

Como vai a família?

As reconfigurações da instituição familiar no imaginário do romance brasileiro contemporâneo

Anderson Luís Nunes da Mata

Resumo: A instituição da família é uma invenção da modernidade. Se ela ocupou um espaço importante nas narrativas da América Latina pós-colonial, como alegoria para os laços sociais que vinham sendo atados ou como espaço socioafetivo em que elas se desenvolveram, no início do século XXI, ela encontra-se em crise. O objetivo deste artigo é, então, investigar o modo como o romance brasileiro contemporâneo tem investido na tematização da família, por meio das obras de autores como Ronaldo Correia de Brito, Adriana Lisboa, Luiz Biajoni, Beatriz Bracher e Heloisa Seixas.

Palavras-chave: representação, família, romance brasileiro contemporâneo

Résumé : L'institution familiale est une invention de la modernité. Si elle occupa une place importante dans les récits latino-américains postcoloniaux, à la fois comme allégorie de nouveaux liens sociaux qui se tissaient, et, comme espace socioaffectif dans lesquels ils se déployèrent, elle se trouve, de nos jours, en crise. L'objectif de cet article est d'interroger la manière dont le roman contemporain brésilien met en scène l'institution familiale, notamment, dans les œuvres de Ronaldo Correia de Brito, Adriana Lisboa, Luiz Biajoni, Beatriz Bracher et Heloisa Seixas.

Mots-clefs : Représentation, famille, roman brésilien contemporain.

« Como vai a família? » é uma expressão típica da linguagem fática do português do Brasil. Sem maiores consequências semânticas, o uso corriqueiro da expressão revela ao mesmo tempo a importância da instituição no imaginário da língua (e de seus falantes), e o descrédito dessa instituição, especialmente quando se percebe que deixa de ter importância o genuíno interesse pela família do outro e pelo fato de o bem estar do grupo familiar representar também o bem estar do sujeito. Como a pergunta é apenas retórica, espera-se que a resposta seja sempre positiva, pois as crises familiares dificilmente serão discutidas em público. Assim, resguardadas sob o manto do segredo, as famílias são matéria de literatura de fundamental importância desde o surgimento do romance, no século XVIII. Importantes para o arranjo das tramas e para a construção das personagens de muitas narrativas de ontem e de hoje, as relações familiares merecem um olhar atento dos pesquisadores da literatura contemporânea e não apenas daqueles que se dedicam ao estudo da literatura dos séculos XVIII e XIX.

É preciso observar que o termo família tem sob seu escopo muitos e distintos arranjos sociais e afetivos nos seus recortes cronológicos, de gênero, de classe social, de nacionalidade e, desde que observados a partir das diferentes ordens discursivas presentes na sociedade, assume feições e papéis específicos. Aqui, será feito um recorte que se circunscreve à família brasileira composta em sua feição nuclear, em suas diversas configurações, oriunda da classe média, que é, segundo Regina Dalcastagnè¹,

1. DALCASTAGNÈ, Regina, « A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004 », *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, 2006, n. 26, p. 50.

de onde saem grande parte das personagens dos romances brasileiros contemporâneos, que comporão o corpus desta análise. Essa classe média, entendida aqui desde sua posição econômica e intelectual, constitui a perspectiva a partir da qual as narrativas são construídas, seja no que se refere à autoria, seja no que se refere ao ponto de vista do narrador.

Nesse contexto, deve-se lembrar que, no ocidente, a instituição da família, tal como a conhecemos, é uma construção da modernidade². A elaboração arquitetônica e afetiva do espaço privado ocupado pelo núcleo familiar (e pelo indivíduo dentro do espaço familiar) é paralela aos modos de tratar a infância, também influenciando ao mesmo tempo essa a preservação da descendência de uma linhagem. Eram as famílias dos mais abastados as primeiras constituídas a partir desse modelo de uma unidade que interage socialmente com as demais, mas que se constrói no âmbito do privado (com suas regras internas, seus segredos etc.). Trata-se de um modelo familiar que, começando a se forjar ao longo dos séculos XVI e XVII³, ganha força à medida que a burguesia se distancia dos pobres e miseráveis, fechando-se em seus núcleos familiares, ao longo do século XVIII.

