

# BASTARDOS CULTURAIS E INGLÓRIOS: configurações de gênero na diáspora em série de Shani Mootoo

CULTURAL AND INGLORIOUS BASTARDS:  
GENDER CONFIGURATIONS IN SHANI MOOTOO'S SERIAL DIASPORA

Sandra Regina Goulart Almeida\*  
UFMG/CNPq/Fapemig

## RESUMO

Este trabalho analisa o romance *Cereus Blooms at Night*, de Shani Mootoo, que narra a estória de personagens de descendência indiana que migraram para o Caribe como mão de obra através de contratos de trabalho. Partindo de teorizações sobre performance de gênero, analisa a representação dessas personagens cujas vivências, marcadas pela violência e pela exclusão, estão relacionadas não apenas a sua experiência diaspórica, mas também a suas orientações sexuais e à inadequação dos papéis de gênero às quais estão submetidas.

## PALAVRAS-CHAVE

Diáspora, gênero, performance

Cultural bastards, Janet, cultural bastards. Dat is what we is.

*Shani Mootoo*<sup>1</sup>

I grow, I prosper:  
Now, gods, stand up for bastards!

*William Shakespeare*<sup>2</sup>

“Bastardos culturais, Janet, bastardos culturais. É isso que a gente é”.<sup>3</sup> Com essas palavras, que servem de epígrafe para este texto, a personagem central do conto “Out on Main Street”, de Shani Mootoo, expressa seu sentimento de estranhamento e inadequação diante de sua condição de sujeito do trânsito e das diásporas contemporâneas e das conseqüentes políticas identitárias relacionadas a esses percursos

---

\* srga@ufmg.br

<sup>1</sup> MOOTOO. *Out on Main Street*, p. 51.

<sup>2</sup> SHAKESPEARE. *King Lear*, Act I, scene 2.

<sup>3</sup> MOOTOO. *Out on Main Street*, p. 51, minha tradução.

migratórios. A personagem feminina, cujo nome não é revelado, narra sua própria estória procurando, por meio desse processo, compreender tanto o contexto no qual se insere no momento de sua enunciação quanto sua herança cultural e a relação com a comunidade e com outros sujeitos que compartilham dessa experiência diaspórica. A referência a Main Street, que figura no título do conto, relaciona-se à rua principal da cidade na qual habita a personagem/narradora (supostamente Vancouver, no Canadá, na região conhecida como *Little India* ou *Punjabi Market*) e por onde circula a comunidade de origem indiana daquela cidade. A narradora observa que a razão pela qual ela e sua amiga, Janet, evitam circular pela Main Street é porque elas não são consideradas indianas “de qualidade”, mas sim uma versão “inferior” de um suposto ideal de autenticidade, representado pelos indianos “reais de carne e corpo”: “we is watered-down Indians – we ain’t good grade A Indians”.<sup>4</sup> Apesar de terem a pele escura e o fenótipo indiano, de terem sido criadas segundo os ensinamentos hindus, e de manterem a tradição culinária do país de herança, a narradora e sua família, de fato, nem ao menos pensam sobre a Índia, a não ser que algum acontecimento traga a memória do país de seus ancestrais à baila.

Se, por um lado, a narradora se identifica como uma “indiana de cozinha” (“we is kitchen Indians”<sup>5</sup>); por outro, traz consigo a marca linguística imanente do dialeto caribenho no qual a estória é narrada, apresentando um relato contundente de sua experiência como sujeito híbrido. Encontra-se neste conto toda uma genealogia que traça os legados culturais dessas personagens que são herdeiras de uma cadeia fortemente interligada de movimentos migratórios históricos: da Índia, país de seus ancestrais, para Trinidad no Caribe, para onde migraram para trabalhar (por uma política de incentivo da colonização britânica que os dois países compartilhavam),<sup>6</sup> e de lá para o Canadá, por meio dos missionários canadenses que aportaram em terras caribenhas. No entanto, essa identidade diaspórica híbrida, múltipla e plural, ao invés de se constituir como um valor, no sentido empregado por Avtar Brah,<sup>7</sup> faz com que, na visão da narradora, as personagens se sintam ainda mais deslocadas e desconectadas de um sentimento de pertença e sejam vistas simplesmente como “indianas-somente-na-cor-da-pele”,<sup>8</sup> ou até mesmo como párias ou “bastardas culturais”.

A bastardia cultural a que se refere a narradora revela ainda, de forma sutil (pelo sentido do termo de algo que foge às regras, que se degenerou, tornou-se impuro e mesmo pelo “estado de degenerescência de uma espécie”<sup>9</sup>), a inadequação de ambas as personagens para se enquadrarem nos rígidos papéis de gênero que delas são cobrados pela conservadora comunidade indiana local. No entanto, é a narradora que observa que há outra razão pela qual ela reluta em ir à Main Street, pois andando ao lado de

---

<sup>4</sup> MOOTOO. *Out on Main Street*, p. 45.

<sup>5</sup> MOOTOO. *Out on Main Street*, p. 45.

<sup>6</sup> Ver CARTER. *Voices from Indenture*. A autora discorre sobre o contexto do que se costumou chamar de “Indian indenture”, isto é, a contratação de trabalhadores indianos no Caribe.

