeminente do jornal *Los Angeles Times*, morto durante a *Moratorium March*. As circunstâncias peculiares em que Salazar morreu – atingido na cabeça por uma bomba de gás lacrimogêneo, quando não estava envolvido no protesto, mas apenas almoçando no Silver Dollar Café – somadas ao fato de que ele era um repórter chicano trabalhando para a imprensa *mainstream*, levantaram suspeitas de tratar-se de um ataque planejado. O fato de ter usado sua coluna no jornal para denunciar discriminação contra chicanos e mexicanos faz com que sua morte pareça ainda mais encomendada (Rodriguez, 2005, p.60). Oscar Zeta Acosta foi uma figura histórica da maior importância para o Movimento chicano, autor dos clássicos chicanos *Autobiography of a Brown buffalo* (1972) e *The revolt of the cockroach people* (1973). Em 1974, Acosta desapareceu misteriosamente, durante uma viagem ao México, o que contribuiu ainda mais para que se tornasse uma figura *cult*. É o personagem central (Dr. Gonzo) do romance *Fear and loathing in Las Vegas*, do autor contracultural Hunter S. Thompson, adaptado para o cinema, em 1998, com Benicio Del Toro no papel de Acosta e Johnny Depp no papel do próprio Thompson.

Tais citações ao longo do romance, somadas ao fato de que Gloria leva dezoito anos em busca da solução para o mistério do assassinato do menino, sugerem, de certa forma, que a História

continuará a irromper no presente, para que os modelos de resistência política e de compreensão da experiência desenvolvidos no passado não sejam esquecidos.

Em *Cactus blood*, o mistério está ligado ao episódio conhecido como *La Huelga*, os boicotes às uvas californianas, que tinham por objetivo aumentar a consciência da população quanto às condições desumanas que os trabalhadores de origem mexicana haviam suportado por décadas a fio. Dezesete milhões de estadunidenses uniram-se ao boicote e deixaram de comprar uvas californianas ao longo de cinco anos. Ao fim desse tempo, após perder milhões de dólares devido ao boicote, os produtores cederam às pressões e concordaram em garantir os direitos dos trabalhadores e elevar o salário mínimo. (Acuña, 1988)

Já em *Black widow's wardrobe*, Corpi transforma a crítica Norma Alarcón em personagem, quando a bibliotecária da universidade onde Pita e Nina estão pesquisando sugere às duas que procurem a Dra. Alarcón, pois ela poderia lhes fornecer muitas informações sobre La Malinche (Corpi, 1999, p.95). Há uma preocupação constante com um diálogo com os intelectuais e ativistas chicanos marcantes, que têm ajudado a tirar o chicano da invisibilidade, o que corrobora o argumento de que a literatura chicana, como um todo, é um diálogo constante com a comunidade. (Rodriguez, 2005, p.55-77)

Na sociedade contemporânea, ser branco, negro, indígena ou pertencente a qualquer raça ou etnia é uma noção fluida, que não obedece a critérios biológicos, mas sim políticos. O branco sabe-se branco por ser parte da sociedade política e culturalmente dominante, distinto dos outros, que, no ponto de vista hegemônico, perdem suas identidades particulares e são homogeneizados e abrigados sob a rubrica “Outro”. Nos textos produzidos na periferia do poder, entretanto, vê-se que o branco não ocupa uma posição central, de quem detém o poder. A própria Barbara Neely oferece dois exemplos bastante ilustrativos dessa questão, ambos retirados de *Blanche on*

the lam. No primeiro exemplo, Blanche percebe que tem, em relação a Mumsfield, o mesmo “sexto sentido” que a alerta quando sua mãe, sua amiga Ardell ou uma das crianças se aproxima:

This thing with him was beyond her Approaching Employer Warning Sense, which alerted her to the slightest rustling or clinking of a nearing employer. This was more like the way she always knew when her mother was around, or Ardell, or which one of the children was about to fling open the door and bound through the house. This ability to sense Mumsfield’s approach was of the same nature but different. What made it different was the fact that she didn’t know this white boy and didn’t appreciate having him on her frequency. (Neely, 1992, p.45)⁴

92

Doris Witt (2001, p.175) faz um paralelo entre esse trecho do romance e a passagem na qual Blanche compara a posição de Mumsfield na sociedade com a posição dos negros, particularmente das mulheres negras (Neely, 1992, p.214-215). Blanche conclui que, devido à Síndrome de Down, Mumsfield é tão diferente e, portanto, tão invisível aos olhos da sociedade hegemônica quanto ela própria e, desse modo, “visível ao seu olho interior e merecedor do seu cuidado”⁵. Ainda segundo Witt:

Blanche finalmente justifica o seu investimento emocional em Mumsfield, aceitando a realidade empírica de sua deficiência e designando-o uma mulher negra honorária. Por essa perspectiva, a diferença genética de Mumsfield em relação à masculinidade branca burguesa normativa o torna, paradoxalmente, tão invisível quanto Blanche e, assim, merecedor de ser registrado pelo seu “sexto sentido”. (Witt, 2001, p.175)

Ao conferir a Mumsfield o título de “mulher negra honorária”, Blanche leva o leitor a questionar o que significa ser uma “mulher negra” e, por extensão, o que significa ser mulher ou homem, negro ou branco.

No segundo exemplo, Neely introduz uma estratégia de reverter a conotação de que branco equivale a positivo e negro a negativo,

ao Significar sobre o sentido de *blackmail* (chantagem)⁶:

She thought the sheriff's solution included paying someone off with money he expected to get from Everett for not telling Grace that Everett was fucking around. Blackmail, in a word. Blanche quickly searched the mind for the other word, the one that began with "ex". She tried not to use words that made black sound bad. When she couldn't find the word she wanted, she settled on "whitemale" and was pleased how much more accurately her word described the situation. (Neely, 1992, p.122)⁷

A esse respeito, Monika Mueller aponta que Neely reproduz a oposição racial binária entre branco e negro pelo ponto de vista do negro, efetivamente mostrando como, no caso de Blanche, "ser branco significa uma alteridade ao sujeito negro, que requer controle e domínio". (Mueller, 2003, p.125)

Percebe-se, assim, que, no momento em que o branco é retirado do centro o sentido de autoridade e hegemonia se perde – o que definiria o branco então nesse contexto? Seguindo o raciocínio de que o branco é branco porque não é o Outro, e nesse momento ele é deslocado de sua posição central e passa a ocupar o lugar do Outro, excluído e marginalizado, faz-se necessário um convite à reflexão.

Nesse sentido, Minrose Gwin (1988) faz uma contribuição pertinente ao afirmar, em seu ensaio sobre as leituras de textos de mulheres negras por mulheres brancas, que se tal leitura pretende ter algum significado deve dobrar-se sobre si mesma, em um processo reflexivo que não apenas lê suas próprias premissas culturais, mas também volta-se para si própria para ler-se como o *outro* branco nos textos produzidos por negros. Como um adendo a essa linha de raciocínio, pode-se considerar também pertinentes as colocações feitas por Doris Sommer, ao analisar a narrativa de testemunho de Rigoberta Menchú, no primeiro exemplo, e as narrativas de escravos dos EUA, em seguida:

Talvez seus silêncios audíveis e suas recusas a conversar sejam calculados não para diminuir a nossa curiosidade, mas para

incitá-la e então frustrá-la, levando-nos a sentir que o acesso está fechado e a espantar-nos frente a nossa própria exclusão. (Sommer, 1993, p.144)

Esses livros resistem ao leitor competente, intencionalmente. Ao marcar uma distância intransponível entre o leitor e o texto, e dessa forma levantar questões de acesso e boas-vindas, os escritores

[...] praticam estratégias para produzir o tipo de incompetência ao ler que mais leitura não consegue superar. [...] O ponto a ser considerado é a retórica de uma compreensão seletiva e socialmente diferenciada. O propósito é anunciar o acesso limitado, e não realmente sonegar ou não alguma informação. (Sommer, 1993, p.147)

Essa “incompetência” de que fala Sommer seria o resultado alcançado pelos romances trabalhados aqui, ao permitir essa “compreensão seletiva” e “anunciar o acesso limitado”.

94 Nos romances considerados neste ensaio, a *práxis* cotidiana assume um papel fundamental como forma de resistência das culturas abordadas frente ao poder dominante; constituem táticas por meio das quais essas comunidades marginalizadas buscam uma (re) apropriação de seus espaços na sociedade – em termos políticos, sócio-econômicos e culturais. Conclui-se que, nos romances estudados, a rotina diária se converteu em um modo de re-significar a “invisibilidade” daqueles que se situam à margem da sociedade hegemônica. Ser “invisível”, para as detetives consideradas aqui, é uma poderosa ferramenta de trabalho, que permite o bom andamento da investigação. As atividades do dia-a-dia constituem o próprio espaço dessa investigação, onde as detetives buscam as pistas para a resolução dos mistérios, o que só é possível porque passam despercebidas. Assim, a invisibilidade conduz a um maior acesso ao poder – valendo-se da posição marginal que ocupam, nossas detetives podem questionar uma sociedade a cujas regulações e normas apenas aparentemente se submetem.