Esse sumário do conceito de família obviamente não dá conta da complexidade de sua história no ocidente moderno (nem é sua única versão), mas já auxilia a compreensão dos primeiros pontos relevantes para a discussão do papel do imaginário sobre a família na literatura brasileira, em particular.

É sabido que a instituição familiar ocupou um espaço importante nas narrativas da América Latina pós-colonial, ou como alegoria para os laços sociais que vinham sendo atados ou como espaço socioafetivo em que elas se desenvolveram. Doris Sommer, em sua tese sobre o protagonismo do casamento como alegoria no romance pós-colonial latino-americano⁴, defende que parte do projeto de consolidação de um imaginário nacional, isto é, a construção das comunidades imaginadas⁵ que resultaram com maior ou menor sucesso nos estados nacionais latino-americanos modernos tiveram no romance parte importante de sua consolidação. Nesses romances, havia um espaço central dedicado ao casamento, de um lado como contrato social entre classes (e também com desdobramentos étnicos), mas, de outro, principalmente como encontro amoroso.

Dois romances publicados ao longo da segunda metade do século XIX são exemplares do que trata Sommer: *Iracema*, de José de Alencar (1865), e *O cortiço*, de Aluísio Azevedo (1888). Alencar, objeto de estudo de Sommer, obedecia a um programa, posteriormente explicitado no prefácio a *Sonhos D'Ouro* (1872), de escrita de romances que dessem corpo ao imaginário nacional. Nesse projeto, a construção de um núcleo familiar miscigenado, e por isso nacional, (sintomaticamente sem a figura materna, já que o projeto é civilizador e há que prevalecer a cultura europeia – no caso, também, masculina) é o que resume a narrativa. Com uma proposta menos de construção de um mito e mais de investigação sobre as relações entre classes que se estabeleciam no contexto pós-independência, *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, também apresenta o casamento como mediador dessas relações ao introduzir o novo rico João Romão na elite nacional a partir de seu casamento com a filha de um comerciante. Antonio Candido, no ensaio « De cortiço a cortiço⁶ », chama a atenção para o fato de o naturalismo brasileiro ter como peculiaridade justamente o investimento na elaboração de alegorias, isto é, de desvio

2. ARIÈS, Philippe, *História social da família e da criança*, Trad. Dora Flaskman, Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.

3. *Ibid.*

4. SOMMER, Doris, *Ficções de fundação*, Belo Horizonte, UFMG, 2004.

5. Benedict Anderson afirma que a nação é uma « comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo soberana. Ela é imaginada porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles ». ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008, p. 32.

6. CANDIDO, Antonio, « De cortiço a cortiço », in *O discurso e a cidade*, Antonio Candido, São Paulo, Ouro sobre azul, 2004, p. 128-29.

do projeto naturalista francês, de cunho empírico, em prol da conotação. Entre um texto e outro nota-se, contudo, a mudança no modo de encarar o casamento. De mediação pacificadora porém fundada no amor genuíno, na literatura indianista de Alencar, o casamento se transforma em mera convenção social na literatura finissecular, seja nessa obra de Azevedo, seja nos primeiros, e principalmente, nos romances finais de um Machado de Assis, por exemplo. Essa mudança está relacionada a uma das faces das crises que farão a instituição familiar sofrer abalos ao longo do século XX. Se a representação do caráter de convenção social começa a ganhar espaço na literatura sem lugar para redenção, deve-se remarcar que a retomada da individualidade dentro do espaço doméstico também é um fenômeno da modernização da estrutura familiar ao longo do século XX.

Antoine Prost⁷ afirma que, na França, a própria disposição do espaço doméstico sofreu transformações, inclusive com a interferência do Estado, no sentido de diminuir o número de habitantes de uma única casa e limitar o número de pessoas que poderiam viver em um cômodo. Para as famílias mais abastadas, essa construção de um espaço privado no interior da vida familiar data de mais tempo, e se relaciona com o processo de construção do próprio conceito de indivíduo. Na relação do indivíduo com o espaço individual no qual ele circula e a partir do qual ele elabora suas relações individuais com o mundo, privadas ou não, há um processo de intensificação da privacidade que, aliado às transformações sociais ligadas principalmente à educação pública, aos poucos vai problematizando a própria ideia de uma unidade familiar. Nesse sentido, a família passa a ser mais um ajuntamento provisório de indivíduos com interesses comuns, que propriamente um bloco fechado, do qual o sobrenome (ou nome de família) representaria o conjunto. Nas palavras de Prost,

A família perde gradualmente as funções que a caracterizavam como uma microssociedade. A socialização dos filhos abandonou em larga medida a esfera doméstica. A família, portanto, deixa de ser uma instituição para se tornar um simples ponto de encontro de vidas privadas⁸.

