



As aventuras da China Iron: trans-formações radicais para o fim do mundo

China Iron's Adventures: Radical Transformations for the end of the World

Ieda Magri

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil
iedamagri@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-4809-3811>

Resumo: Este artigo apresenta uma leitura do livro *As aventuras da China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara, publicado no Brasil em 2021, a partir da ideia de uma transformação radical de suas personagens em direção ao fim do mundo, tal como nós o conhecemos. A reapropriação e reescrita da tradição gauchesca argentina, que coloca em cena uma mulher que aos poucos vai deslizando para fora de qualquer identidade, rumo a novas formações de parentesco interespecies, permite vislumbrar outro tipo de herói mítico, deslocando figurações hoje anacrônicas de índio e de gaúcho, principalmente, mas também de outras identidades fortemente constituídas pelos discursos literários que colocavam em cena a formação nacional e o movimento civilizatório.

Palavras-chave: Martín Fierro; trans-formação; fim do mundo.

Abstract: This article shows a reading of *China Iron's Adventures*, from Gabriela Cabezón Cámara, published in Brazil in 2021, based on the idea of a radical transformation of its characters towards the end of the world, as we know it. The reappropriation and rewriting of the Argentine Gaucho tradition, which puts on stage a woman who gradually slips out of any identity, towards new interspecies kinship formations, allows us to glimpse another type of mythical hero, displacing today anachronistic figurations of the Indian and of Gaucho, mainly, but also of other identities strongly constituted by the literary discourses that put on stage the national formation and the civilizing movement.

Keywords: Martín Fierro; trans-formation; end of the world.

Introdução

A tradução do romance *As aventuras da China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara, apresenta muitas dificuldades, como o “spanglish”, que aparece desde o início, uma espécie de esperanto, formado a partir de várias línguas indígenas, e o espanhol, mais ao final. Pelo modo como foi concebido nessa mescla linguística, pareceria impossível ficar bom em português. No entanto, ele não perdeu nada de seu frescor na tradução exemplar de Silvia Massimini Felix; ao contrário, a tradutora encontrou soluções perfeitas para manter tanto a mescla de idiomas quanto algo mais sutil, como o ritmo de uma prosa que emula a cadência gauchesca, os versos de *Martín Fierro*, certas inversões na estrutura frasal e até mesmo empréstimos de palavras que, com a maior naturalidade, deslizam do espanhol ao português, por exemplo, na manutenção do jogo irônico produzido pelo uso de “lenguaraz”: “Le iba a venir bien que la tradujeran, contar con lenguaraz en la carretera” (CABEZÓN CÁMARA, 2017, p. 16). A tradução mantém essa palavra pouco usada em português, “linguaraz”, que soa mais como linguarudo pra nós do que como “alguém que domina dois ou mais idiomas”, mas também alguém “atrevido en el hablar, deslenguado”, em espanhol.¹

Não só a tradução, mas também o projeto gráfico seguiu de perto o do original, entendendo que todas as partes do livro são o livro: desde o nome *As aventuras da China Iron* – que poderiam ter adaptado como “As aventuras da cabocla Iron” para aportuguesar o “china” – e também a capa do livro, tão reveladora de uma narrativa que recoloca uma ideia de paraíso como chegada, suspendendo pelo menos por uma vez a distopia dos nossos tempos.

¹ Este texto faz parte da pesquisa “Literatura brasileira e latino-americana: questões de inserção no cenário contemporâneo” apoiada pela Faperj (JCNE), pelo Prociência (UERJ) e pelo CNPq.

Figura 1 – Capas das edições argentina e brasileira de *Las aventuras de la China Iron*



Fonte: Cabezón Cámara (2017) e Cabezón Cámara (2021).

Apesar de o livro ter esgotado a primeira edição em um mês, ter sido editado na Espanha, em 2019, e depois em vários outros países, ter sido finalista do Booker Prize 2020, estar entre os vinte melhores livros editados na América Latina em 2017, entre outros *rankings*, e ter gerado um sem número de resenhas e comentários nesses quase quatro anos entre a primeira edição e a tradução em português, a edição brasileira não traz nenhum prefácio ou posfácio, o que também é interessante, uma vez que mantém o desconcerto provocado pelo livro, sem explicações teóricas, críticas ou acadêmicas, sem recomendações bombásticas. É o livro na sua simplicidade. Mas isso também leva à pergunta: e por que brasileiros o leriam? Quem de nós faria uma relação direta entre o Iron do título e o Fierro da gauchesca argentina? Uma resposta também simples: quem lê a literatura contemporânea latino-americana a lê porque sabe o que está lendo, é pesquisador, tradutor ou estudante de literatura. Parece que esse tipo de interesse não passa pela lógica do mercado, seja ela qual for.

Para nós, brasileiros, *Martín Fierro* pode não ser tão lido, mas não tem como não ser conhecido, especialmente por causa de Borges. Todos leram “O sul” ou “O fim” (BORGES, 2007), todos ouviram falar do gaúcho símbolo da argentinidade, não muito distante do nosso gaúcho do Sul,

nesses pampas quase comuns. Mas nosso símbolo de brasilidade foi o índio e, depois, o sem nenhum caráter Macunaíma. O gaúcho tradicional virou rapidamente símbolo de conservadorismo nefasto, sem muito lugar para ambiguidades de afeto ligado a qualquer tipo de origem.

Diferentemente de nós, no entanto, que já esquecemos nossos românticos assim que saímos da escola, o poema *Martín Fierro* está vivo na cultura argentina e, além de conhecido em sua versão original, é sempre reapropriado e reescrito. É uma fonte inesgotável, ainda que nossa sensibilidade atual já possa ler nele todo o rastro de racismo e de preconceito contra negros, índios e mulheres. A solução encontrada por eles é a paródia, a reescrita, respostas a seu anacronismo e não simplesmente recolher, proibir ou esconder o livro, fazendo de conta que nunca existiu. Se, por um lado, *Martín Fierro* é sinônimo de rebeldia e de liberdade, de revolta contra o Estado e de luta contra a injustiça, inscreve-se na linha civilizadora na qual o selvagem, diga-se o índio, principalmente, é visto como o atraso e o perigo que se deve afastar da nação em direção à pureza de raça e de linguagem. O que Gabriela Cabezón Cámara resgata dessa personagem é seu lado que pode comungar com a natureza e com todas as espécies, fazendo-o atuar nos pampas depois de conhecer o projeto civilizador de Hernández, autor de *Martín Fierro* e, como ele, personagem de *As aventuras da China Iron*.