NOTAS

¹ “Sem uma palavra, ele apoiou as mãos sobre o balcão, inclinou-se um pouco para a frente e passou os olhos pela sua bagagem, sapatos e roupas de um modo que dizia que quem assinava suas roupas e o quão bem ela tinha embranquecido seus cabelos eram questões fundamentais para ele. No caso de alguém tão negro quanto ela, será que suas roupas e o estado do seu cabelo eram ainda mais importantes para ele? Alguma coisa tinha que compensar.”

² “Ele era membro de uma daquelas Primeiras Famílias Negras. Provavelmente estudou em escolas particulares e nunca viu uma barata – a menos que tenha ido para o sul durante o Movimento pelos Direitos Civis. E tinha também a aparência dele. Ele não seria o primeiro homem de pele clara a pensar que a pele escura dela significava uma viagem automática ao paraíso em gratidão pela boa vontade dele em transar com alguém tão negro como ela, era assim que ela via que o raciocínio funcionava.”

³ “A mulher agarrou suas compras e dobrou a esquina com pressa. Blanche se perguntou se ela poderia mesmo estar tentando se passar por branca. / Ela tentou imaginar o que seria ter essa chance e aproveitá-la. Ela conseguia se ver com a pele centenas de tons mais clara e as feições refinadas; mas ela não conseguia chegar ao ponto de querer deixar para trás o falar, o andar, a música, a comida e o sentimento de ser negra que o mundo branco frequentemente imitava mas nunca entendia de verdade. Ela percebeu que a cor de sua pele desempenhava um papel muito pequeno no que significava para ela ser negra.”

⁴ “Essa coisa com ele estava além do seu Sentido de Alarme para o Patrão que se Aproxima, que a alertava quanto ao menor ruído de um patrão se aproximando. Parecia mais o modo como ela sempre sabia quando sua mãe estava por perto, ou Ardell, ou qual das crianças estava prestes a abrir a porta de repente e irromper pela casa. Essa habilidade de sentir a aproximação de Mumsfield era da mesma natureza, mas diferente. O que a tornava diferente era o fato de que ela não conhecia esse garoto branco e não apreciava tê-lo em sua frequência.”

⁵ “visible to her inner eye and eligible for her concern”.

⁶ A palavra blackmail é formada pela junção de black (negro) e mail (tributo, pagamento). Literalmente, a chantagem seria, portanto, o “tributo negro”.

⁷ “Ela raciocinou que a solução do xerife incluía pagar a alguém com o

dinheiro que ele esperava receber de Everett para não contar a Grace que Everett estava galinhando por aí. Chantagem (*blackmail*), em suma. Blanche buscou depressa na mente a outra palavra, a que começava com ‘ex’. Ela procurava não usar palavras que fizessem negro (*black*) soar mal. Quando não conseguiu encontrar a palavra que queria, ela se decidiu por homem branco (*whitemale*), e ficou satisfeita ao ver que a sua palavra descrevia a situação de forma bem mais apropriada.” [N.T.: Neely faz um trocadilho intraduzível entre as palavras *mail* (tributo, pagamento) e *male* (homem, macho). Assim, *blackmail* (literalmente o “tributo negro”) torna-se *whitemale* (homem branco)].

O desfecho final

O Sr. Raymond Chandler já escreveu que pretende retirar o corpo do jardim do vigário e devolver o assassinato àqueles que são bons nisso. Se ele pretende escrever histórias policiais [...] ele não poderia estar mais enganado. Na realidade, não importa o que ele diga, eu acho que o Sr. Chandler está interessado em escrever, não histórias policiais [...] e seus livros fortes, embora extremamente depressivos, deveriam ser lidos e julgados, não como literatura de escapismo, mas como obras de arte.¹

W.H. Auden – The Guilty Vicarage.

Embora não seja o propósito deste livro discutir o que leva uma obra a ser classificada ou não como uma história policial, o contraste da epígrafe acima com outra citação de W.H. Auden, usada como epígrafe no início deste livro, deixa claro que o poeta faz um julgamento de valor, ao negar a Raymond Chandler a classificação de suas obras como romances policiais. Vemos que Auden acredita na distinção entre a “alta literatura” e a que considera “de escapismo” (Auden, 1988, p.19) – e sua afirmação dá a entender que, por ser um autor talentoso, que produz “livros fortes”, Chandler não “mereceria” ser associado às “literaturas menores” ou “subliteraturas”.