Essa tensão entre a família como unidade e os indivíduos que a compõem tem, no contexto da literatura brasileira, um romance-chave para sua compreensão : *A crônica da casa assassinada*, de Lucio Cardoso. Publicado em 1956, o texto é composto por depoimentos de membros de uma tradicional família cuja decadência não se encontra só na derrocada financeira marcada pela perda de importância do universo rural no processo de modernização industrial do país, mas principalmente nos desencontros entre os pontos de vista dos personagens que compõem a narrativa sobre suas histórias. Já se afastando dos riscos da alegoria nacional que, por vezes, paralisa a dinâmica narrativa, o romance de Cardoso apresenta olhares sobre os diversos eventos (e às vezes sobre os mesmos repetidas vezes) que dificilmente se encontram, pois as experiências individualizadas decorrentes da conquista da privacidade, mesmo em um espaço controlado como o da casa, transforma o grupo de habitantes daquele espaço em um ajuntamento dissonante de sujeitos. Essa dissonância, contudo, só existe porque está em tensão com o projeto unificador e homogeneizador que se encontra por detrás da própria ideia de « uma família » sob « um mesmo teto ».

A profusão de narradores do texto de Cardoso também dá a medida da importância da construção dessas subjetividades na narrativa brasileira moderna. Esses sujeitos, cada vez mais voltados para si, colocam-se, em maior ou menor grau em conflito com os conceitos que norteiam também a montagem da instituição familiar, principalmente a ideia de unidade e de homogeneização que passa tanto pelo imaginário do « mesmo » sangue por detrás do parentesco quanto pelo nome de família compartilhado

7. PROST, Antoine. « A família e o indivíduo », in *História da vida privada*, v. 5, Philippe Ariès, Georges Duby (org.), São Paulo, Companhia de Bolso, 2009, p. 55.

8. *Ibid.*, p. 74.

por todos os membros ajuntados.

A partir de uma seleção de textos publicados na segunda metade da primeira década do século XX, observou-se o modo como a família surgia como um tema relevante na construção das narrativas. Chegou-se, a partir dessa observação, aos seguintes títulos : *Galileia* (2008), de Ronaldo Correia de Brito, *Antonio* (2007), de Beatriz Bracher, *O lugar escuro* (2007), de Heloisa Seixas, *Azul corvo* (2010), de Adriana Lisboa e *Elvis e Madona* (2010), de Luiz Biajoni. Aproximando, então, a discussão desses romances que nos interessam aqui, foram identificados, entre os textos do corpus, continuidades e rupturas em relação à tradição mais pronunciada da presença da família nos textos, isto é, desde a narrativa que a transforma em alegoria até aquela que deflagra sua crise ou aqueles em que a ruptura aponta para outras possibilidades narrativas, em que a família é tema que recorta a experiência do sujeito sob outras bases, seja nas suas possibilidades de reconfiguração no contemporâneo, seja mesmo no modo como o narrador e os personagens se posicionam em relação à família.