Assim Fierro se apresenta no poema original:

Sou gaúcho, me entendam
como minha língua o explica:
para mim a terra é pequena
e poderia ser maior;
nem a víbora me pica
nem queima minha testa o sol.

Nasci como nasce o peixe
no fundo do mar;
ninguém me pode tirar
aquilo que Deus me deu:
o que ao mundo eu trouxe
do mundo ei de levar.

Minha glória é viver tão livre
como o pássaro do céu;
não faço ninho no chão
onde há tanto pra sofrer,
e ninguém me há de seguir
quando eu começo a voar.²
(HERNÁNDEZ, 2018, p. 17, tradução nossa)

Pra corrigir o mau passo do gaúcho, especialmente em episódios que nos chocam hoje, como o do assassinato do “Negro” e os da descrição do índio como assassino de crianças, Cabezón Cámara separa o Martín Fierro, cantor, que diz “eu” nos seus versos, do *Martín Fierro* de Hernández, jogando com autoria e plágio. Na segunda parte do romance, vemos “em cena” Hernández e sabemos que Martín Fierro o acusa de ter roubado seus versos. Assim, pode-se colocar na conta de Hernández os malfeitos de Fierro. E pode-se também resgatá-lo da identificação de briguento, macho e forte, feito para o assassinato e a ira, transformando-o justamente no que ele diz ser nesse início: peixe e pássaro. Aqui adianto o que quero sublinhar nesse romance tão audacioso: assim como Martín Fierro, que é radicalmente transformado – e o x da questão é esse trans – todas as identidades e todos os saberes se deslocam, fundando um outro imaginário para o pampa, para o deserto, para a espécie humana.

Gostaria de voltar ao começo pra tentar mostrar essa transformação radical que vai contra tudo o que poderia ser considerado puro, único, separado.

Primeira *trans*-formação: o deserto que é paraíso, um cachorro que é Estreya, uma china que pode ser José, um Rosário Rosa ou Rose

Se no *Martín Fierro* quem fala é o gaúcho, em *As aventuras da China Iron*, quem fala é sua mulher, a china do título, de quem sabemos apenas pelo poema que foi “tomada” ou “ganha” num jogo; que aos catorze anos já tinha “dado” a Fierro seus dois filhos; e que foi deixada “quase nua” na

² No original: “Soy gaucha, y entiéndanlo/como mi lengua lo explica:/para mí la tierra es chica/y pudiera ser mayor;/ni la víbora me pica/ni quema mi frente el sol. // Nací como nace el peje/en el fondo de la mar;/naide me puede quitar/aquello que Dios me dio/lo que a mundo traje yo/del mundo lo he de levar. // Mi gloria es vivir tan libre como el pájaro del cielo;/no hago nido en el suelo/ande hay tanto que sufrir,/y naide me ha de seguir/cuando yo remuento al vuelo”.

tapera, pois o marido precisou levar o poncho com o qual ela se cobria no fatídico dia em que foi obrigado, com outros homens do lugar, inclusive um gringo de “Inca la perra” (Inglaterra), a ir ao “Fortin”, com a desculpa de formar um exército de contenção dos índios. A narrativa começa com a China vendo o brilho de um filhote de cachorro que parece se destacar da cena de desolação depois que os homens são levados. Ela conta rapidamente quem é, como foi sua infância de órfã “escrava de uma Negra” e casada com o “besta do Fierro” e nos deixa ver seu estado de espírito, antes de subir na carroça de Elizabeth, que sairia dali em busca do marido e de suas terras:

Jamais pensei em ir atrás de Fierro e muito menos arrastando seus dois filhos. Eu me senti livre, senti como se cedesse o que me aprisionava e deixei as crianças com o casal de peões velhos que tinha ficado na estância. Menti para eles, disse que ia resgatar Fierro. Se o pai voltasse ou não, não me importava na época: eu estava com uns 14 anos e tivera a delicadeza de deixá-los com velhos bons que os chamavam pelo nome, muito mais do que eu jamais havia tido. (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 11)

Poderíamos dizer que a China Iron se inscreve desde o princípio numa penelopeia ao contrário, desfazendo o imaginário da mulher que espera o marido guerreiro voltar, como o faz por exemplo Ana Martins Marques em alguns dos poemas do seu livro *A vida submarina* (2021).³

O filhote brilhoso vai se chamar Estreya – assim mesmo: o cachorro se chama a Estreya, numa argentinização de Estrella – e, adotado/a, acompanha a China, que vai se chamar China Josefina Star Iron,⁴ e a gringa Elizabeth na longa jornada Terra adentro. No mesmo movimento da carroça, que faz um deslocamento no mapa, no espaço e no tempo, as três personagens vão se transformando rumo ao desconhecido da paisagem, de seus corpos e identidades, incorporando outros seres que encontram pelo caminho, numa espécie de jornada que nos retira do já previsto e, pouco a pouco, não sem percalços e o vislumbre de antigos horrores, nos levam de certa forma ao

³ Juliana Gelmini (2018) faz uma leitura do motivo da Penélope em Ana Martins Marques em sua dissertação de mestrado.

⁴ Em entrevista ao site Antena Argenta, Gabriela Cabezón Cámara diz que o nome da China é uma homenagem a Josefina Ludmer, que também era chamada de China pelos amigos e é referência obrigatória na gauchesca argentina. (ANTEN]A[RGENTA..., 2020)

que estava anunciado na capa, ainda que não esperássemos por isso: uma espécie de paraíso sem cristãos, maçãs ou serpentes.

