

Literatura e Autoritarismo

Contextos Históricos e Produção Literária

A COREOGRAFIA DO TANGO: VIAGEM E GÊNERO EM SÉRGIO FARACO

Cíntia Schwantes¹

Abstract: Dançar tango em Porto Alegre, written by Sérgio Faraco, will be analyzed in a gendered perspective, once it is centered in the relationship established between the autodiegetic narrator and a feminine character. The short story will also be placed in the literary tradition of the state of Rio Grande do Sul as part of its reading. Full of cultural references, the short story needs to be analyzed, also, according to them.

Keywords: Gaucho Literature, gender studies, romance de 30.

Resumo: O conto “Dançar tango em Porto Alegre”, do gaúcho Sérgio Faraco, será lido dentro de uma perspectiva de gênero, uma vez que se centra na relação estabelecida entre o personagem-narrador e uma personagem feminina. Igualmente, uma leitura da inserção do conto na literatura sul-rio-grandense se faz necessária para o bom entendimento do conto. Cheio de referências culturais, tais como o tango, “Dançar tango em Porto Alegre” se beneficiará também de uma leitura de suas possíveis significações.

Palavras-chave: Literatura gaúcha, romance de 30, estudos de gênero.

Sérgio Faraco pertence a uma geração de escritores gaúchos que herdou e transcendeu as conquistas do romance de 30 no Rio Grande do Sul. Seus principais autores são Ciro dos Anjos, Erico Verissimo e Ivan Pedro de Martins. Os escritores de 30 no estado abraçaram o ideário desse novo regionalismo, abordando questões sociais em um registro realista, mas ainda como herdeiros de uma tradição literária própria. Para isso, precisaram romper com o paradigma regionalista gaúcho anterior, centrado na figura mítica do monarca das coxilhas, ou, acentuando as atividades campeiras de uma sociedade rural e centrada, economicamente, na pecuária, o centauro dos pampas. Essa tradição regionalista sulista enfatizava, por um lado, um grupo social centrado na pecuária como principal atividade econômica, e a idealizada liberdade que essa atividade profissional propiciava, e por outro, o passado guerreiro de uma área de fronteira que foi intensamente disputada e que teve, além disso, uma cota respeitável de revoltas e revoluções. Era uma literatura, portanto, centrada em fatos históricos comprováveis, mas também em uma figura idealizada e com escassos traços de humanidade. Presumivelmente, essa literatura, como os poemas épicos medievais, pouco espaço dedicava às personagens femininas.

Por sua vez, a geração de 30 no Rio Grande do Sul porá em cena a figura do “gaúcho a pé”, o peão que, desempregado pela crescente mecanização das fazendas, migra para os centros urbanos, onde passa a viver precariamente de subempregos, uma vez que suas qualificações profissionais não o habilitam para o mercado de trabalho urbano. Ou essa população já desligada da tradição rural, nascida nos centros urbanos, no seio da pobreza, tão despossuída e despreparada quanto a anterior. Aqui, também, pouco espaço é reservado às personagens femininas: elas são coadjuvantes nas misérias de pais, maridos, filhos, companheiros.

Faraco já herdará esses personagens desgarrados da geração anterior, mas, como outros escritores gaúchos, seus contemporâneos, acrescentou às preocupações sociais uma dimensão psicológica (aliás já delineada em Erico Verissimo). Seus personagens não são apenas despreparados e despossuídos; eles têm consciência disso. No entanto, essa consciência não se traduz em engajamento em partidos de esquerda ou em ações revolucionárias. Seu raio de ação é circunscrito às questões do cotidiano, àquilo que, nas relações interpessoais, pode significar contato, solidariedade, esperança, que dê sentido a suas vidas.