Entre a alegoria e o intimismo

Galileia, de Ronaldo Correia de Brito, é um dos romances que se apresentam como continuidade a um projeto de esquadramento das crises na constituição da família rural brasileira, apontando para uma alegorização dessa crise. O premiado romance de Brito apresenta uma estrutura em que o foco narrativo se alterna entre três membros de uma mesma família lidando com o retorno à fazenda Galileia, onde mora Raimundo Caetano, o avô outrora poderoso que se encontra no leito de morte. Os descendentes de Raimundo Caetano se espalharam pelo Brasil e pelo mundo e se reencontram em função da morte do avô. Os membros dessa família diaspórica apresentada no romance não estão marcados pela nostalgia de um passado em que eram um bloco inteiro, até mesmo porque as reminiscências que vão surgindo ao longo da narrativa apontam justamente para um desmonte de base nessa família, composta mais do que pela sucessão masculina linear e consanguínea de filhos, pais e avôs, pela agregação de filhos adotivos, que maculam a unidade marcada pelo parentesco consanguíneo, pelas separações, que maculam a unidade marcada pela aliança e pela lealdade, e pelos atos de violência, que maculam a unidade autoprotetiva da família. Ao incursionar pelo sonho e pelo delírio no relato dos traumas que compõem as histórias desses personagens, o romance se nega a enunciar, mesmo que provisoriamente, alguma verdade sobre a família de Raimundo Caetano.

Por outro lado, o romance *Galileia* lida com o imaginário do sertão, espaço mitificado no imaginário nacional, seja nas artes visuais, cênicas, no cinema ou na literatura e, claro, enfrenta esse legado. O sertão da narrativa não deixa de ser o espaço marcado pela fixidez de costumes, mas também lugar a partir de onde é possível construir transformações. Não que o romance de Brito seja propositivo nesse sentido, mas os personagens, na sua viagem de volta à casa da infância, aproveitam o espaço do sertão para se examinarem, seja nos desencontros de uma companhia que nunca se consolida – ainda que viagem juntos –, seja no voltar-se para si mesmos de modo a analisar seu lugar naquela história. Cada uma das linhas narrativas acaba ganhando, portanto, esse peso da exterioridade da imensidão do sertão como uma espécie de referente, de algum modo, da experiência de cada um deles. Além disso, o tom grandiloquente da narrativa, evidente na escolha do nome da fazenda e dos nomes dos personagens, homônimos de personagens do Velho Testamento, tenta situar a história na suspensão do tempo, a partir da referência a um tempo ora ancestral, ora marcadamente contemporâneo, mas também na historicização radical e óbvia, com um conjunto de remissões à cultura pop dos anos 2000, desde a música de Thom Yorke até os *gadgets* que os personagens utilizam a todo tempo. A dupla face do tempo, ancestral e contemporâneo, estabelece a ligação entre o que é encenado na diegese e o que ela

pode representar para além do texto. Dessa forma, Galileia é mais que a fazenda, o sertão é mais que o sertão e as relações construídas e desconstruídas na família de Raimundo Caetano têm a pretensão de alegorizar as mudanças sociais ocorridas na sociedade brasileira ao longo da segunda metade do século XX, passando do enraizamento em um Brasil rural, patriarcal e patrimonialista, ao desenraizamento urbano e diaspórico de trânsitos transnacionais.

A narrativa de *Antonio*, de Beatriz Bracher, se concentra na busca da reconstituição de episódios familiares. O romance de Bracher é um conjunto de depoimentos dados ao jovem Benjamin, que busca remontar a história de seu pai a fim de legá-la ao filho, o Antonio do título. Os episódios, ao contrário dos de *Galileia*, recusam qualquer grandiloquência: cada um dos personagens – a mãe, os amigos da família – se alternam de modo a relatar, de modo intimista, sua própria relação com o investigado, e, a partir daí, falam muito mais sobre si mesmos do que sobre o pai de Benjamin. O personagem retratado não escapa a uma certa mistificação, como uma espécie de anti-herói *outsider*. Contudo, é sobre os demais personagens, principalmente na voz narrativa da mãe, que a narrativa se concentra. O descolamento do foco do texto já é anunciado na escolha do título, pois Antonio é talvez o personagem mais ausente da história – ausente inclusive como o narratário em que ele se constitui ao final.

Trata-se de um texto que expõe as fissuras na estrutura familiar por meio de uma narrativa íntima, contada ao pé do ouvido entre familiares e amigos de família. O segredo, que sustenta a própria ideia de família, é, ao ser revelado, a razão de sua possível desestabilização. No entanto, não se trata de uma desestabilização que abale a existência da família em si, mas que, ao expor parte de suas estruturas e dos ingredientes que a compõem, acaba por desvelar essa família em particular, sem necessariamente se propor a narrar sua derrocada.