Com o nome, veio também o entendimento de um antes e de um depois, de um não ter nada e de um ter tudo e, com isso, o sentimento de posse e de perda, que ela define como a “passagem do cru ao cozido” (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 20), da natureza à cultura. Digamos que o livro conta as alegrias de conhecer essa passagem e, depois, as alegrias de aprender a fazer uma outra ainda maior, capaz de apagar o “medo de que algo me devolvesse à tapera e à vida de china” (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 20); uma passagem complexa que vai de china a um “ser de alma dupla”, que também pode, no caminho, se vestir de menino e atender pelo nome simplificado de Jose, ou ainda Jo; e uma passagem da ideia de humanidade ao que parece ser a ideia de “espécies companheiras”, numa clara referência a Donna Haraway e outros pensadores do chamado pós-humanismo, para quem a imaginação de outros mundos possíveis passa pelo entendimento da necessidade de deshierarquização das espécies, formando comunidades nas quais as “famílias não são feitas só de sangue” (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 153), nas palavras da China, formando uma imensa “família queer das espécies companheiras” (HARAWAY, 2021, p. 19). Ou seja, é necessário colocar juntos o cru e o cozido, e o processo se dá lentamente, porque a China vai dando seus passos um de cada vez:

Tudo era suave e era cálido e me acariciava e eu sentia uma felicidade a cada passo, toda manhã quando vestia anágua, e por cima dela o vestido e o pulôver, eu me sentia por fim completa ali no mundo como se até então tivesse vivido nua, mais que isso, desolada. Só então senti o golpe. Os golpes de dor da vida à intempérie, antes de estar *enroupada* nesses planos. Senti uma espécie de amor louco pelos meus vestidos, pelo meu cachorro, pela minha amiga, um amor que eu vivia tanto com felicidade quanto medo, medo de que se rompessem, de perdê-los, um amor que me expandia e me fazia rir até que me faltava o ar e também me contraía o coração e se tornava uma solicitude extrema em relação ao cachorro e à mulher e aos vestidos, um amor com vigília de escopeta. (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 21, grifo nosso)

Chamei atenção nesta passagem para a palavra *enroupada* que, em português, além de traduzir o “arropada” do original, contém em si a palavra “Europa” e, por isso, faz eco para o cru e o cozido, a natureza e a cultura e

ainda prepara o que serão os capítulos seguintes: “Sob o império da Inglaterra”, “Mesclados os dragões com meus pampas” e, mais adiante, “A ciência inglesa”, nos quais se dá todo um conhecimento não só de um saber que vem da Europa – que, no livro, é a Inglaterra, não a França do desejo de ser europeu dos argentinos modernos, nem a Espanha dos colonizadores –, mas também da China com seus dragões, do imaginário de um planeta que deixa de ser plano para ser esférico e mais complexo do que a lei da gravidade pode exigir da pequena aprendiz China Iron. Aos poucos também essa separação entre culturas e continentes vai sendo apagada numa fusão, a exemplo da que acontece com a língua de cada uma das habitantes da carroça:

Um very good sign, disse ela e eu a entendi, não sei como a entendia em quase tudo quase sempre, e lhe respondi sim, há de ser um bom augúrio, Colorada, e cada uma repetiu a frase da outra até dizê-la bem, éramos um coro em línguas distintas, iguais e diferentes como o que dizíamos, a mesma coisa e no entanto incompreensível até o momento de dizê-las juntas; um diálogo de papagaios era o nosso, repetíamos o que a outra dizia até que das palavras não restava mais que o ruído, good sign, bom augúrio, good augúrio, bom sign, bem singúrio, bem singúrio, acabávamos rindo e então o que dizíamos se parecia com um canto que sabe-se lá aonde chegaria. (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 15)

O “amor com vigília de escopeta” também se transforma passo a passo, e a China desaprende o apego à propriedade em direção a um comum. As bases da narrativa já estão todas dadas quando o gosto da língua da gringa na boca da China começa a nascer, junto com os outros entendimentos de língua e cultura. Como na língua que advém linguagem, as línguas das duas se entendem, os gostos se misturam, os corpos se envolvem. A carroça, cada vez mais mágica, cheia de cheiros, de chás, de charque, de curry com mel, de uísque, vai ganhando outros sentidos, em que os cheiros se transformam em gostos que também podem ser tocados. Mas o aprendizado do prazer sexual sem freios, absolutamente sensual, quase pornográfico, se dá na segunda parte do livro, bem menos paradisíaca. Apesar de a China nunca deixar de pontuar que esse paraíso que vão descobrindo quanto mais vão em direção ao deserto dos pampas ser cheio de ossadas que aparecem com as chuvas, um paraíso bastante complexo, cheio de morte, de sacrifícios e lutas que elas podem ler nas pegadas e nas ossadas.

Essa complexidade que funde amor e morte fica ainda mais visível com a incorporação de Rosário e suas vacas ao grupo.

Eu tinha ficado enternecida com o gaúcho amamentando o pequeno órfão [um cordeiro]. Quando ajeitou todos os galhos, ficou de pé, pegou um facão, agarrou um bezerro, bateu forte nele com uma pedra na cabeça, deixando-o tonto, e o degolou. O pranto da vaca nos deixou a todos melancólicos. Rosário me comoveu outra vez: depois de esfolar o bezerro aproximou-se da vaca, acariciou-a, pediu-lhe perdão, deu-lhe de comer na boca uma pastagem que trazia. A vaca continuava chorando e andando, cabeceava outros bezerros. Buscava o seu, que já estava cravado sobre o fogo. (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 39)

A ternura de Rosa não o impede de matar o gado pra comer, e o apego das duas a ele também não impede que Liz diga que os gaúchos são parasitas do gado. Todos sabem que vão em direção ao deserto/paraíso para onde foram empurrados os índios e, a princípio, não é para estabelecer uma nova comunidade livre, mas para fundar uma fazenda com as terras dos gringos arrancada aos índios, os bois de Rosa, que seriam “melhorados” com a raça inglesa, e os trabalhadores que Liz, espertamente, toma a Hernández no seu fortim. Quanto aos índios, imaginam que continuem selvagens, não sabem ainda como será o encontro e os temem pelas vastas histórias de “malón” e de cativas brancas, firmemente plantadas na literatura argentina.