Percorrendo um caminho a contrapelo do que julgou o respeitado poeta inglês serem “livros fortes”, constatamos que inúmeros romances contemporâneos costumam trazer elementos do romance policial entremeados em sua estrutura. Lembrando, ainda, que a origem do romance policial moderno está relacionada à transformação

dinâmica da identidade, e à obliteração dos traços do indivíduo na multidão da cidade grande, características do ambiente moderno (Benjamin, 1994, p.219), partimos da hipótese de que é comum que, hoje em dia, o enredo do romance policial apresente o crime como um pretexto para uma discussão e análise da sociedade.

Inúmeros autores contemporâneos da periferia, como Rolando Hinojosa, Rudolfo Anaya, Rubem Fonseca, Luiz Alfredo Garcia-Roza e Roberto Bolaño, entre outros, produziram obras de ficção policial, levando-nos a problematizar uma classificação rígida da estrutura ou “fórmula” do gênero policial. Assim, argumentamos que a investigação do crime apresentado no enredo dos romances policiais produzidos nas margens, considerados neste livro, não constitui o foco primordial da atenção do detetive, sugerindo que o verdadeiro crime sendo “investigado” seria: 1) o apagamento e/ou a exclusão das comunidades subalternizadas pelos centros de poder e neles representadas; e/ou 2) o embate que acontece entre os diferentes segmentos dessas próprias sociedades.

98

Ao longo dessa pesquisa, percebeu-se que talvez um dos fatos que mais contribuam para um enredo policial “fraco em investigação” nos romances policiais produzidos na periferia do poder seja a forte dose de descrença no sistema penal e judiciário em geral, mostrada através de uma desconfiança a respeito das leis e da polícia. Cabe ressaltar, assim, uma diferença fundamental entre os conceitos de lei e justiça – segundo essa distinção, a lei se refere ao conjunto de regras e costumes determinados por uma sociedade, com o objetivo de manter a ordem vigente, ao passo que a justiça constitui um conceito mais amplo, definido por Platão como a virtude da equidade, responsável por ordenar e dirigir toda a convivência humana. Busca-se apontar, nos romances aqui estudados, que não há necessariamente uma coincidência entre os dois conceitos – nem sempre a aplicação da lei garantirá que a justiça tenha sido feita a todos os segmentos da sociedade.

Na contemporaneidade as noções de raça e etnia tornaram-se bastante fluidas – os critérios usados para se definir quem são os brancos, por exemplo, são mais de ordem política do que biológica. Desse modo, ser branco significa ser membro da sociedade hegemônica, política, econômica e culturalmente dominante; as outras etnias, sob o ponto de vista hegemônico, são vistas como um grande grupo identificado como o “Outro”, sem características particulares ou identidades próprias que os distingam entre si – são portanto, homogeneizados pelo olhar hegemônico. Os textos produzidos na periferia do poder, no entanto, buscam retirar o branco de sua posição central, expondo essas questões de modo a provocar questionamentos – não apenas nos membros da própria comunidade representada nesses textos, mas muitas vezes também na sociedade hegemônica.

A esse respeito, considera-se de grande importância o trabalho de Barbara Neely e Lucha Corpi no sentido de repensar e questionar os valores da sociedade hegemônica dos Estados Unidos. Ambas as autoras produzem romances que, com grande probabilidade, representam um choque ideológico aos gostos, valores e crenças do leitor médio daquele país, identificado com a cultura hegemônica branca. Cabe ressaltar que as duas autoras utilizam, em suas obras, recursos que têm por objetivo promover o descentramento do branco.

Na série *Blanche White Mysteries*, percebe-se que os comentários sobre questões raciais inseridos no enredo fazem mais sentido se interpretados, como sugere Maureen Reddy, como meios para instruir o leitor branco acerca do assunto (Reddy, 2003, p.66). A personagem Blanche White, por exemplo, é a porta-voz da necessidade de se abrir um questionamento a respeito do significado de ser branco ou negro nos EUA da contemporaneidade – ao analisar as características que a definem como negra, sugere que o branco, quando imita o negro em sua música, dança ou vestuário, sempre também com uma diferença, não o faz como uma forma de Significar; pelo contrário, essa “imitação” sugere que o branco é incapaz

de compreender a real situação do negro naquela sociedade.

A obra de Lucha Corpi não apresenta “passagens de instrução” tão claras ou numerosas quanto a obra de Barbara Neely. Mesmo trilhando um caminho diferente, no entanto, a autora chega a um destino semelhante. Corpi opta por fazer interrupções na trama, nas quais conta a história de diversos personagens e episódios da vida real que marcaram a história chicana. Assim, atinge o objetivo de instruir a comunidade chicana, por um lado, mas também o de descentrar o branco.