<sup>7</sup> BRAH. *Cartographies of Diaspora*, p. 192.

<sup>8</sup> MOOTOO. *Out on Main Street*, p. 51.

<sup>9</sup> Ver conceito do termo no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*.

Janet, que é tão feminina que ela é “redundante,” a faz se sentir pertencente a “um gênero que eles se esqueceram de classificar”.<sup>10</sup> Daí o sentido ambivalente do título do conto, que se refere não apenas a um passeio na Main Street, mas também ao fato de ambas saírem de um certo confinamento em que se encontram e assumirem publicamente para a sociedade (“mainstream”) local uma identidade de gênero considerada inadequada para os padrões vigentes (usando uma expressão popular, poderíamos dizer que elas “saem do armário”, ou em inglês “they come out of the closet”, e, assim “out on mainstream society”). O conceito remete, assim, tanto a uma questão étnica quanto a uma questão de gênero, que se entrelaçam nesta potente crítica ao imbricamento dessas relações no contexto das diásporas contemporâneas.

A autora desse relato, Shani Mootoo, como muitas de suas personagens, traz consigo esta forte herança híbrida indo-caribenha. Tendo nascido na Irlanda, filha de pais de descendência indiana, e crescido em Trinidad, onde viveu com os avós maternos, Mootoo desvela em seus textos as várias experiências do trânsito que compartilha com suas personagens, quase todas elas transplantadas do espaço geopolítico onde nasceram para habitarem outros espaços da diáspora, onde crescem e vivem, ou mesmo permanecendo ligadas à cartografia imaginada de sua herança familiar, cuja traço indelével carregam no corpo e no nome. Essa intensa vivência de deslocamentos contínuos e de uma “nova diáspora”<sup>11</sup> da contemporaneidade leva a autora/artista a vislumbrar sua experiência também como a de uma “bastarda cultural” ou mesmo como a de uma “órfã cultural”,<sup>12</sup> como uma outra personagem se identifica, desta vez do conto “The Upside-Downness of the World”, também de *Out on Main Street* (1993), seu primeiro livro de contos. A diáspora para Mootoo,<sup>13</sup> assim como outras escritoras caribenhas que hoje se movimentam pelas Américas, como Dionne Brand, Michelle Cliff e NourbeSe Philip, entre outras, tem um significado particular de um deslocamento contínuo e ininterrupto em um “espaço diaspórico intersticial”, como lembra Anita Mannur.<sup>14</sup> Para Stuart Hall, esse processo pode ser vislumbrado como uma de re-diasporização, no sentido que, se o Caribe é em si uma “diáspora da África, da Europa, da China, da Ásia e da Índia”, os caribenhos que hoje migram para a Europa ou para a América sofrem o processo de uma diáspora da diáspora.<sup>15</sup> Para a crítica Sneja Gunew, esse movimento pode melhor ser imaginado como uma “diáspora em série”, designando, assim, o processo de acomodações sequenciais através de fronteiras e limites geopolíticos, que por vezes caracteriza as experiências

---

<sup>10</sup> “But yuh know, it have one other reason I real reluctant to go Main Street (...). Walking next to Janet, who so femme dat she redundant, tend to make me look like a gender dey forget to classify”. MOOTOO. *Out on Main Street*, p. 48, minha tradução.

<sup>11</sup> Ver a discussão sobre as novas diásporas da contemporaneidade em Spivak, 1996.

<sup>12</sup> MOOTOO. *The Upside-downness of the World*, p. 117.

<sup>13</sup> Para Gopinath, as obras de Mootoo se encaixariam no que a teórica denomina de “queer diasporic novels” pelo enfoque marcadamente centrado em personagens homossexuais nos contextos dos movimentos diaspóricos contemporâneos. GOPINATH. *Impossible Desires*, p. 170. Embora essa seja uma temática recorrente na obra de Mootoo, não creio que essa denominação possa ser aplicada genericamente a toda sua produção literária.

<sup>14</sup> MANNUR. *Culinary Nostalgia*, p. 22.

<sup>15</sup> HALL. *A formação de um intelectual diaspórico*, p. 431.

dos sujeitos diaspóricos, gerando novas e frequentemente conflituosas economias afetivas.<sup>16</sup> Como muitos/as escritores/as das diásporas contemporâneas, Mootoo, assim como suas personagens, se caracteriza como um sujeito em constante trânsito entre culturas, habitando o incômodo espaço intersticial ou o entre-lugar sobre o qual nos fala Bhabha,<sup>17</sup> e se identificando também como um sujeito híbrido e traduzido, nas já renomadas palavras do escritor indiano, radicado na Inglaterra, Salman Rushdie.<sup>18</sup>