O fortim de Hernández, que poderia ter sido traduzido como forte, já que é um empreendimento no modelo de exército, com sua disciplina, seu rigor, sua ginástica e a absoluta extinção do prazer: deparamo-nos com a ordem e o progresso em solo argentino, quando Cabezon Cámara parodia outro livro de Hernández, *Instrucción del estanciero* (1884). Em consonância com Josefina Ludmer (2002b), que faz uma leitura de *Martín Fierro* em que destaca a apropriação do corpo do gaúcho para o trabalho no exército e de sua voz na gauchesca, o que chama de “categoria de uso”, a segunda parte de *As aventuras da China Iron* acentua essa apropriação, fazendo o paraíso se tornar inferno e as protagonistas entenderem o que é o inferno de uma vida dispensada ao trabalho e à morte, a própria lei civilizatória do forte:

É importante que o animal selvagem seja transformado em um animal educado e útil, dizia e se babava e continuava com o surgimento dos touros Durham, os cavalos ingleses de corrida e os frísios, as ovelhas e os carneiros Rambouillet, ah, a melhoria da raça com as

raças europeias e daí ele ia direto para a transformação que estava fazendo: um povo que passa de um emaranhado de larvas a uma massa trabalhadora, imagine isso, milady, não será sem dor, mas, ai, é preciso sacrificar nossa comisseração, todos temos de nos sacrificar para consolidação da Nação Argentina, ia dizendo com a voz cada vez mais pastosa mas sem se apequenar, continuava crescendo o cristão, Hernández experimentava um processo vulcânico e seu olhar ficou inquieto, estamos enfiando na carne desses vermes a música da civilização, serão massa de trabalhadores com os corações pulsando em harmonia com o ritmo da fábrica, aqui as cornetas tocam no ritmo da produção para que a alma anárquica que eles têm se discipline. (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 85-86)

Mas enquanto veem como um espetáculo de Hernández os gaúchos vivendo uma vida povoada de castigos e horrores, de trabalho escravizado, já que quase nunca são pagos, as “estrangeiras” experimentam em suas noites o prazer sexual sem freios, em meio à novidade do luxo dos vestidos ingleses, “enroupadas” e desnudas, colocando frente a frente um poder virilizado e estéril, senão francamente voltado para a morte, e um prazer feminino, voltado para a vida e que subverte a ordem heteronormativa ao mostrar que é possível duas mulheres fazerem sexo anal. É um detalhe que poderia não ser grande coisa, mas acaba sendo peça fundamental na narrativa à medida que percebemos, enquanto leitores, que a liberdade e uma nova ordem dependem justamente de como se vê, se libera ou se reprime o sexo. A transformação radical do mundo de *As aventuras da China Iron* depende fundamentalmente de uma vivência do sexo e do amor sem tabu.

A inglesa linda, de pele branca, quase transparente, ruiva e doce – e que ao final da narrativa “já não é inglesa, mas não esquece” (p. 165) –, esconde em si a inglesa má, que engana o estancieiro, furando a sua política disciplinar ao usar o que se conhece, também pejorativamente, como a arma das mulheres, a sedução. Cabezon Cámara, outra vez com Josefina Ludmer (2002a), coloca em funcionamento “as artimanhas do fraco”, como aparece em “Mulheres que Matam”, capítulo de *O corpo de delito*, no qual Ludmer, a partir de Sor Juana Inês de La Cruz, mostra um traçado de estratégias operadas como um “não saber” ou um “não dizer” para driblar estrategicamente a lei ou o poder. Assim, enquanto aplaude o espetáculo de seu estabelecimento, sua lei e sua ordem, Elisabeth trama com Rosa a fuga dos melhores homens da estância, atraídos para uma nova fundação

em que o trabalho não é o fim único da vida. E é promovendo uma grande festa, uma espécie de banquete regado a ponche e a carne, que logo se transforma em orgia, pois tudo o que é severamente reprimido vem à tona no desregramento, que ela encobre a fuga, não delas, mas dos homens que vão adiante para fundar a nova comunidade fazendeira. Em oposição frontal à liberdade sexual que reinará na terceira parte da narrativa, aqui, “o fim da orgia era asqueroso” (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 118).

Segunda *trans*-formação: gaúcho-índio, gaúcho-trans, gaúcho-pássaro e peixe

O confronto entre o autor que usa a voz e o corpo do gaúcho e o gaúcho de carne e voz que está um passo a frente, vivendo com os índios em franco processo de transformação, é armado no último capítulo dessa segunda parte quando se desnuda a produção do outro pela literatura, a começar pelo viver indígena. Assim como o gaúcho, ele pode ser imaginado hoje, pela literatura, de modo diferente ao da tradição? Quando a carroça ia se aproximando do forte, o que primeiro os viajantes veem, na fronteira, é uma família indígena recém assassinada e cheia de moscas. Esse é um passo que aponta para a inversão do discurso sobre o índio feroz, que arrasa os acampamentos e mesmo as cidades dos brancos. A civilização não poupou o índio, e isso fica “encenado” na entrada desse projeto civilizatório do forte, que deveria continuar, a princípio, no projeto de Liz, ainda que matizado, se ela não tivesse a oportunidade de conhecer o “novo mundo” construído pelos índios e que é capaz de acolhimento:

Olha aqui, gringa, não sei quem vendeu essa terra pro seu Lord, ainda está em posse da indiada. Se ele foi pra lá, os índios estão com ele. Não se assuste, eles também não são tão ruins. Don't you lie to me, I have been reading your book. Não são tão ruins? you are mentindo, Coronel, I can't believe it! O senhor mesmo contou o que fizeram com aquela pobre mulher que eles mantinham cativa:

Aquela china malvada
que tanto aborrecia,
começou a dizer um dia,
porque faleceu uma irmã,
que sem dúvida a cristã
lhe lançara uma bruxaria.