O propósito de Benjamin ao recolher os depoimentos é, em última instância, fornecer ao filho recém-nascido parte dos fios que compõem a trama de sua história – uma possibilidade de biografia. Por isso mesmo, a tal família tradicional, aquela celebrada nos romances de Alencar, criticada nos de Machado e exposta no seu fracasso nos textos de Cardoso e Brito, está longe das preocupações dos narradores de Bracher, que não está em busca do reforço ou do questionamento da imagem externa dessa família, mas de uma compreensão de suas engrenagens a partir de dentro. Em busca da história do « patriarca », o Benjamin avô de Antonio, o que se encontra são enunciadores que, se dizem algo sobre o personagem em questão, apenas o dizem em função de si mesmos. Nesse sentido, mais que uma história de Benjamin, o que se recolhe são as histórias das relações estabelecidas com Benjamin ou em função dele.

A voz mais contundente entre todas é a da mãe do personagem investigado. Dela, surgem as reflexões mais francas, que expõem a artificialidade de certas impressões cultivadas como mito dentro do imaginário familiar. De alguma forma, o papel de agregadora dessas narrativas familiares, e de voz legítima para narrá-las, parece caber no romance de Bracher, à mãe, que encerra a narrativa com sua própria morte. O corpo doente, e, mais que ele, o cadáver, cumprem no texto uma função importante: é em torno da morte que a família se reúne no capítulo final, quando as vozes individuais desaparecem e dão lugar a uma narrativa distanciada dedicada a tratar da preparação do corpo dessa matriarca, confirmando que sua morte põe fim àquela história. O narrador externo desse capítulo final, por sua vez, nos indica que o acesso à intimidade da família também se encerrou, pois, de acordo com Antoine Prost, « não existe nada tão privado quanto a saúde⁹ », ao que se pode completar, que, talvez, sim, exista: a morte.

Tomando ao corpo doente e a morte como ponto de partida, o texto de Heloísa Seixas, *O lugar escuro*, discute as relações entre mãe e filhos. Tratado pela autora, pelos editores e pela crítica como um texto de não ficção, *O lugar escuro*, que é escrito em um formato de romance, apresenta uma narradora

9. *Ibid.*, p. 93.

que enfrenta a decadência física de sua própria mãe que sofre de Alzheimer. Os modelos familiares tradicionais surgem no texto quase como um anedotário sobre as relações entre sua mãe e o pai, de quem se divorciou ainda jovem. São modelos perseguidos pela mãe, os quais a narradora busca desmentir com sua memória sobre a convivência familiar. Se a mãe tentava caber no papel de dona de casa exemplar, a filha remarca, na sua narração, a mesquinha, o egoísmo e a falta de cumplicidade com o pai.

Esse desmonte da figura materna é parte de um projeto que busca expressar, a partir daí intimidade, o modo como a relação entre mãe e filha vai sendo construída. A narradora parece buscar segredar para o leitor os sentimentos inconfessáveis, porque negativos, que uma filha pode sentir pela mãe ao longo da vida, e o modo como essa carga de rancores vem à tona quando o corpo se fragiliza, especialmente no que se refere à saúde mental. No texto de Seixas, desse modo, há uma busca pela reconstrução de algum tipo de relação que justifique a dedicação da filha à mãe doente. O ajuntamento de indivíduos parece perder o sentido para essa narradora no momento em que um passa a efetivamente depender do outro. Aí, outros tipos de laços têm de se constituir e algo da comunidade auto protetiva da família tradicional tem de ser retomado, antes que o lugar escuro em que a demência coloca sua mãe seja definitivamente o lugar por ela ocupado.

Há, portanto, uma relação direta entre os procedimentos de representação da instituição familiar nas narrativas de Seixas e de Bracher. O segredo é, nas duas perspectivas apresentadas, o catalisador das relações familiares, aquilo que transforma os indivíduos em uma pequena comunidade. O compartilhamento e a interdição de revelar narrativas privadas é, então, o que constitui os textos.