A edição da LP&M, de 1998, do livro *Dançar tango em Porto Alegre*, de Faraco, traz na capa o quadro *Compartment C, Car 193*, do americano Edward Hopper. É uma imagem em cores frias (verde e azul, predominantemente), a distribuição de luz é insuficiente, e no canto esquerdo, uma mulher de rosto coberto por um chapéu lê uma revista, como única ocupante do vagão. Ao leitor avisado, o quadro remete ao conto-título, que versa sobre uma viagem de trem, e sua personagem feminina, Jane. A escolha do quadro não poderia ser mais apropriada: tematizando os anos da Depressão, Hopper pintou cenas do cotidiano, flagrantes da solidão e do isolamento dos indivíduos nas paisagens urbanas americanas. Falta-lhes dinheiro. Falta-lhes perspectiva. Falta-lhes futuro.

É exatamente esse o caso do não nomeado personagem-narrador. Carregando parcas e pobres roupas em sua mala, ele enverga um casaco velho e resistente, comprado em outra ocasião em que, como agora, fora a Porto Alegre procurar emprego. Depois de sucessivos empregos de pouca duração, tanto em sua cidade de origem quanto na capital, ele está a caminho, novamente, de Porto Alegre. Mas, embora o casaco seja o mesmo, ele não é: não é mais jovem, conheceu amarguras e desapontamentos, e não tem mais a humanidade em tão alta conta.

¹ Doutora em Literatura Comparada pela UFRGS/Indiana University e atualmente leciona literaturas de língua inglesa na UnB.

Literatura e Autoritarismo

Contextos Históricos e Produção Literária

A personagem feminina, uma companheira de viagem, é jovem mas melancólica. Ele se inteira, através das confidências dela, que Jane (seu nome) vai a Porto Alegre ver o marido, internado em um hospital, aparentemente desenganado (o câncer não é diretamente nomeado) e precisa de força emocional para enfrentar o que a espera. É essa perspectiva – que Jane classifica como “circunstância” – que a leva a sua transgressão. Na estação de Santa Maria, ela convida o narrador, de forma bem objetiva, a fazer sexo com ela.

O mapa do Rio Grande do Sul lembra, com boa vontade, o formato de um coração, e Santa Maria é o ponto central nesse mapa. É por isso que a estação de Santa Maria é o maior entroncamento da rede ferroviária gaúcha; como o narrador aponta, um lugar de encontros e desencontros, o coração do coração. É em Santa Maria que Jane, a personagem, e o narrador autodiegético, se encontram. Cumprindo uma função masculina, ele fala com o chefe do trem para conseguir uma cabine desocupada – mas quando se defronta com a iminência da penetração, a piedade o retém:

Minha sexualidade, porém, só se libertou com um pensamento pulha: se não a satisfizesse, procuraria outro que o faria sem nenhum pudor, talvez o chefe do trem, que andava batendo às portas, talvez o camareiro do carro-leito, que a olhara com um ricto obscuro. E imaginei aqueles homens sobre ela, penetrando-a com gana, e aquela Jane, que a mim se oferecia tão sofredora, a suspirar de prazer tendo entre as pernas um fauno estúpido. (p.156)

O casal faz sexo duas vezes ao longo da viagem, que dura a noite inteira: na primeira, Jane performa uma felação; na segunda, eles se engajam em sexo anal, sem que ela proteste. No entanto, a consciência de que, para ela, trata-se mais de dor do que de prazer, que ele está na verdade sendo instrumento de autopunição, o faz interromper-se e passar a uma penetração vaginal na qual ela, finalmente, goza.

Na manhã seguinte, no entanto, ela retorna a uma argumentação racional, retorna ao bom-senso, que diz que um encontro fortuito em uma viagem tem um fim em si mesmo, e não deve prolongar-se. Ele, por outro lado, está fora do domínio da razão: está apaixonado. No diálogo que se segue, ele a convida a dançar tango em Porto Alegre – a retomar a relação em outras bases, em bases de permanência. Eles se separam em discordância e então o trem, que retomara o movimento, pára bruscamente. Ambos pensam que o outro sofreu (ou buscou) um acidente, e seu reencontro dentro do trem é emocionado, e o conto termina de forma francamente positiva:

Vendo-a assim, desenvolta, eu senti que algo vicejava forte em mim, uma nova energia, uma vontade de viver, de conviver, compartilhar, e tinha certeza, uma certeza cálida e total, de que agora ela pensava como eu, que valia a pena tentar ainda uma vez, que valia a pena dançar um tango em Porto Alegre. (p.166)

O termo “tango” é introduzido na conversação por Jane, no intuito de qualificar a noite que ambos passaram juntos como apaixonada, no sentido de sensual. O narrador, no entanto, é tomado por uma paixão romântica, mais condizente com um bolero. Mas, em um conto que tem uma transgressão como ponto de partida, o tango fornece um *leit motif* muito mais adequado.

Nascido no final do século XIX de uma mistura de ritmos, entre os quais o candombe, uma dança de escravos, proveniente dos subúrbios de Buenos Aires, o tango era inicialmente dançado por dois homens. Somente prostitutas, e no início nem elas, aceitavam participar desses bailes, dada a sua perigosa imprevisibilidade. O surgimento do tango está ligado a eventos sócio-históricos da Argentina: no final do século XIX, o país recebeu uma onda migratória muito grande, a ponto de 50% de sua população ser formada por estrangeiros. Desse contingente, 70% eram homens, concentrados na capital, que também recebia migração interna, essa igualmente majoritariamente masculina. Buenos Aires acabava sendo o destino de todos os migrantes por ser o único grande centro urbano em um país agrícola, aglutinador em virtude do porto, que oferecia empregos para uma mão de obra pouco especializada e (como o narrador) flutuante. É essa população desenraizada, saudosa de suas pátrias e de suas famílias, homens sozinhos tentando “fazer a América”, que acabará por dançar o tango. Durante o peronismo, a Argentina (e notadamente Buenos Aires) se industrializou, mas significativamente o tango, a “alma portenha”, resistiu às mudanças:

As características do tango como música de prostíbulos (significativamente chamados de *quilombos* em Buenos Aires, onde, na primeira metade do séc. XIX o termo tinha o mesmo significado que o brasileiro), são evidentes. Mas o tango... é sobretudo tristeza, tristeza urbana da perspectiva perdida no meio da opulenta Buenos Aires criada pelo porto, o mesmo porto em torno do qual florescia a miséria. (p. 112)

Dessa forma, o tango trará a violência própria de populações pobres e marginalizadas, bem como das paixões impossíveis. Assim, transgressivo e transitando entre a vida e a morte, o tango ilustra bem esse caso (de amor?) que se estabelece na iminência de uma morte e que conta com uma (transgressiva, por remeter a uma opção sexual marginal) penetração anal.

O narrador, como bem lembramos, titubeia, e seu corpo o segue nessa hesitação, no momento de levar a cabo a relação sexual com Jane. As razões expostas no texto apontam para sentimentos de “bondade” e “susto”. Ou seja, a piedade por aquela mulher jovem que carregava um fardo excessivo aliou-se ao choque provocado pelo inusitado da situação (é a mulher que toma, aqui, a iniciativa, dá voz ao desejo, convida-o ao sexo) e o desarmou.

No entanto, o narrador tem outros motivos, próprios, que podem tê-lo conduzido à hesitação. Ele já não é tão jovem, ou seja, sua potência sexual pode ser questionada a partir desse dado. Mas, mais do que isso, sabemos que ele está, novamente, desempregado. Também ele, um migrante, cumpre o destino de miséria e isolamento dos primeiros

Literatura e Autoritarismo

Contextos Históricos e Produção Literária

dançarinos de tango. Sabemos de sua inabilidade em se manter no mercado de trabalho e, conseqüentemente, de sua falha em realizar a contento uma das tarefas de gênero assimilada aos homens: ser produtivo, ganhar dinheiro, trabalhar. A falta de dinheiro paira sobre toda a narrativa: não só ele está novamente desempregado, seu casaco é velho, suas roupas estão em estado lamentável. Ele atribui à sua idade o medo de situações novas que passa a acometê-lo; talvez ela se deva, ao menos parcialmente, a auto-estima comprometida pela sensação de estar falhando em seu papel de gênero. De estar sendo, portanto, feminizado.