O índio a levou ao campo
e começou a ameaçar:
que lhe havia de confessar
se a bruxaria era certa;
ou que lhe ia castigar
até que estivesse morta.

Chora a pobre aflita
mas o índio, em seu rigor,
lhe arrebatou com furor
o filho de seus braços
e nos primeiros rebençados
a fez tremer de dor.

Aquele selvagem cruel
açoitando-a prosseguia;
quanto mais se enfurecia,
mais e mais a castigava,
e a infeliz se esquivava
dos golpes como podia.

Ele gritou muito furioso:
“Confessa, não mente”;
e ao virá-la num revés,
todo cheio de amargura,
sua terna criatura
degolou a seus pés.
(CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 125)

Ao que Hernández responde, recorrendo à ficção:

Gringa, darling, você acredita em tudo que lê? Eu inventei tudo isso, bem, quase tudo, eles têm mulheres cativas e não as tratam como princesas, mas também não muito pior do que nós tratamos as chinas, ai, me perdoe, Liz, não consigo parar de rir, mantêm cativas, como eu lhe dizia, mas nunca soube que degolaram seus filhos como cordeiros, e algumas se vê que são bem tratadas. (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 125)

Ao fazer seguir a conversa, Hernández conta, como se fosse, por sua vez, algo contado por sua mãe, uma anedota portanto, o argumento do conto de Borges, “Historia del guerrero y de la cautiva” (1949), tal qual

lemos nas mais finas páginas da literatura argentina, embaralhando de vez os discursos da história, ou pelo menos de base testemunhal, e da literatura, fazendo perceber todo um imaginário solidificado pelos discursos, sem que as classificações e disciplinas possam separá-los de vez. Toda essa parte em versos é tal qual aparece no poema *Martín Fierro*. Temos, então, como as provas dos autos de um crime, o que foi escrito no passado, exigindo uma espécie de correção, caso se trate do julgamento platônico, no qual a literatura deve ser medida com a régua da verdade. É somente ao afastá-la do compromisso com a verdade, ao que o autor cede de bom grado, inclusive rindo da ingenuidade de uma leitura vinculada a uma verdade histórica, que essa literatura, simbólica até não poder mais de uma força nacional, de uma argentinidade, pode ser reescrita, passando a limpo os valores que até então estiveram, ainda que sorrateiramente, no imaginário social argentino. Assim, se prepara o caminho aos novos versos que um Fierro “regenerado” vai recitar no encontro com a “chinita da minha vida”.

Essa segunda parte tem em suas bases, além das instruções ao estancieiro, de Hernández, também o romance de Aira, *Ema, la cautiva*, que longe de ser a branca que almeja se ver livre do cativeiro, como também a de Borges, estreita os laços com os índios e, no caso de Ema, introduz a indústria mais agressiva no coração da selva:

— Por que caminham com tanta dificuldade?

— Todos os días regamos seus ovários. Imagino que estejam bastante irritadas.

Um olhar mais atento tornava evidente que a duras penas [as fêmeas de faisões] podiam se mover, com as patas desarticuladas pela dor, os pescoços duros [...].

— Não lhes fará mal?

— Acho que não. O período de posta dura um mês e vão sobreviver.⁵

(AIRA, 2015, p. 161-62, tradução nossa)

⁵ No original: “—Por qué caminan con tanta dificultad?

—Todos los días les regamos el ovario. Supongo que estarán bastante irritadas.

Una mirada más atenta hacía evidente que a duras penas podrían moverse, con las patas desarticuladas por el dolor, los cuellos tesos [...].

—No les hará mal?

—No creo. La puesta dura un mes y van a sobrevivir”.

Tratava-se aí de Ema como símbolo da indústria do sofrimento animal lucrativo, com a desculpa civilizadora, produtora de riqueza, num mundo em que não há bons e maus, no qual índios e cativas giram em torno da sustentabilidade dada pelo dinheiro. Mundo à parte ou não, em *Ema, la cautiva*, todos têm máquinas de fazer dinheiro. E ali mergulhamos numa espécie de tédio de Ema, que precisa “cultivar” a natureza, mostrando o espetáculo de seu fortim a um coronel: “sempre inseminamos com sistemas manuais. É o único jeito seguro, tendo em conta o errático do impulso dos faisões e a posição assimétrica dos genitais. Seria absurdo confiar à natureza seres tão opostos a ela”.⁶ (AIRA, 2015, p. 63, tradução nossa) Cabezón Cámara faz trocar de lugar Ema e o coronel. Em *As aventuras da China Iron*, quem mostra o espetáculo industrial da civilização contra a barbárie, da cultura contra a natureza, é o coronel e Ema/Liz a espectadora. Não é uma inversão neutra.

A saída do forte é descrita como a saída de uma cova, e os viajantes se veem respirando novamente o ar puro, o ar da liberdade. A sequência da viagem é como uma dança em que viajantes e índios tratam de se reconhecer e medir de longe. Por isso, a chegada não é uma invasão e nem eles são recebidos como invasores, mas como se há muito fossem esperados. Todo o livro explode nessa chegada: festa, banhos nus, beijos na boca, cogumelos: é a entrada numa orgia boa, que não degenera em devastação, horror, castigo e morte, como a do fortim de Hernández. Ao contrário, a China sai do transe e do sono reparador e se depara com a gringa sendo pintada, animais e humanos partilhando tudo e brincando entre si. Nem tem tempo de pensar muito e vê Fierro, completamente mudado, de tranças, e com os dois filhos, que ela revê e acolhe. E ela, então, ao modo dos primeiros pintores viajantes, passa a descrever aquele “deserto” que “era parecido com o paraíso” (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 138). Nele cabem: “os índios”, obviamente, “as cativas inglesas”, “os cientistas alemães”, “os exilados da República Argentina”, os trabalhadores que elas tinham “ajudado a escapar de Hernández” e Fierro, que é assim descrito, depois da advertência de que “entre os índios nem a roupa nem a forma de viver é determinada pelo sexo” (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 145): “Parecia uma china disfarçada de

⁶ No original: “siempre inseminamos con sistemas manuales. Es lo único seguro, teniendo en cuenta lo errático del impulso de los faisanes y la posición asimétrica de las cloacas. Sería absurdo confiarle a la naturaleza seres tan opuestos a ella”.

flamingo, notava-se um traço de macho numa sombra de barba e nada mais. Aproximou-se e eu soube que o que Hernández dizia era verdade: era Fierro, e mais que de ferro, parecia feito de plumas” (p. 145 CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 145). É então que Fierro canta seus novos versos, intitulados “Ai, Chinoca da minha vida”, nos quais conta o que aconteceu com ele depois da Volta, a segunda parte do poema, inutilizando “O fim”, de Borges (2007). Escrevendo outra história.