Essa condição ou consciência diaspórica (nos termos de Brah)<sup>19</sup> se reflete marcadamente na produção artística e literária de Mootoo. Como argumenta a autora, diante dessa perturbadora experiência do trânsito e do deslocamento cultural, foi necessário usar seu trabalho artístico como uma plataforma para um ativismo político, cujo resultado foi ter assumido conscientemente o papel de uma “artista performática das questões de raça, de gênero, e de sexualidade, insistindo sempre em sua diferença”.<sup>20</sup> Desta forma, Mootoo, como uma “bastarda cultural”, nos dois sentidos acima mencionados, localiza sua arte nesse espaço intersticial e intimamente imbricado de questionamento das questões de etnicidade e gênero. No entanto, ela faz de sua arte um veículo potente de problematização contínua desses espaços múltiplos e interseccionais, como possíveis espaços de pertença e filiação. Para ela, sua arte, seus vídeos, suas pinturas e sua poesia se tornam uma forma de “des-ordenar ou re-ordenar seu mundo”, enquanto sua escrita, sua narrativa, seu trabalho com as palavras seriam uma maneira de “falar abertamente sobre sua vida”, uma maneira de compreender e processar “os aspectos traumáticos de sua própria experiência de vida” e de lhe dar “permissão” para existir como uma mulher de cor e lésbica, um sujeito híbrido e diaspórico relegado às margens do sistema por questões de gênero, etnicidade e sexualidade.<sup>21</sup>

Para May Joseph, o trabalho de Mootoo e de outros artistas que atravessam diversas formações nacionais e cuja tópica incide sobre experiências de “migrância e contaminação cultural”, “hibridação, sexualidade e cidadania nômade” revela as “dissonâncias de culturas sintéticas” que expressam uma visibilidade política que pode ser vista como um ato performático – uma performance pedagógica de visibilidade de uma cidadania cultural.<sup>22</sup> Mais do que simplesmente se tornar um aparato para questionar o estatuto de cidadania desses sujeitos diaspóricos que perpassam diferentes formações de estados-nação, o ato performático característico das obras de Mootoo desvela a intrincada rede de conexões estabelecida entre os deslocamentos culturais contemporâneos e a interface das questões de gênero, sexualidade e etnicidade, vistas como categorias indissociáveis e fortemente imbricadas nos discursos que marcam as diferenças culturais.

É nesse contexto que se insere seu primeiro romance, *Cereus Blooms at Night*, publicado em 1996, cuja repercussão deu a ela a visibilidade e a possibilidade de falar e

---

<sup>16</sup> GUNEW. *Serial Accommodations*, p. 8.

<sup>17</sup> BHABHA. *The Location of Culture*.

<sup>18</sup> RUSHDIE. *Imaginary Homelands*.

<sup>19</sup> BRAH. *Cartographies of Diaspora*.

<sup>20</sup> MOOTOO. *Dual Citizenship*, p. 24.

<sup>21</sup> MOOTOO. *An Interview with Lynda Hall*, p. 109-110.

<sup>22</sup> JOSEPH. *Nomadic Identities*, p. 145-146.

ser ouvida que tanto almejava e, conseqüentemente, de iniciar, segundo a autora, um processo terapêutico de cura e de restabelecimento pela própria escrita. Embora não seja um romance autobiográfico ou uma escrita de si, nos termos definidos por Philip Lejeune, Sidonie Smith e Julia Watson, entre outros críticos dos estudos autobiográficos contemporâneos, a narrativa explora uma temática central que é familiar à experiência da própria escritora: o trauma do estupro. Mootoo relata, em várias entrevistas e artigos nos quais fala de sua obra, a violência e o trauma do estupro que sofreu quando criança por parte de um amigo de seu avô. O romance, no entanto, se desloca para um espaço geopolítico fictício, à moda faulkneriana, que remete à ilha onde a escritora cresceu. A narrativa se passa na cidade de Paradise, na imaginária ilha de Lantanacamera, supostamente localizada no Caribe e colonizada pelas “Shivering Northern Wetlands (SNW)” (Terras molhadas do nordeste gélido), numa clara referência ao período pré-independência de Trinidad e sua colonização pela Grã-Bretanha.

A narrativa da violência da colonização da ilha e a da violação da personagem em torno da qual gira a trama – Mala Ramchandin –, que, como Mootoo, é indo-caribenha, e cuja família também se deslocou da Índia para o Caribe para trabalhar no sistema de “indentureship”, mencionado acima, se mescla na crítica mordaz que a autora constrói por meio de um texto causticante e densamente poético, por vezes surreal e mágico, no qual explora intrincadas redes narrativas através do ato performático de contar histórias. Como observa Gayatri Gopinath, o romance aborda as formas de violência, que cercam o espaço privado do lar, que se encontra significativamente “prescrito na lógica do colonialismo” e na estrutura patriarcal.<sup>23</sup> Desconstrói ainda a narrativa da construção de uma nação que é fundada na lógica de um processo de “heteronormatividade reprodutiva”<sup>24</sup> que é instaurado a partir de uma visão nacionalista (ou colonialista, como o romance aborda) que procura insistentemente negociar com o privado, principalmente com os processos reprodutivos e as questões de gênero, com o objetivo de controlar a esfera pública e como uma forma de legitimar o poder instituído. Como observa Spivak, “o papel ocupado pelas mulheres, por meio de sua colocação na heteronormatividade reprodutiva que dá suporte aos nacionalismos” torna-se um aparato altamente simbólico, pois na teia discursiva que dá sustentação a essa ideologia são as mulheres que trazem o futuro da nação em seus corpos, o que se evidencia através da contínua equivalência entre os significantes linguagem, mãe, filha, nação e matrimônio.<sup>25</sup> É essa cadeia significativa que é rompida em vários níveis pela emblemática narrativa de Mootoo que se propõe a apresentar, como menciona o narrador/personagem ao tecer uma estrutura narrativa que serve de moldura para a estória de Mala, “uma única vestimenta a partir de uma miríade de partes”.<sup>26</sup>