Ao descentrar o branco, ou seja, ao retirá-lo da posição de poder que ocupa, essas autoras provocam a perda do sentido de autoridade e hegemonia – provoca-se uma indefinição do branco nesse novo contexto. Ao ser deslocado de sua posição central, de poder, o branco passa a ser excluído e marginalizado, ou seja, torna-se o Outro nesses textos. Vale lembrar aqui as contribuições de Minrose Gwin e Doris Sommer – Gwin (1988) aponta que o branco, ao ler textos produzidos por minorias, deve entregar-se a um processo de reflexão no qual procure deixar suas próprias premissas culturais de lado a fim de ler-se como o Outro representado nesses textos; Sommer (1993), por sua vez, ressalta que os textos produzidos pelas minorias, através de recursos como permitir apenas uma compreensão seletiva e anunciar o acesso limitado, resistem à compreensão e provocam uma “incompetência” por parte do leitor do centro hegemônico.

100

Em seu artigo “Bridges and boundaries: race, ethnicity and the contemporary American crime novel”, Andrew Pepper faz um comentário a respeito de uma colocação de bell hooks que ajuda a lançar mais luz sobre a questão:

bell hooks sugere que há uma tendência dentro da comunidade negra nos Estados Unidos a essencializar a experiência negra ou, pelo menos, a não criticar a essencialização, já que se teme que isso faria com que muitos perdessem a visão da história e da experiência especiais dos afro-americanos. Apesar disso, ela

ênfatiza que os negros na América [sic]² têm muitas identidades diferentes e, quando essa diversidade é ignorada, é fácil ver os negros caírem em duas categorias... identificados com os negros e identificados com os brancos. (Pepper, 1999, p.252)

Andrew Pepper afirma, assim, que a identidade negra nos Estados Unidos tampouco é universal, mas sim foi universalizada de modo a aumentar as chances dessa comunidade de alcançar algum poder. Nos dias de hoje, esse “essencialismo estratégico” (Spivak, 1985) já não dá conta, e as novas táticas seriam mais relacionadas ao *trickster* – por exemplo, a “intraduzibilidade” e a invisibilidade estratégicas, como as que foram vistas nos ensaios apresentados.

Um recurso compartilhado por Barbara Neely e Lucha Corpi nos romances considerados nesta pesquisa foi o uso da práxis cotidiana como uma tática cujo objetivo é levar essas comunidades marginalizadas a uma (re)apropriação de seus espaços na sociedade – tanto em termos políticos quanto sócio-econômicos e culturais. A rotina diária assume um papel fundamental como forma de resistência das culturas abordadas frente ao poder dominante; conclui-se que a práxis cotidiana torna-se um meio de agregar novos significados à “invisibilidade” dos que estão situados à margem da sociedade hegemônica. Nos romances estudados, ser “invisível” é uma ferramenta de trabalho fundamental para as detetives, que permite o desenvolvimento bem-sucedido da investigação. As atividades e tarefas do dia-a-dia constituem o próprio espaço dessa investigação, um espaço no qual passam despercebidas e, portanto, podem coletar pistas e indícios para resolver os mistérios. Assim, a posição marginal que essas detetives ocupam – a “invisibilidade” – reverte em um maior acesso ao poder, por meio do qual elas questionam as leis e regras da sociedade às quais se submetem apenas na aparência.

Ao finalizar este livro, é válido enfatizar que, mais do que oferecer respostas, o objetivo que se buscou durante a pesquisa foi o de provocar a reflexão. Seriam as obras selecionadas para estudo

meras versões exóticas da velha fórmula do romance policial, ou apresentariam elementos contra-discursivos? Em caso negativo, que violações ou rasuras provocariam no cânone do romance policial? O trabalho resultante se reconhece incompleto, no sentido de que é impossível esgotar um assunto tão vasto. Contudo, muito embora não se possa afirmar que eles fujam das convenções básicas – e mesmo necessárias ao romance policial – esses romances policiais produzidos fora do centro hegemônico convocam textualidades Outras, imbricadas à narrativa policialesca. Ao mesmo tempo em que procedem à análise das sociedades em que se inserem, inscrevem a tradição do romance policial hegemônico, por meio de estratégias como a releitura, a contra-escritura, e, por vezes, a paródia.