Se a narrativa de Cabezón Cámara, aqui, está parecendo um romance por demais exemplar, por demais reparador, queria dizer que deixei de lado até agora as passagens mais abertamente paródicas, às vezes demolidoras da boa fê conservadora, bastante sarcásticas até. O livro pode ser lido como uma grande burla, com algumas mulheres, entre elas a autora, caçoando da virilidade, “manchando” a honradez do herói nacional, ainda que seja também, com todo o humor que isso pode implicar, uma outra história do fim do mundo (no espaço e no tempo; no esgotamento de um sistema orientado para o trabalho e para a morte), construindo outras “dignidades” para o herói. Nos novos versos, o Fierro-pássaro em sua roupa de plumas, passa a limpo sua história e pede perdão à China, além de contar o outro lado de sua “salvação” e fuga do fortim de Hernández: uma história de amor com Cruz, da qual reproduzo apenas duas estrofes:

Não vou te explicar
A delícia de tê-lo inteiro
Dentro de mim:
Sua jeba um paraíso
Que me fez ver Deus
E agradecer-lhe o favor.

Por me ter feito nascer
Para sentir o prazer
De ser amado deveras
E ser deveras cravado:
Ai, Jesus, que maravilha
como é tonto o cristão macho!
(CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 151)

Se podíamos dizer até aqui que a paródia de *Martín Fierro* era respeitosa, uma forma de homenagem, mais pastiche que paródia, ingressamos de repente, ainda que tenhamos sido preparados para isso

no decorrer da narrativa, na paródia-deboche. Silviano Santiago faz uma distinção interessante entre pastiche e paródia ao escrever sobre *Em liberdade*, seu diário de Graciliano Ramos, que pode ser útil aqui:

Há uma distinção importante a ser feita entre Proust, para quem o pastiche é uma forma enviesada de admiração, uma homenagem sincera ao escritor imitado, e os nossos modernistas mais ousados, para quem o pastiche é recurso a ser usado sob a forma de paródia. Ressalte-se Oswald de Andrade. Todos eles se preocupam em imitar o estilo canônico alheio, mas o reproduzem com ironia, em nada fina. Esta visa a despertar o riso e o escárnio do leitor (sensível), que lhes é contemporâneo, em sua apreciação dos grandes autores do passado. (SANTIAGO, 2020, p. 52)

Ainda que Fierro nos apareça de uma forma muito mais tolerável, amável até, “regenerado”, sua figura e o vocabulário escolhido para sua nova história visam claramente produzir “o riso e o escárnio do leitor” e também investem na exposição do medo do “cristão macho” de ver ferida sua virilidade, invertendo os termos do prazer e da honra, da inteligência e da tolice.

Fierro passa a figurar na história, então, como “ser de alma dupla” assim como o é a China, se vestindo de plumas cor-de-rosa, usando tranças, entre homem e mulher, entre humano e animal. E mesmo o homem-mulher-pássaro migra com toda a comunidade que ali se forma e sobe as costas do rio Paraná; uma comunidade de mulheres, homens, crianças, almas duplas, vacas, carneiros, árvores, todos em cima de wampos – espécie de balsa de madeira, levíssima, feita pra navegar e subir com a cheia do rio e baixar quando ele baixa, estacionando em copas de árvores, em ilhas enlameadas, com um “trabalho pouco e feliz, embora não isento de esforços” (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 160) –, aprendendo dia a dia a arte de conviver com outros povos, os guaranis, por exemplo. Assim, o Fierro-pássaro é também o Fierro-peixe que ele diz ser no início do poema de Hernández, obnubilado pelo sofrimento empenhado na virilidade.

Essa comunidade, à qual já aludi como formada de “espécies companheiras”, conforme a pensa Donna Haraway, cavalga “o lombo” do Paraná e é assim descrita por Lucía de Leone (2021):

uma família não sanguínea nem territorial, mas poliamorosa, ecológica, cósmica, descentrada, na qual rege a “santidade vegetal” e já não há exploração animal nem terricídio possível: as vacas, os bois, os cavalos, as aves, a terra fértil, as pedras, as estrelas e as plantas deixaram de ser objeto de usufruto humano e agro empresarial para se acomodarem todos juntos, sem hierarquias por espécies, sobre wampos para cruzar as águas para qualquer lugar.⁷ (p. 75, tradução nossa)

É uma comunidade que mescla também as línguas numa radicalidade bem maior que a do início, com gringa e china na sua carroça:

usamos as palavras guaranis, aky para a cor tenra dos brotos, hovy para o quase azul de toda a folhagem quando a noite se aproxima, hovyu para a intensidade de quase tudo no verão, e estamos procurando os nomes para a cor seca dos juncos que no entanto estão sempre molhados... (CABEZÓN CÁMARA, 2021, p. 164)

Por isso, o livro de Gabriela Cabezón Cámara me parece ser uma aposta nesse saber do qual fala Donna Haraway (2021): “Penso que vivemos nesses mundos implodidos – mundo em que viver e morrer estão em jogo diferentemente. A espécie é um dos mundos que está sendo refeita” (p. 139). Estou citando uma entrevista de Donna Haraway, e isso se torna interessante porque ela conta o que está pensando e sobre o que está teorizando como um trabalho em equipe, pensado por muitas pessoas, trabalho em sintonia com o que fazem seus manifestos, o Ciborgue, dos anos 1980, e o recente, o das espécies companheiras, que reverberam outros manifestos, impulsionados pela pergunta “O que fazer?”. Então o saber não vem pronto para ser consumido, mas como proposições que nos chegam “depois do fim do mundo” ou simplesmente depois do fim, como propõe talvez despretensiosamente o livro de Carola Saavedra que comentarei em seguida.