Em Seixas, o pacto é quebrado na medida em que a filha comunica diretamente ao leitor aquilo que tradicionalmente estaria restrito à cozinha da casa. A justificativa encontrada é a senilidade e a loucura da mãe, que é o último indivíduo a quem ela deve lealdade em relação ao pacto do segredo. A perda da razão por parte da mãe torna essa narradora a única proprietária de suas histórias e, por isso, autorizada a revelá-las. Além disso, a retórica da vitimização, uma vez que a mãe é apresentada como tirana, também justifica essa revelação. Sua confissão de desamor é, ao mesmo tempo, um pedido de licença e um projeto de vingança que ela busca partilhar com o leitor. Por outro lado, deve-se destacar que a saúde do indivíduo é, como já foi destacado, um campo de resistência no que se refere à revelação de segredos, e, no seu projeto de desconstrução para o leitor (e para si) da figura da mãe, é exatamente sobre a decadência do corpo que a narradora se debruça. É interessante notar que a demência da mãe da narradora põe fim ao núcleo familiar composto pelas duas. A narradora, no entanto, constitui outro núcleo familiar com o seu marido, que aparece em poucos episódios na narrativa, mantendo essa relação no âmbito da privacidade que é negada no que se refere à mãe. Assim, fica evidente que se há uma crítica a alguns dos pilares da família tradicional, o projeto de desvelo da família é parcial e conta com a manutenção da necessidade da privacidade como mantenedora da lógica da estrutura familiar.

Já *Antonio* recorre a um truque narrativo, pois os narradores não se comunicam diretamente com o leitor, mas com um dos seus, Benjamim, que, por sua vez, dedica o livro a seu próprio filho. Trata-se, portanto, de narrativa que passa de geração a geração e que, nós, leitores, espiamos pelo buraco da fechadura. Há, como em *O lugar escuro*, uma manutenção do princípio da privacidade da estrutura familiar, que, como de resto já foi apontado, não é alvo de uma revisão crítica no romance de Bracher.

Comunidades de afetos

Tanto *Antonio* quanto *O lugar escuro* reforçam a noção do segredo compartilhado como o cerne da constituição familiar. Contudo, o romance de Heloisa Seixas discute o modo como o desaparecimento do afeto e a ruptura com a noção de privacidade revelam a falência da unidade familiar, que passa a ser

mais um ajuntamento de indivíduos vivendo sob o mesmo teto. Esse ajuntamento, porém sem vínculos de parentesco, é o modo como o romance *Azul corvo*, de Adriana Lisboa, elabora a família de sua protagonista. Mais uma vez, se trata de uma personagem em busca da reconstituição de sua história. Nesse caso, a adolescente Vanja muda-se para os Estados Unidos a fim de buscar o pai após a morte da mãe no Brasil. Enquanto o procura, a narradora passa a viver com Fernando, um ex-namorado da mãe e, aos poucos, adaptando-se ao novo mundo, ela vai estabelecendo laços com esse quase estranho, que a registrou como filha à época de seu nascimento, até entender-se, finalmente, em casa. Do estranhamento à afinidade, a narrativa não busca construir esse homem como um substituto de seu pai, mas como uma família possível, com novos papéis que vão sendo elaborados e reelaborados à medida que as experiências entre os dois são vividas.

Mais uma vez, trata-se de uma narrativa sem qualquer apelo ao modelo de narração alegórica da família, e, nesse caso, sem sequer buscar apontar uma possível crise. É uma narrativa que trata da constituição de um sujeito, e aí, mais especificamente, da passagem da adolescência para a juventude, e das possibilidades de se estabelecer vínculos com essa comunidade mínima, doméstica, bastante transformada em relação ao que tradicionalmente se entende como família, mas por outro lado, mais fortemente atrelada pelos vínculos do afeto, e decorrentes da rotina, que daqueles das convenções sociais.

Não apenas aos vínculos de afeto, pois a história de Fernando é recortada pela história recente do Brasil. Ex-guerrilheiro, o personagem guarda uma série de traumas em relação a sua participação e sobrevivência na guerrilha do Araguaia. Seu exílio nos Estados Unidos guarda íntima relação com uma recusa ao enfrentamento do Brasil e de sua história. A mãe de Vanja, por exemplo, desconhecia as histórias às quais ela passa a ter acesso na medida em que estabelece um vínculo de afeto com esse novo familiar. A história de Fernando com a guerrilha, no entanto, é íntima, e, mais uma vez, é revelada apenas no nível da confiança, ou seja, resguardada a privacidade e mantida a lógica do segredo. Não há, nesse sentido, qualquer busca por exteriorizar a narração dessa experiência – ela segue, na narrativa como parte da história de um personagem, e só dele, sem que ele se transforme em alegoria de uma geração.