No centro da narrativa estão duas personagens cujas estórias, da forma que nos são apresentadas, se entrelaçam revelando sua marginalização no contexto da sociedade

---

<sup>23</sup> GOPINATH. *Impossible Desires*, p. 178.

<sup>24</sup> SPIVAK. *Nationalism and the Imagination*, p. 42.

<sup>25</sup> SPIVAK. *Nationalism and the Imagination*, p. 42-43.

<sup>26</sup> “a single garment out of myriad parts”. MOOTOO. *Cereus Blooms at Night*, p. 105. Todas as traduções do romance de Mootoo são de minha autoria.

local por sua condição de sujeitos híbridos e ex-cêntricos,<sup>27</sup> e também de “bastardos culturais”, quer seja por sua identidade diaspórica, por sua orientação sexual, pelo abuso que sofrem ou por trazerem consigo um certo traço alienante de loucura. A estória de Mala nos é relatada aos poucos pelo narrador, Tyler, que se apresenta como o único enfermeiro da ilha, um personagem assumida e afetadamente gay, razão pela qual é objetivo de deboche e escárnio por parte das enfermeiras do asilo para o qual é encaminhado após terminar seus estudos na metrópole e retornar à colônia. É no asilo ao qual foi destinado que Tyler encontra Mala já idosa, decrépita e enlouquecida. Como narrador, Tyler tem plena consciência do dúbio espaço que ocupa como relator de sua própria estória e narrador da estória de Mala e, portanto, o único a conhecer a fundo a suposta “verdade” por trás dos rumores veiculados na comunidade de Paradise. É ele que nos informa no texto inicial que abre o romance:

Ao escrever esta estória, eu, Tyler – é dessa forma que sou conhecido, simplesmente por Tyler, ou se você quiser ser formal, Enfermeiro Tyler – ponho fé no poder da palavra impressa para alcançar muitas pessoas (...). Devo acrescentar que minha intenção, como relator desta estória, não é atrair a atenção para mim mesmo ou para minha própria situação. Entretanto, não posso escapar de mim mesmo e, sendo um narrador que também existe na periferia dos eventos, estou fadado a estar presente. Tenho meus próprios lamentos e muito para contar sobre mim mesmo. É minha intenção, porém, me conter para não me inserir no relato à força. Perdoe-me os lapsos, pois há alguns, e leia-os com a compreensão de que apagá-los seria fazer o mesmo comigo próprio.<sup>28</sup>

Ao demonstrar estar ciente de que seu relato contém “lapsos” e de que apagá-los seria encobrir sua própria persona e voz, Tyler instaura a incerteza narrativa que procura insistentemente desfazer ao longo do texto ao afirmar que somente ele sabe “a verdade dos fatos”: “Sou eu quem acabou sabendo da verdade, toda a verdade, cada pedacinho significante ou insignificante dela”.<sup>29</sup> Além disso, apagar os lapsos em sua narrativa seria apagar a si mesmo e, assim, aceitar sem questionamentos sua própria condição excêntrica e bastarda no seio da comunidade na qual se insere. O termo “lapso” (proveniente do latim *lapsus*, o termo evoca o ato de escorregar, desequilibrar, escapar das mãos), no sentido de “equivoco”, de erro (da natureza, diriam alguns), de uma falha que se comete, evoca de forma irônica (um traço recorrente em toda narrativa) o

---

<sup>27</sup> Para Linda Hutcheon, discursos e sujeitos “ex-cêntricos” problematizam um centro que não mais se sustenta, dando voz a discursos minoritários quer seja pelo questionamento de questões de classe, gênero, orientação sexual ou etnicidade que desafiam as teorias e críticas vigentes e a suposta crença em uma cultura monolítica. HUTCHEON. *A Poetics of Postmodernism*, p. 12.

<sup>28</sup> “By setting this story down, I, Tyler – that is how I am known, simply as Tyler, or if you wanted to be formal, Nurse Tyler – am placing trust in the power of the printed world to reach many people. (...) Might I add that my own intention, as the relater of this story, is not to bring notice to myself or my own plight. However, I cannot escape myself, and being a narrator who also exists on the periphery of events, I am bound to be present. I have my own laments and much to tell about myself. It is my intent, however, to refrain from inserting myself too forcefully. Forgive the lapses, for there are some, and read them with understanding that to have *erased* them would have been to do the same to myself.” MOOTOO. *Cereus Blooms at Night*, p. 3.