102

Por fim, os romances policiais trabalhados nesta pesquisa, assim como vários outros, convidam a uma revisão da frase de W.H.Auden que se utilizou como epígrafe no capítulo inicial deste livro. Disse o poeta: “ao menos no meu caso, as histórias policiais não têm nada a ver com obras de arte.” A frase de Auden vem imbuída de preconceitos e julgamentos de valor, um reflexo da ideologia de sua época. Nos dias de hoje, após o advento dos estudos culturais, tornou-se inconcebível ao crítico / pesquisador tomar as palavras do poeta como algo mais do que uma opinião que reflete o seu momento histórico. Afinal, como aponta Anthony Easthope, todos os discursos de uma sociedade devem ser objeto de interesse dos estudos literários – pois o cânone é uma construção, na qual a ideologia aparece disfarçada de estética (Easthope, 1991, p.6-13). Isso não implica, evidentemente, dar as costas para toda e qualquer hierarquia cultural, e passar a defender a literatura ingênua, com fins meramente mercadológicos, como a única “cultura” válida nos dias de hoje.

Mas, por ora, deixemos o fantasma de Auden em paz. Joguemos de lado “The Guilty Vicarage”. Deixemos Chandler retirar

o corpo do jardim do vigário e devolver o assassinato àqueles que (também) são bons nisso. Podemos, até, quem sabe, ler (sem culpa) um romance de Chandler.

NOTAS

¹ A menção ao “jardim do vigário” tem relação direta com o título da obra de Auden – uma referência aos conhecidos mistérios girando em torno de pacatas cidades inglesas (como os de Agatha Christie, por exemplo).

² Questiono aqui a apropriação do termo “América” para referir-se exclusivamente aos Estados Unidos quando as Américas do Norte, Central e do Sul reunidas compreendem mais de 40 países.

REFERÊNCIAS

- ACUÑA, Rudolfo. *Occupied America: A History of Chicanos*. New York: Harper Collins, 1988.
- ALARCÓN, Norma. Tradutora, Traditora: A Paradigmatic Figure of Chicana Feminism. In: GREWAL, Inderpal & KAPLAN, Caren. *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices*. Minneapolis & London: U of Minnesota P, 1994. p.109-133.
- ANAYA, Rudolfo. *Bless Me, Ultima*. New York: Warner, 1994.
- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands / La Frontera*. 2ª ed. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1999.
- APARICIO, Frances. On Sub-Versive Signifiers: Tropicalizing Language in the United States. In: APARICIO, Frances & CHÁVES-SILVERMAN, Silvia. *Tropicalizations*. Transcultural Representations of Latinidad. Hanover/ London: UP of New England, 1997.
- AUDEN, W.H. The guilty vicarage. In: WINKS, Robin W. *Detective fiction: a collection of critical essays*. Woodstock, VT: Countryman Press, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BICKFORD, Donna M. A Praxis of Parataxis: Epistemology and Dissonance in Lucha Corpi's Detective Fiction. *Meridians: feminism, race, transnationalism*. Vol. 5, no. 2, 2005. p.89-103.
- BORGES, Jorge Luis. La muerte y la brújula; El jardín de senderos que se bifurcan. In: _____. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- CARY, Alice. Grandma Just Liked to Boogie. *The Boston Globe*, MA. May 9th, 2004. Disponível online em: <<http://www.wumb.org/about/press/Grandmothershands.doc>> Acesso em 13/12/2015.
- CASIAS, Stephanie. La Llorona: A Chicano Folktale. Disponível em: <<http://archiver.rootsweb.ancestry.com/th/read/FOLKLORE/1998-07/0900086747>> Acesso em 13/12/2015.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2005. 1ª. ed. bras. 1994.
- CHRISTIE, Agatha. *Nêmesis*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. *Assassinato na casa do pastor*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

CORPI, Lucha. *Eulogy for a brown angel*. Houston: Arte Público Press, 2002. 1a edição 1992.

_____. *Cactus blood*. Houston: Arte Público Press, 1995.

_____. *Black widow's wardrobe*. Houston: Arte Público Press, 1999.

_____. *Crimson moon*. Houston: Arte Público Press, 2004.

_____. *Death at Solstice*. Houston: Arte Público Press, 2009.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. What is a minor literature? In: _____ . *Kafka: toward a minor literature*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DILLEY, Kimberly. *Busybodies, Meddlers and Snoops*: The female hero in contemporary women's mysteries. [Contributions in Women's Studies, No.166]. Westport, CT: Greenwood Publishing Group, 1998.

106

DuBOIS, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. 1903. Disponível em <<http://www.bartleby.com/114>> Acesso em 13/12/2015.

EASTHOPE, Anthony. *Literary into cultural studies*. London & New York: Routledge, 1991.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

ELLISON, Ralph. *Invisible Man*. New York: Vintage, 1995.