⁷ No original: “una familia no sanguínea ni territorial sino poliamorosa, ecológica, cósmica, descentrada, en la que rige la ‘santidad vegetal’ y ya no hay explotación animal ni terricidio posible: las vacas, los bueyes, los caballos, las aves, la tierra fértil, las piedras, las estrellas y las plantas han dejado de ser objeto de usufructo humano y agro empresarial para acomodarse todos juntos, sin jerarquías por especies, sobre wampos para cruzar las aguas hacia cualquier lugar”.

Mas antes destaco o que Lucía de Leone faz ver a partir de Mary Louise Pratt e que diz também de toda a radicalidade desse livro de Gabriela Cabezón Cámara:

Em seu recente livro *Imaginarios planetarios* (2020), Mary Louise Pratt acentua a relevância da imaginação para a vida e sustenta que se age no planeta tal como supomos ser possível. Deste modo, enfatiza Pratt, o trabalho imaginativo não é uma dimensão secundária da existência humana e atuamos no planeta segundo o imaginamos. Neste sentido, propor um manejo diferente dos imaginários e dos significados é questionar uma forma de poder e estabelecer um espaço de luta em uma sociedade institucionalizada. Partindo destes ideais, é possível ver como a protagonista do romance fundará seu lugar nesse mesmo pampa que acreditava ser familiar, tornando estranhos justamente os modos de olhar, de perceber, para tornar habitável o espaço ao redor. Ela atua no pampa como ela mesma o imagina, como ela mesma o deseja. Quem naqueles dias de descobrimento havia optado pela multiplicidade dos dispositivos chave da identidade (o nome, a língua, o pertencimento territorial, a aparência, o rosto), para ver o pampa como se fosse pela primeira vez, e não somente reconhecê-lo segundo seus traços evidentes e automatizados, experimentará também uma pluralidade de perspectivas complexas.⁸ (DE LEONE, 2021, p. 70, tradução nossa)

⁸ No original: “En su reciente libro *Imaginarios planetarios* (2020), Mary Louise Pratt acentúa la relevancia de la imaginación para la vida y sostiene que en el planeta se acciona tal como lo suponemos. De este modo, enfatiza Pratt, el trabajo imaginativo no es una dimensión secundaria de la existencia humana y actuamos en el planeta según cómo lo imaginamos. En este sentido, proponer un manejo diferente de los imaginarios y de los significados es cuestionar una forma de poder y asentar un espacio de lucha en una sociedad institucionalizada. Partiendo de estas ideas, es posible ver cómo en la novela la protagonista fundará su lugar en esa misma pampa que creía familiar, extrañando justamente los modos de mirar, de percibir para hacer habitable el espacio circundante. Va a actuar en la pampa como ella misma la imagina, como ella misma la desea. Quien en esos días de descubrimiento había optado por la multiplicidad en los dispositivos clave de la identidad (el nombre, la lengua, la pertenencia territorial, la apariencia, el rostro), para ver la pampa como si fuera por primera vez, y no tan solo reconocerla según sus rasgos evidentes y automatizados, probará también una pluralidad de perspectivas complejas”.

Depois do fim do mundo

Sempre que tento pensar no futuro, especialmente depois da pandemia – e ainda inseridos nela e numa indústria da morte que se alimenta do vírus – me vem à cabeça uma cena de *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão (2007), na qual o sol queima tudo e as pessoas têm câncer embaixo dos braços, provocado pelo desodorante spray. Nela, algumas pessoas entre as mais ricas têm como se proteger do sol, seja numa fortaleza – um fortim? –, seja com o auxílio de uma sombrinha de seda chinesa. É uma distopia que parece “somente” habitável do ponto de vista ficcional, longe dos prognósticos mais imediatos do fim do mundo causado pelos vírus. No entanto, a especulação sobre crise hídrica, desmatamento, camada de ozônio etc., traz para cada vez mais perto a distopia de Loyola Brandão. Por todo lado pululam as narrativas da catástrofe, real e imaginada. Talvez seja por isso que uma imaginação do fim de um mundo que deu errado e de um futuro não distópico seja hoje tão atraente e se inscreva na ideia de trans: “parentes e grupos estão sendo refeitos por meio de um processo trans de todos os tipos”, diz Haraway (2021, p. 139). Transformação radical de valores, de normas, de moralidades e de relações com as outras espécies.

Em “A escrita do fim do mundo”, de *O mundo desdobrável*, Carola Saavedra escreve:

Há tempos o *Homo sapiens neanderthalensis* faz parte de meus interesses aleatórios – costumo pensar em sua extinção, especialmente no fato de ele ter habitado a terra por mais de 300 mil anos antes do *sapiens sapiens* surgir. Sabe-se que, após meros 40 mil anos de *sapiens* (coexistência após o *sapiens* se espalhar para fora da África), o homem de Neandertal acabou. Essa sombria coincidência. Sabe-se que tinha domínio do fogo, da linguagem, cuidava dos velhos e doentes, criava artefatos, cumpria rituais funerários. Sempre me pareceu no mínimo curioso alguns cientistas afirmarem que o fim do homem de Neandertal se deve, entre outras possibilidades, ao fato de ele não ter sido capaz de criar ficção [...] Penso no último remanescente, o último homem de Neandertal olhando para o mundo que se acabava. (SAAVEDRA, 2021, p. 13-14)

Talvez estejamos nós já nessa passagem, ainda que o apego a nosso mundo arruinado seja forte. Gosto da imagem do último homem olhando para o fim do mundo, e ficar criando ficções para esse “depois do fim” deixou

de ser assustador para se tornar uma urgência. É por isso que chamo em minha ajuda nesse argumento um outro texto, *Rumo a um cosmopolitismo da perda: ensaio sobre o fim do mundo*, de Mariano Siskind (2017), traduzido ao português antes da experiência radical da pandemia, portanto ainda um passo atrás no sentido de urgência para o fim do mundo tal como nós o conhecíamos até 2019. Pra mim, essa experiência, ligada ao que se passa no Brasil em termos de políticas públicas, é definitiva para entrever e até mesmo desejar o fim do mundo tal qual ele se apresenta. É como se, finalmente, entendêssemos que o homem como imaginado até aqui precisasse acabar.