<sup>29</sup> “I am the one who ended up knowing the truth, the whole truth, every significant *and* insignificant bit of it”. MOOTOO. *Cereus Blooms at Night*, p. 7.

sentido ambíguo da perturbadora presença de Tyler na comunidade conservadora de Paradise. Eliminar essas lacunas seria também, como veremos, apagar a própria história de Mala, emblematicamente repleta de “lapsos” – também no sentido de erros, falhas, deslizes, desvios, descuidos e negligências.

Somos então informados de que Tyler chega a Paradise exatamente no dia em que um crime hediondo de proporções épicas é desvelado, causando perplexidade e indignação na comunidade indiana da cidade. Como observa Tyler: “Eu e o olho do escândalo acontecemos em Paradise, Lantancamara no mesmo dia”.<sup>30</sup> As circunstâncias desse delito e o conseqüente escândalo nos são reveladas aos poucos quando então descobrimos uma longa, dolorosa e trágica história pública e privada cujo cerne é a violação de Mala por seu próprio pai desde que essa era criança e cuja conseqüência é o suposto assassinato do pai pelas mãos da filha estuprada violenta e repetidamente. O terror do incesto e da violação se inicia com um evento que desestrutura as bases do poder patriarcal e colonial no qual Chandin Ramchandin, o pai, havia sido instruído por herança cultural e pela educação religiosa que recebe dos missionários colonialistas: a esposa, Sarah, também indo-caribenha (cujo nome, como o de Janet no conto “Out on Main Street”, é simbolicamente trocado em sua conversão para o cristianismo), abandona-o para fugir com Lavínia, a filha do missionário e representante da instituição colonial na ilha, com quem Chandin fora proibido de se casar. Tendo sido adotado pelos Thoroughlys como parte de uma missão civilizatória que incluía a instituição de hábitos culturais e religiosos ocidentais aos indianos contratados pela metrópole para servirem na lavoura local, Chandin incorpora os costumes e preceitos que lhe são transmitidos pelo colonizador missionário. No entanto, quando o mundo idealizado em imitação a esses modelos rui e o padrão da heteronormatividade reprodutiva esperada não se concretiza, é através da violência e da subjugação covarde da filha que se instaura o poder e a autoridade patriarcal dos quais se sente desinvestido com a traição de Sarah e Lavínia. Nesse sentido, “o corpo violado e ferido de Mala se torna um arquivo” de várias histórias,<sup>31</sup> pois “seu corpo se lembrava”<sup>32</sup> de cada abuso e de cada ferida.

Ao horror do estupro e do incesto, da violação do corpo feminino, se junta o trauma histórico da colonização, bem como do processo de subjugação dos indianos no Caribe. Como observa Vivian May, “a história do incesto seria incompleta sem a história da adoção de Chandin e a conversão pelos missionários Thoroughly”.<sup>33</sup> Não é surpresa, portanto, que a violência sofrida por Mala reencene outras histórias no contexto das relações coloniais e de poder. Mais uma vez, presenciamos a tradicional e histórica relação entre os corpos das mulheres, marcadamente racializados, e os encontros coloniais por meio de uma narrativa histórica que perpetua um equivocado movimento metonímico que desliza do domínio geopolítico para a violência do estupro simbólico que caracteriza

---

<sup>30</sup> “I and the eye of the scandal happened upon Paradise, Lantancamara on the same Day”. MOOTOO. *Cereus Blooms at Night*, p. 5.

<sup>31</sup> GOPINATH. *Impossible Desires*, p.183.

<sup>32</sup> MOOTOO. *Cereus Blooms at Night*, p. 175.

<sup>33</sup> MAY. Trauma in Paradise, p. 127.

essas relações coloniais.<sup>34</sup> Também não nos causa espanto, pois se insere na mesma lógica das estruturas de poder vigentes, o fato de que, como observa May, a comunidade prefere ignorar a violência perpetrada pelo pai por julgar mais ameaçador ainda para a estrutura social o relacionamento entre as duas mulheres.<sup>35</sup> Tal aversão simbólica pode ser entendida como uma instância do que Eve Sedgwick denomina de “pânico homossexual”,<sup>36</sup> como pode ser observado no relato que o narrador faz da repercussão dos eventos perpetrados por Chandin sob os olhos da comunidade de Paradise: “Enquanto muitos o evitavam, havia aqueles que tinham pena dele (...) que tal homem pudesse se apegar à bebida e à própria filha (...) que homem não sentiria um ódio parecido com insanidade se sua própria mulher, com o diabo de uma opinião própria, deixasse o marido e as filhas”<sup>37</sup> por outra mulher?

Se, como lembra Gopinath, o desejo homossexual e interracial entre Sarah e Lavínia “desestabiliza os termos da domesticidade colonial”,<sup>38</sup> é compreensível o fato de que tal relação não poderia se concretizar neste momento e espaço, sendo, portanto necessário que elas abandonassem a ilha, deixando para trás as duas filhas pequenas – Mala e Asha. A concretude de um relacionamento similar somente poderá ser levada a cabo anos mais tarde por meio da relação de Tyler e Otoh, cuja dinâmica implode os conceitos de gênero e insere uma fratura na lógica bipolar que até então rege a narrativa. Otoh, cujo nome simbolicamente evoca essa desestabilização binária através do acrônimo OTOH que significa “on the one hand, on the other hand” (por um lado, por outro),<sup>39</sup> nascido Ambrosia, em homenagem ao pai, Ambrose, se torna uma transgênero: veste-se de homem e é reconhecido como tal pela família e por toda a comunidade. Mesmo o omissor pai de Otoh, que havia se apaixonado por Mala quando jovem, mas não pode enfrentar a repulsa causada por sua experiência e sua estória abjetas, por vezes se esquece da situação peculiar do filho.