ELTON, William. Playing the Dozens. *American Speech*, v.25, n.2 (1950). p.148-149.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Calibán*: Apuntes sobre la cultura de nuestra América. Disponível em <<http://www.literatura.us/roberto/caliban1.html>> Acesso em 13/12/2015.

FITCH, Nancy. Malinche – Indian Princess or Slavish Whore? An Overview. Disponível em: <<http://faculty.fullerton.edu/nfitch/nehaha/malinche.html>> Acesso em: 13/12/2015.

GATES Jr., Henry Louis. *The Signifying Monkey*: a theory of African American literary criticism. New York: Oxford UP, 1988.

GOELLER, Allison D. An interview with Barbara Neely. In: FISCHER-HORNUNG, Dorothea & MUELLER, Monika. *Sleuthing ethnicity: the detective in multiethnic crime fiction*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses, 2003. p.299-307.

GONZÁLEZ, Mario M. *A Saga do Anti-herói*. Estudo sobre o romance picaresco clássico espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GWIN, Minrose. A Theory of Black Women's Texts and White Women's Readings, or... The Necessity of Being Other. *NWSA Journal*, v.1, n.1 (1988). p.21-31.

HATHAWAY, Rosemary V. The Signifyin(g) Detective: BarbaraNeely's Blanche White, Undercover in Plain Sight. *Critique*, v.46, n.4 (2005). p.320-332.

HICKOK, Kathleen. The Spinster in Victoria's England: Changing Attitudes in Popular Poetry by Women. *Journal of Popular Culture*, 15:3 (1981: Winter) p.119.

JABLON, Madelyn. Making the faces black: the African American detective novel. In: SMITH, Larry E. & REIDER, John. *Changing representations of minorities East and West*. Honolulu: U of Hawaii P, 1996.

107

JONES, Mary Jane. The Spinster Detective. *Journal of Communication*, v.25, n.2 (1975). p.106-112.

KING, Michael. Ebonics Slang No Substitute for Standard English. New Visions Commentary. Washington, DC: The National Center for Public Policy Research, 2002. Disponível em <<http://www.nationalcenter.org/P21NVKingEbonics802.html>> Acesso em 13/12/2015.

KNEPPER, Marty S. Miss Marple's St. Mary Mead: a Geographical Mystery Solved? *Clues: a journal of detection*, v. 25, n.4 (2007). p.37-51.

KNIGHT, Stephen. *Crime fiction, 1800-2000: detection, death, diversity*. Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2004.

KRAUSS, Clifford. A Historic Figure is Still Hated by Many in Mexico. The New York Times. Mar.26, 1997. Disponível em: <<http://www.emayzine.com/lectures/la.htm>> Acesso em: 20/04/2002.

LIBRETTI, Tim. Lucha Corpi and The Politics of Detective Fiction. In: GOSSELIN, Adrienne Johnson. *Multicultural Detective Fiction: Murder*

from the 'Other' Side [Garland Reference Library of the Humanities, vol. 2094]. New York: Garland Publishing, 1998.

LYNE, William. The Signifying Modernist: Ralph Ellison and the Limits of Double Consciousness. *PMLA*, v.107, n.2 (1992). p.319-330.

MALOOF, Judy. The Chicana Detective as Clairvoyant in Lucha Corpi's *Eulogy for a brown angel* (1992), *Cactus blood* (1996), and *Black widow's wardrobe* (1999). *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, n.15 (2006). Disponível online em <<http://www.lehman.edu/ciberletras/v15/maloof.html>> Acesso em 13/12/2015.

MEZEI, Kathy. Spinsters, Surveillance, and Speech: The Case of Miss Marple, Miss Mole, and Miss Jekyll. *Journal of Modern Literature*, v.30, n.2 (2007). p.103-120.

MOURALIS, Bernard. *Les contre-littératures*. Paris: Presse Universitaire de France, 1975.

MUELLER, Monika. "A Cuban American 'Lady Dick' and an African American Miss Marple?: The Female Detective in the Novels of Carolina García-Aguilera and Barbara Neely". In: FISCHER-HORNUNG, Dorothea & MUELLER, Monika. *Sleuthing ethnicity: the detective in multiethnic crime fiction*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses, 2003.

NEELY, Barbara. *Blanche on the lam*. New York: Penguin, 1992.

_____. *Blanche among the talented tenth*. New York: Penguin, 1994.

OLDERMAN, Raymond M. Ralph Ellison's Blues and *Invisible Man*. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, v.7, n.2 (1966). p.142-159.