Jane, por outro lado, rompeu com várias regras de boa conduta feminina ao mesmo tempo: ela comete adultério, convida um desconhecido a fazer sexo, toma iniciativas, engaja-se em práticas sexuais não reprodutivas (sexo oral e anal). Devemos também levar em consideração que a transgressão de Jane acontece ao abrigo do anonimato proporcionado pela viagem, e não teria acontecido sem ele. Nem mesmo o seu desespero a teria levado a transgredir, não fosse a certeza da impunidade, garantida pela noite, pelo trânsito, pelo fato de que, em um trem que cruza o estado, com várias paradas, onde passageiros entram e saem, ninguém iria reconhecê-la e penaliza-la por seus atos.

Assim a transgressão de Jane, de certa forma, acontece à custa de sua identidade. É por isso, também, que ela tem possibilidade de tomar atitudes consideradas masculinas (tomar iniciativas, sugerir práticas sexuais, e não reprodutivas, engajar-se em sexo sem compromisso). Vale lembrar que a era vitoriana pôs em circulação uma idéia da sexualidade feminina centrada na reprodução: as mulheres toleram o sexo apenas porque essa é a forma como podem ter filhos. Jane, ao contrário, quer sexo, mas não quer, nem poderia, ficar grávida.

Assim, temos o encontro de duas criaturas andróginas, performando papéis de gênero não assimilados a seu gênero, o que é potencialmente transgressivo. A situação da viagem, que, significativamente, ocorre à noite, fornece aos personagens esse espaço de liberdade no qual eles podem ousar, podem experimentar, podem ir além dos limites circunscritos pelas regras sociais.

A viagem, no entanto, chegará a um fim, o trem chegará ao seu destino, amanhecerá, ainda durante a ação do conto. À luz do dia, a transgressão se revestirá de outros contornos. Segundo Joane S. Frye, as personagens femininas, em textos escritos por homens, estão presas nos "textos da feminilidade", ou seja, elas cumprem as funções necessárias ao desenvolvimento dos personagens masculinos. Assim acontece com Jane. Não obstante seus atos transgressivos, ela termina o conto engajada em uma relação de continuidade, cumprindo o papel feminino de fornecer ao personagem masculino abrigo, apoio, certezas, alimentar sua autoconfiança, torna-lo capaz de performar a contento suas tarefas de gênero (masculino). Ela só poderá fazer isso se desempenhar corretamente as suas funções de gênero (feminino), se for uma contraparte adequada para ele. Dessa forma, seu parceiro, como em um tango, a reconduz ao terreno seguro da proteção de um homem. As últimas frases do conto retêm a sensação de euforia de um desenlace no qual a ordem quebrada é, finalmente, após uma série de peripécias, recomposta: "que importava se era ou não era amor? Sempre, mas sempre mesmo, seria uma vitória." (p.166).

Para quem?

Bibliografia

- BITTENCOURT, Gilda da Silva. *O conto sul-riograndense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: EdUFRGS, 1999.
- COGGIOLA, Osvaldo. Buenos Aires, cidade, política, cultura. *Revista Brasileira de História*, 1997, vol 17, no. 34, p. 101-118.
- FARACO, Sérgio. *Dançar tango em Porto Alegre*. Porto Alegre: LP&M, 1998.
- FRYE, Joanne S. *Living Stories, Telling Lives*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1986.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: EdUNESP, 1995.
- PORTO, Ana Cláudia. *Desejo e medo: as relações de gênero em Sérgio Faraco*. Monografia de Especialização, UFPel, 2001.
- SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- TREVISAN, João Silvério. *Seis balas num buraco só. A crise do masculino*. São Paulo: Record, 1998.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 3.a ed., 1992.