Tanto Tyler quanto Otoh problematizam desde cedo os papéis de gênero que regem as estruturas sociais e culturais na comunidade na qual estão inseridos. Tyler relata que: “Nos últimos anos, refleti sobre os papéis de gênero e sexo disponível para as pessoas, e as regras que os determinavam”.<sup>40</sup> A crítica a essas determinações de gênero é claramente evocada na observação de Tyler sobre a incongruência e a questão ética que se coloca quando a comunidade equaciona o que era considerado como sua “perversão”, por sua orientação sexual, e o horror daquela perpetrada por Chandi, que acabava sendo mais “aceita”. Essa inconsistência também pode ser observada na visão

---

<sup>34</sup> SPIVAK. Pode o subalterno falar?

<sup>35</sup> MAY. Trauma in Paradise, p. 115.

<sup>36</sup> SEDGWICK. *Epistemology of the Closet*.

<sup>37</sup> “While many shunned him there were those who took pity (...) [that] such a man would take to the bottle and to his own child (...) what man would not suffer a rage akin to insanity if his own wife, with a devilish mind of her own, left her husband and children”? MOOTOO. *Cereus Blooms at Night*, p. 195.

<sup>38</sup> GOPINATH. *Impossible Desires*, p.183.

<sup>39</sup> MOOTOO. *Cereus Blooms at Night*, p. 110.

<sup>40</sup> “Over the years I pondered the gender and sex roles that seemed available to people, and the rules that went with them”. MOOTOO. *Cereus Blooms at Night*, p. 47.



da comunidade com relação a Sara e Lavínia. Em ambos os casos, não apenas revela-se uma questão ética pela falta de respeito ao outro que parece escapar à percepção da comunidade, mas descortina-se ainda uma clara aversão à quebra dos padrões de heteronormatividade, típica dos comportamentos de “pânico homossexual”, sobre o qual nos fala Sedgwick.<sup>41</sup> Ao expor claramente essa dualidade, o romance de Mootoo desestabiliza o discurso centrado nessa heteronormatividade reprodutiva a serviço de uma nação ou de um discurso colonial ao mesmo tempo em que problematiza outro discurso construído com base na heterossexualidade compulsória sobre a qual teoriza Adrienne Rich<sup>42</sup> e que é retomada na concepção butleriana de gênero. Ao encenarem performances de gênero que desestabilizam as construções sociais e culturais às quais são forçados/as a aderir, Tyler e Otoh tecem narrativas alternativas sobre os espaços afetivos nos quais se inserem como sujeitos ex-cêntricos e também como bastardos culturais.

Nesse sentido, o romance de Mootoo parece tentar responder a um pertinente questionamento que Judith Butler faz no prefácio de seu renomado *Gender Trouble*: “O que acontece com o sujeito e com a estabilidade das categorias de gênero quando o regime epistêmico da heterossexualidade presumível é desmascarado como aquilo que produz e reifica essas ostensivas categorias ontológicas?”<sup>43</sup> Em outras palavras, o que acontece quando se passa a subverter e deslocar essas noções naturalizadas e reificadas de gênero que dão sustentação à heterossexualidade normativa? Mesmo que essa subversão aconteça, como argumenta Butler, ela seria possível somente no contexto da lei. No entanto, se o gênero é um ato, uma forma de atuar, cabe então a possibilidade de se encenar outras histórias e representar outros corpos. Assim, o ato performativo é em si mesmo uma forma de agenciamento, identificado como uma ação própria e intencional do sujeito, que se constrói na representação ou mesmo na construção de uma representação, como postula Teresa de Lauretis.<sup>44</sup>

Tanto Tyler quanto Otoh estão conscientes de sua posição como sujeitos que encenam uma performance de gênero nos termos discutidos por Butler e, ao fazê-lo, adotam uma posição de agenciamento e, principalmente, de questionamento das estruturas de gênero construídas e preestabelecidas sócio e culturalmente que tanto trauma causaram. É Tyler que nos relata sua posição diante da crítica que recebe por seu comportamento transgressivo: “A tentação é grande, devo admitir, de ser a vítima romântica. Há em mim o artista performático morrendo de vontade de encenar esse papel, mas preciso ser rigoroso comigo mesmo e manter minha intenção de relatar a história de Mala Ramchandin”.<sup>45</sup> Note-se nesta citação a percepção de Tyler de que poderia optar por uma forma de agir, por uma performance específica. Ao invés de aceitar a vitimização, que seria o mais fácil, Tyler e Otoh optam por encenar outra concepção

---

<sup>41</sup> SEDGWICK. *Epistemology of the Closet*.