PAZ, Octavio. Hijos de la Malinche. In: *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

PEPPER, Andrew. Bridges and boundaries: race, ethnicity and the contemporary American crime novel. In: KLEIN, Katherine Gregory. *Diversity and detective fiction*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1999.

PLATÃO. *A república*. Col.Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

PONIATOWSKA, Elena. Mexicanas and Chicanas. *MELUS*, v.21, n.3 (1996).

POPLACK, Shana, ed. *The English history of African American English*.

Malden, MA: Blackwell Publishers, 2000.

PORTILHO, Carla. *Contra-escrituras Chicanas: revisitando mitos e subvertendo gêneros*. 2004. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literaturas Hispânicas) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004.

PULLUM, Geoff. Why Ebonics is no joke. Entrevista a Jill Kitson para o programa de rádio Língua Franca de 17/10/1998. Transcrição disponível online em <<http://www.abc.net.au/rn/arts/ling/stories/lf981017.htm>> Acesso em 30/08/2008.

QUEIROZ, Renato da Silva. O herói trapaceiro: reflexões sobre a figura do *trickster*. *Tempo Social*, Rev. Sociol. USP.v.3, n.1-2. São Paulo, 1991. p.93-107. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/revistas/tempo-social/v3-1e2/queiroz.html>> Acesso em 21/10/2006.

REBOLLEDO, Tey Diana. From Coatlicue to La Llorona: Literary Myths and Archetypes. In: _____. *Women Singing in the Snow: A Cultural Analysis of Chicana Literature*. Tucson & London: The U of Arizona P, 1995. p.49-81.

REDDY, Maureen T. *Traces, codes, and clues: reading race in crime fiction*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2003.

REIMÃO, Sandra Lúcia. Sobre a noção de best-seller. Disponível em <http://www.metodista.br/unesco/Encipecom/encipecom_hp/Encipecom_br_SandraReimao.htm> Acesso em: 23/05/03.

ROBERTS, Elizabeth. Review of JANE LEWIS. *Women in England, 1870-1950: Sexual divisions and social change*. *The Economic History Review*, New Series, v.38, n.4 (1985). p.652-653.

RODRIGUEZ, Ralph. Lucha Corpi's Gloria Damasco Series: Detecting Cultural Memory and Chicanidad. In: _____. *Brown Gumshoes: detective fiction and the search for Chicana/o identity*. Austin: University of Texas Press, 2005.

SALOY, Mona Lisa. Still Laughing to Keep from Crying: black humor. In: *Louisiana's Living Traditions*. Disponível em <http://www.louisianafolklife.org/LT/Articles_Essays/still_laugh.html> Acesso em 13/12/2015.

SCHILLER, Beate. *Between Afrocentrism and Universality: detective fiction by black women*. Disponível online em: <<http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2005/547/pdf/schiller.pdf>> Acesso em 13/12/2015.

SHAKESPEARE, William. *A Tempestade*. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000082.pdf>> Acesso em 13/09/2008.

SOITOS, Stephen. *The Blues Detective: A study of African American detective fiction*. Amherst: U of Massachussetts P, 1996.

SOMMER, Doris. Textual Conquests: On Readerly Competence and 'Minority' Literature. *Modern Language Quarterly*, v.54, n.1 (1993). p.141-153.

SPIVAK, Gayatri C. Entrevista com Angela McRobbie. *Block*, n.10, (1985), p.5-9.

TAL, Kalí. A insustentável branqueza do ser (1): teoria crítica afro-americana e cibercultura. Trad. Ricardo Rosas. Disponível em <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=169&secao=afrofuturismo>> Acesso em 04/10/2008.

TOLSON, Nancy D. The butler didn't do it, so now they're blaming the maid: defining a black feminist trickster through the novels of Barbara Neely. *South Central Review*, vol. 18, nos. 3/4, Whose Body: recognizing feminist mystery and detective fiction. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2001.

110 WEATE, Jeremy. Changing the Joke: Invisibility in Merleau-Ponty and Ellison. *Philosophia Africana*, v.6. n.1 (2003). p.5-21.

WEST, John O. La Llorona. The Handbook of Texas Online. Disponível em: <<http://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/LL/lx11.html>> Acesso em: 27/12/2008.

WITT, Doris. Detecting Bodies: BarbaraNeely's Domestic Sleuth and the Trope of the (In)visible Woman. In: BENNETT, Michael & DICKERSON, Vanessa D. *Recovering the Black female body: self-representations by African American women*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1 ed.2001.

ŽIŽEK, Slavoj. *How to read Lacan*. London: Granta Books (also New York: W.W. Norton & Company), 2007.