Para Siskind (2017), (p. 29)

Qualquer tentativa de reparar vínculos sociais partidos invocando noções remodeladas de comunidade – não importa quão pós-fundacional, pós-comunitária, pós-nacional e transcultural sejam – soa voluntarista e excessiva em sua aspiração de ressuscitar práticas de solidariedade sociopolítica inscritas em projetos emancipatórios que se mostraram ineficazes.

Isso porque as práticas de pertencimento que conhecíamos não estão mais disponíveis depois do fim do mundo. Isso que Donna Haraway chama de prática de parentesco só é possível se, de fato, pudermos perder o mundo, perder os ideais de humanidade postos até aqui, para dar início a uma nova fase, um outro mundo no qual o humano enquanto patriarcado, enquanto virilidade, enquanto espécie separada deixasse de existir. O ideal perseguido não será alcançado, vamos desviar dele, o homem não “se humanizou”, talvez precise se misturar mais à natureza:

Donna Haraway tem sido uma das minhas leituras mais frequentes. Talvez por ela apontar soluções em vez de apenas se juntar aos que anunciam o Apocalipse. Não se trata, é claro, de soluções totais ou definitivas, mas de maneiras de “permanecer com o problema”, ou “viver e morrer com responsabilidade numa terra danificada”. Mas o que seria isso? De forma muito resumida seria: bom, as coisas estão ruins mesmo, não há como voltar atrás – até porque teremos de voltar muito atrás, aos caçadores e coletores. Além do mais, não há como parar completamente a máquina do progresso desenfreado que a civilização construiu. Nos resta então lidar com o que temos, tentando diminuir as adversidades e buscando outras formas de habitar o planeta, formas de estar com o outro e não contra o outro. E, assim, contar outras histórias. Mas um dos conceitos de Haraway que mais me chama atenção é o de parentesco. Ela diz: gerem parentes, não

bebês! Com isso ela não está dizendo para as pessoas deixarem de ter filhos, mas para que elas criem outro tipo de relações, não apenas a família nuclear burguesa e alguns agregados, aos “amigos tudo, aos inimigos a lei”, mais uma extensão dessa família que cria parentescos muito além da genética e até mesmo da espécie – ou seja, estabelecer relações de troca, apoio e respeito com pessoas que não somos nós, não são parecidas conosco, e talvez nem sejamos capazes de compreender, como as plantas, os animais e as águas. (SAAVEDRA, 2021, p. 79)

Essa ideia de parentesco que sublinhei na minha leitura de *As aventuras da China Iron* poderia ser pensada também como uma forma de comunidade, mas para isso seria preciso perder o mundo tal como se apresenta até agora porque os homens teriam que se *trans*-formar, imaginar outro mundo, abandonando toda uma epistemologia na qual nos movemos. É nesse sentido que Siskind fura a contradição aqui colocada: o aprendizado seria entender que perdemos o mundo tal qual nós o conhecemos. Ainda que Siskind esteja articulando seu pensamento sobre o cosmopolitismo da perda em torno de literaturas radicalmente diferentes do livro em questão aqui, eles coincidem num ponto: no trabalho de deslizamento para fora de todas as identidades, de toda afirmação territorial. O conceito movente é *trans* ou *entre* ou de uma perda necessária que aponta para um desconhecido. Para Siskind (2017, p. 33)

cosmopolitismo da perda é uma noção que tenta caminhar no atual limite estreito entre duas forças: a impossibilidade de assumir as posições ético-políticas do sujeito cosmopolita e a determinação de não desistir do cosmopolitismo como a estrutura discursiva que ainda sustenta a figura messiânica de justiça e reparação universais que sabemos que não estão prestes a chegar, mas não conseguimos deixar de esperar.

Referências

AIRA, Cesar. *Ema, la cautiva*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2015.

ANTEN JA[RGENTA – Gabriela Cabezón Cámara (entrevista #1). [*S. l.: s. n.*], 2020. 1 vídeo (100 min). Publicado pelo canal Davis Diniz. Disponível

em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ppu7qJJsM1A>. Acesso em: 11 out. 2021.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. *As aventuras da China Iron*. Belo Horizonte: Moinhos, 2021.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2017.

DE LEONE, Lucía. Vuelos erráticos sobre una pampa migrante. “Las aventuras de la China Iron” de Gabriela Cabezón Cámara. *Revista Chuy*, Buenos Aires, v. 8, n. 10, p. 64-78, 2021

GELMINI, Juliana. *Paisagens da memória: uma leitura da poesia de Ana Martins Marques*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

HARAWAY, Donna. *O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridades significativa*. Tradução de Pê Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Eudeba, 2018.

LOYOLA BRANDÃO, Ignácio de. Não verás país nenhum. São Paulo: Global, 2007.

LUDMER, Josefina. *O corpo de delito*. Um manual. Tradução de Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2002a.

LUDMER, Josefina. *O gênero gauchesco*. Um tratado sobre a pátria. Tradução de Antonio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2002b.

MARTINS MARQUES, Ana. *A vida submarina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SAAVEDRA, Carola. O mundo desdobrável. Ensaios para depois do fim. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

SANTIAGO, Silviano. *Fisiologia da composição*. Gênese da obra literária e criação em Graciliano Ramos e Machado de Assis. Recife: Cepe, 2020.

SISKIND, Mariano. *Rumo a um cosmopolitismo da perda: ensaio sobre o fim do mundo*. Tradução de Caio Cesar Esteves de Souza. Rio de Janeiro: Zazie, 2017.