<sup>42</sup> RICH. *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Experience*.

<sup>43</sup> BUTLER. *Gender Trouble*, p. x.

<sup>44</sup> DE LAURETIS. *Technologies of Gender*, p. 3.

<sup>45</sup> “The temptation is strong, I will admit, to be the romantic victim. There is in me a performer dying for the part, but I must be strict with myself and stay with my intention to relate Mala Ramchandin’s story”. MOOTOO. *Cereus Blooms at Night*, p. 15.

de relacionamento na qual o gênero como é tradicionalmente concebido (em termos biológicos e binários) não se sustenta. Cada um desses personagens é atraído pelo outro não pelo o que ele/ela é física e biologicamente, mas pelo que encena ser: Tyler, um homossexual que se vê como mulher, e Otoh, um transgênero que se constrói como homem. De fato, nenhum dos dois é exatamente nenhuma dessas opções. Tyler não era “nem propriamente um homem nem uma mulher, mas uma coisa inominável, situado em um entre-lugar”<sup>46</sup> e Otoh, apesar de sua suposta “transformação impecável” em um homem, tem como característica marcante “a irritante inabilidade de tomar uma decisão”,<sup>47</sup> e mesmo de se enquadrar em um gênero ou em outro – daí o significado de seu nome. Essa repetição paródica do gênero, segundo Butler, expõe a ilusão da identidade de gênero como uma essência ou substância interna, engendrando, assim, uma possibilidade de intervenção.<sup>48</sup>

Ao efetuar a subversão da concepção binária de gênero que prevalece na estrutura social e cultural de Paradise, Tyler dá ao romance o final possível, transgressivo e mesmo assertivo, que não pode ser construído com a narrativa abjeta de Mala. Como nas palavras do personagem Shakespereano de *King Lear*, citado como epígrafe no início deste texto, esses outros bastardos também crescem e prosperam, construindo para si mesmos uma narrativa possível de agenciamento. Por outro lado, como Tyler e Mala demonstram uma afinidade inusitada e, nas palavras de Tyler, são ambos estrangeiros e estranhos ao ambiente que habitam (“outsiders”) e compartilham “uma recepção em comum diferente da percepção do resto do mundo”,<sup>49</sup> “um estranhamento compartilhado” (“a shared queerness”),<sup>50</sup> a estória de subversão de Tyler acaba de certa forma sendo uma vitória também para Mala, que, apesar de enlouquecida e silenciada, pois termina por “se livrar das palavras”,<sup>51</sup> encontra tranquilidade e paz ao lado de Tyler e de volta ao convívio com Ambrose.

Por fim, as circunstâncias e os detalhes do crime ao qual alude Tyler no início são desvelados no final quando se descobre que Mala, durante uma cena de estupro das mais violentas, ocasionada pela visita de Ambrose, por quem se havia apaixonado, mata o pai em legítima defesa. Tal crime é desvendado apenas anos mais tarde quando Otoh, disfarçado de seu pai Ambrose, vai visitá-la e ela, enlouquecida, lhe mostra o corpo já desfigurado e em decomposição de Chandin, que havia guardado durante tantos anos. Para poupá-la das consequências desse ato de rebeldia e insubmissão, mas também de defesa, Otoh incendeia a casa e, sem provas do crime ou mesmo de um corpo, Mala não pode ser condenada por crime algum e, assim, por ordem judicial, é levada ao asilo no qual encontra Tyler.

O final do romance retoma uma imagem que permeia toda a narrativa: a do céreo (*cereus*), que dá título ao romance. Os céreos são plantas de um gênero da família das

---

<sup>46</sup> “neither properly man nor woman but some in-between, unnamed thing”. MOOTOO. *Cereus Blooms at Night*, p. 71.

<sup>47</sup> “the vexing inability to make up his mind”. MOOTOO. *Cereus Blooms at Night*, p. 110.

<sup>48</sup> BUTLER. *Gender Trouble*, p. 146.

<sup>49</sup> “shared a common reception from the rest of the world”. MOOTOO. *Cereus Blooms at Night*, p. 20.

<sup>50</sup> MOOTOO. *Cereus Blooms at Night*, p. 48.

<sup>51</sup> “eventually Mala all but rid herself of words”. MOOTOO. *Cereus Blooms at Night*, p. 126.

cactáceas, nativos do Caribe e do Leste da América do Sul, cuja belíssima flor floresce somente à noite exalando um perfume incomum. É a planta que Lavínia dá de presente a Sarah e que Mala cultiva no “jardim todo seu” que instala após a morte do pai em meio ao lúgubre odor de putrefação. É também a flor nativa que Tyler planta no asilo e com a qual Ambrose presenteia Mala no final. É uma planta de deserto, de lugares áridos e inférteis, mas que, contrariando todas as expectativas, floresce à noite de maneira exuberante. A imagem do céreo aponta para a esperança e para as possibilidades futuras em meio a tantos traumas. Se Tyler e Otoh podem desfrutar do prazer de sentir o perfume dos céreos nas noites de Paradise – o nome da cidade agora evocado sem a ironia que apresenta ao longo da narrativa –, para Mala tal possibilidade somente poderá se efetivar por meio do encontro com a irmã, também violada, para quem Tyler escreve a narrativa na expectativa de encontrá-la: “Esperamos por uma carta ou, melhor ainda, sua chegada. Ela espera por você a qualquer hora. Você é, para ela, a promessa de uma brisa cheirando a céreos numa noite de Paradise”.<sup>52</sup> Essa missiva sem endereço certo encerra este romance de promessas que se concretizam apenas parcialmente, mas que apontam para possibilidades futuras de construção de uma comunidade mais ética e mais respeitosa para com o outro, quer seja este um sujeito diaspórico, um sujeito ex-cêntrico ou qualquer outro “bastardo cultural”.