Sozinho em um país estrangeiro, Fernando está representado em uma das alegorias que o romance articula a partir de animais. Em dado momento, a narradora descreve os hábitos dos coiotes, que tanto podem ser solitários, como podem se organizar em matilhas com o macho, a fêmea e seus filhotes, mas ainda podendo trazer os filhotes de outros machos ou fêmeas. Ela menciona, ainda, o fato de os imigrantes mexicanos que atravessam a fronteira a pé serem chamados de coiotes. Há nessa descrição uma relação próxima do modo como a narradora se articula com esse homem. Seus laços de parentesco consanguíneo estão atados a outro homem. No entanto, ela passa a se reconhecer, pela intimidade partilhada, com Fernando, com quem sua mãe já estabelecera uma aliança que, em algum momento, se rompeu. Esse momento coincide com a decisão de Fernando em não partilhar os segredos do Araguaia. O círculo se completa quando ele os revela a Vanja. Coiotes, pai e filha de casamentos desarranjados, Fernando e Vanja se fazem família em bases imprevistas: sem parentesco direto, sem identidade geracional, sem se ater a um laço nacional: são família construída pelo afeto.

Essa parece ser também a proposta de Luiz Biajoni em *Elvis & Madona*. O romance, escrito a partir do roteiro do longa-metragem homônimo de Marcelo Laffitte, constrói uma *pulp-fiction* policial sobre um casal formado por uma Elvis, a menina apresentada como lésbica ao início da história, e Madona, a travesti, que, a princípio, também não se interessava por mulheres. A tensão sexual que surge entre as personagens, permeada pelo embaralhamento dos papéis sexuais exercidos por cada uma delas é apresentada como o ponto de conflito central da história. A partir dessa atração, mediada pelo travestismo de ambas, surge um breve relacionamento que culmina com a gravidez de Elvis. O que a princípio era uma experimentação, se transforma, na narrativa, em destino. A maternidade/paternidade é para ambas

as personagens uma espécie de redenção, dado o quadro decadente em que ambas são apresentadas no início do romance e o modo como se redescobrem seres humanos melhores após a descoberta da gravidez. A cena heroica em que Elvis salva Madona e o próprio filho de uma emboscada é exemplar do modo como a maternidade é apresentada dentro do clichê do destino/instinto, transformando a menina descrita como fisicamente frágil em uma espécie de super-heroína que supera seus limites para salvar a cria.

Embora culmine em um modelo familiar tradicional, a família construída em *Elvis & Madona* surge a partir de afinidades que passam ao largo dos contratos familiares já conhecidos. É interessante notar que, a despeito do conservadorismo calcado na redenção pela maternidade que o romance adota, há de início a apresentação de um arranjo familiar atípico para essas personagens marginais – travestis que sofrem o peso do preconceito em relação não só à orientação sexual, mas a um exercício mais amplo e ostensivo de sua identidade sexual. Esse arranjo familiar está baseado em outros tipos de afinidades que definem aqueles com que as personagens dividem seus espaços domésticos, sua privacidade e seus segredos. Assim, são os vínculos do afeto que constituem a família de personagens que há muito já foram rejeitados pela família nuclear, como o romance didaticamente expõe ao narrar os conflitos de Elvis com a mãe e o pai.