O romance de Shani Mootoo se debruça, assim, sobre personagens cujas experiências de traumas, violência e exclusão se relacionam não somente a sua vivência diaspórica, mas também a suas orientações sexuais não convencionais e, conseqüentemente, à sua inadequação aos papéis de gênero aos quais estão submetidas. Habitam, pois, um espaço liminar ou um entre-lugar a partir do qual constroem histórias e estórias alternativas marcadas nos vários corpos ex-cêntricos que atravessam a narrativa – o corpo feminino, o homossexual, o transgênero – e encenam performances de gênero que, nos termos de Butler, induzem a um processo de questionamento e de desestabilização dos discursos que marcam as práticas sociais instituídas cultural e historicamente na comunidade híbrida na qual habitam.



#### ABSTRACT

This work analyzes the novel *Cereus Blooms at Night*, by Shani Mootoo, which narrates the story of characters from India that immigrated to the Caribbean as indenture laborers. Relying on concepts of gender performances, it discusses the representation of these characters whose experiences are marked by violence and exclusion that are related not only to their diasporic experiences, but also to their sexual orientation and the unsuitability of gender roles to which there are submitted.

#### KEYWORDS

Diaspora, gender, performance

---

<sup>52</sup> “We wait a letter, and better yet, your arrival. She expects you any day soon. You are, to her, the promise of a cereus-scented breeze on a Paradise night”. MOOTOO. *Cereus Blooms at Night*, p. 249.

## REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- BRAH, Avtar. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. London and New York: Routledge, 1996.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. London and New York: Routledge, 1990.
- CARTER, Marina. *Voices from Indenture: Experiences of Indian Migrants in the British Empire*. Leicester: Leicester University Press, 1996.
- DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- GOPINATH, Gayatri. *Impossible Desires: Queer Diasporas and South Asian Public Cultures*. Durham and London: Duke University Press, 2005.
- GUNEW, Sneja. Serial Accommodations: Diasporic Women's Writing. *Canadian Literature*, Vancouver, n. 196, p. 6-15, 2008.
- HALL, Stuart. A formação de um intelectual diaspórico: uma entrevista com Stuart Hall, de Kuan-Hsing Chen. In: \_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. SOVIK, Liv. (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p.407-433.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London and New York: Routledge, 1988.
- JOSEPH, May. *Nomadic Identities: The Performance of Citizenship*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MANNUR, Anita. Culinary Nostalgia: Authenticity, Nationalism, and Diaspora. *MELLUS*, v. 32, n. 4, p. 11-31, 2007.
- MAY, Vivian. Trauma in Paradise: Willful and Strategic Ignorance in *Cereus Blooms at Night*. *Hypatia*, Bloomington, v. 21, n. 3, p. 107-135, 2006.
- MOOTOO, Shani. Dual Citizenship: Elsewhereness, and the Sources of Creativity. In: BOWERS, Maggie Ann; GYSSELS, Kathleen, HOVING, Isabel (Org.). *Convergences and Interferences: Newness in Intercultural Practices*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2001. p. 19-25.
- MOOTOO, Shani. An Interview with Lynda Hall. In: HALL, Lynda. *Lesbian Self-Writing: The Embodiment of Experience*. London and New York: Routledge, 2000. p. 107-114.
- MOOTOO, Shani. *Cereus Blooms at Night*. Vancouver: Press Gang Publisher, 1996.
- MOOTOO, Shani. Out on Main Street. In: \_\_\_\_\_. *Out on Main Street*. Vancouver: Press Gang Publisher, 1993. p. 45-57.
- MOOTOO, Shani. The Upside-Downness of the World. In: \_\_\_\_\_. *Out on Main Street*. Vancouver: Press Gang Publisher, 1993. p. 106-122.
- RICH, Adrienne. Compulsory Sexuality and Lesbian Experience. In: \_\_\_\_\_. *Adrienne Rich's Poetry and Prose*. New York and London: Norton, 1993. p. 203-224.

- RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-91*. London: Penguin, 1992.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990.
- SHAKESPEARE, William. *King Lear*. London: Penguin Classics, 1994
- SMITH, Sidonie; WATSON, Julia (Ed.). *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Diaspora Old and New: Women in Transnational World*. *Textual Practice*, v. 10, n. 2, p. 245-269, 1996.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Nationalism and the Imagination*. London, New York and Calcutta: Seagull books, 2010.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Trad. Sandra R. Goulart Almeida, Marcos Feitosa e André Feitosa. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.