Narrado em parte como uma crônica de costumes, o texto investe nos desdobramentos do encontro sexual entre a travesti e a lésbica, que, sob esses rótulos, soa insólito, mas que, de modo inclusive engajado, destaca pouco a pouco a fragilidade de tais representações. No entanto, apenas essa irreverência, reforçada pelo forte tom cômico do texto, parece exibir uma fascinação com a escolha das personagens e o embaralhamento de suas identidades sexuais, pois acaba por se sustentar na ideia de que o tal casal representa, por si só, um abalo. Essa expectativa esconde uma série de preconceitos que acabam por culminar com a redenção dessas personagens no momento em que se encaixam no modelo de familiar nuclear já conhecido. Por outro lado, a identidade sexuais dos personagens é mantida no sentido de que não há a descrição de uma transformação de suas identidades *gays* em heterossexuais. Embora o casal seja, a rigor, um casal heterossexual (o que lhes garante a possibilidade de gerar descendência de parentesco consanguíneo), ao propor sua presença como o núcleo de uma nova família, espera-se, de fato, uma ruptura com o conteúdo das reproduções sociais que são intrínsecas às funções familiares, especialmente as parentais : a geração seguinte, necessariamente, será marcada por uma nova experiência de filiação.

A família vai bem?

Os modos de representar a família e o papel que essa representação ocupa nas narrativas tem se transformado : por um lado, o modelo pós-colonial não parece mais interessar aos autores contemporâneos, embora alguns vestígios de tal representação ainda possam se encontrar em textos como *Galileia*; por outro lado, há um forte investimento em outros modos de narrar a família, seja na representação de uma família montada a partir de personagens fora dos padrões de sexualidade esperados para « pais de família », como em *Elvis & Madona*, seja no desnudamento dos sentimentos encobertos pelo peso das representações já prontas dos afetos, como em *Antonio* e *O lugar escuro*. Os romances ocupam polos opostos de uma mesma reta : *Antonio* e *O lugar escuro* reafirmam o lugar da família como espaço do segredo e da privacidade, estabelecendo, no jogo narrativo, estratégias para desvelar o que deveria, por princípio, estar silenciado para quem é estranho ao universo familiar narrado. Em outro polo está *Elvis & Madona* com seu arranjo familiar meio iconoclasta, meio conservador. Nos três casos, há uma retomada do núcleo familiar : a reconciliação com a mãe em *O lugar escuro*, a reunião em torno do

cadáver da mãe em *Antonio* e o casamento e a iminência do nascimento do filho em *Elvis & Madona*; apenas *Galileia* encaminha a discussão para uma dissolução da família e reafirmação dos indivíduos.

Situando-se fora da reta em que se encontram essas representações está a proposta de um arranjo doméstico que podemos até mesmo resistir em chamar de família, embora seja a sua possibilidade a partir de uma experiência como a de Vanja, de *Azul corvo*. Há, nesses casos, uma retomada do tópico da família unida por laços de afeto, mas em bases completamente distintas, e com objetivos políticos completamente diferentes daqueles da literatura colonial ou das narrativas da psicologia e da sociologia do século XX. Após passar pelas fases denúncia, seja dos arranjos político-econômicos que nortearam a formação das famílias, seja dos rancores que se superpõem a certa hipocrisia familiar, narrativas como a de Adriana Lisboa propõem uma família possível calcada na constituição de comunidades mínimas, domésticas, atadas pelo afeto que emerge das experiências compartilhadas.

Referências bibliográficas

- ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- ARIÈS, Philippe, *História social da família e da criança*, Trad. Dora Flaskman, Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
- BIAJONI, Luiz, *Elvis & Madona*, Rio de Janeiro, Língua Geral, 2010.
- BRACHER, Beatriz, *Antonio*, São Paulo, 34, 2007.
- BRITO, Ronaldo Correia, *Galileia*, São Paulo, Alfaguara, 2008.
- CANDIDO, Antonio, « De cortiço a cortiço », in *O discurso e a cidade*, Antonio Candido, São Paulo, Ouro sobre azul, 2004.
- DALCASTAGNÈ, Regina, « A personagem do romance brasileiro contemporâneo : 1990-2004 », *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, 2006, n. 26, p. 13-71.
- LISBOA, Adriana, *Azul corvo*, Rio de Janeiro, Rocco, 2010
- PROST, Antoine, « A família e o indivíduo », in *História da vida privada*, vol. 5, Philippe Ariès, Georges Duby (org.), São Paulo, Companhia de Bolso, 2009.
- SEIXAS, Heloisa, *O lugar escuro*, São Paulo, Objetiva, 2007.
- SOMMER, Doris, *Ficções de fundação*, Belo Horizonte, UFMG, 2004.