

A LÓGICA DO “TERCEIRO NÃO-EXCLUÍDO”: DIÁLOGOS ENTRE AS OBRAS *AS TRÊS IRMÃS*, DE MIA COUTO E *O BEIJO NO ASFALTO*, DE NELSON RODRIGUES

Ariela Fernandes SALES (PPGL/UFPB)

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem a intenção de discorrer acerca do diálogo entre as obras *As três irmãs* (2009), de Mia Couto e *O beijo no asfalto* (1966), de Nelson Rodrigues, principalmente no que tange à ação das personagens de tais obras, fator decisivo para que se observe as semelhanças entre estas.

Tratar-se-á de um olhar voltado para a construção dos personagens Rosaldo e Aprígio, respectivamente, que na prévia condição de personagens secundários, tornam-se protagonistas a partir da última cena de cada trama: ambos debruçam-se sobre relações homoafetivas que não são passíveis de nenhuma pista durante a trama, surgindo como o elemento propulsor da viravolta das ações.

Para tanto, serão necessários dois momentos: da contextualização das poéticas de Mia Couto e Nelson Rodrigues a partir, primeiramente, da inserção de cada autor nos seus respectivos gêneros literários – narrativo e dramático – e da análise propriamente dita das ações e relações de Rosaldo e Aprígio, à luz de discussões tanto sobre o personagem quanto sobre as relações homoafetivas. Para realização deste fim utilizaremos, principalmente, as teorias de Aristóteles (2005), Butler (2010) e Bourdieu (2010) e a crítica de Magaldi (2001), Tutikian (2008) e Luna (2008).

2- BREVE PASSAGEM SOBRE AS TEORIAS DO DRAMA E DO CONTO

As bases da teoria do drama começaram a se firmar quando, no século IV a.C, na Grécia, o filósofo Aristóteles teceu considerações sobre a tragédia e, em menor proporção, sobre o gênero épico. Indiscutivelmente, ainda que a Poética seja na verdade um conjunto de anotações feito pelo filósofo, este texto - assim como o de Horácio, da tradição latina – deu aparato para o desenvolvimento não apenas para a teoria do drama, mas toda a teoria da literatura.

Aristóteles, em sua *Poética* (2005), deixou um caro legado aos estudos literários, oferecendo recursos para se entender os pormenores desta área de estudos, principalmente a partir de conceitos primordiais, como o de *mimèsis*, verossimilhança e catarse, e também a partir de conceitos específicos da tragédia, como os de peripécia e reconhecimento. Tratemos brevemente dos três primeiros e com mais ênfase aos dois últimos.

A *mimèsis*, ainda que se reporte à criação artística, à representação, foi traduzido pela teoria latina como 'imitação'. Neste sentido, então, o filósofo grego afirma que todo tipo de arte "...a epopéia, o poema trágico..." são imitações, de modo geral, diferindo apenas no modo, objeto e maneira de imitação. Mas no sentido que é primordial à tragédia, a *mimèsis* se trata da representação da ação humana.

Em relação ao conceito de verossimilhança, entende-se que o enredo deve contar o que seria possível e cabível de acontecer e não o que aconteceu exatamente, pois esta tarefa ficaria a cargo da História. Já por catarse entende-se o efeito trágico, a finalidade da tragédia de causar temor e pena nos espectadores. De acordo com a *Poética* (2005) isso decorreria devido a uma ação grave, um erro que culminaria no próprio efeito trágico.

Sobre os conceitos de peripécia e reconhecimento, entende-se que fazem parte de uma tragédia complexa, em que ocorre uma viravolta das ações, ao mesmo tempo em que o personagem se reconhece em uma situação antes desconhecida, segundo Aristóteles (2005). É necessário salientar que entre as teorias oriundas da Grécia Antiga e a contemporaneidade estão ainda os traços artísticos da tradição latina, da Idade Média, do Renascimento e da Idade Moderna, mas que ainda assim, elas podem ser utilizadas adequadamente ao contexto em questão.

Diz-se da adequação devido ao fato de que se pode perceber, tanto no conto de Mia Couto *As três irmãs* (2009), quanto na peça de Nelson Rodrigues, *O beijo no asfalto* (1966), uma mudança de percurso no enredo, a partir das ações dos personagens Rosildo e Aprígio, os quais se descobrem envolvidos em relações homoafetivas por eles anteriormente desconhecidas, como também pelo leitor.

Em relação aos personagens, é necessário destacar as relativizações propostas aos dizeres aristotélicos, no que tange ao período da Idade Moderna. É justamente nesta época que surge o chamado 'drama burguês' ou 'drama social', em que as personagens são pessoas comuns que vivem situações e conflitos do cotidiano, segundo Sandra Luna, em livro de título *A tragédia no teatro do tempo* (2008), fazendo-se, assim, a

contrapartida das tragédias gregas, nas quais apenas eram reproduzidas pessoas de origem nobre.

Em relação ao teatro brasileiro, por exemplo, os indivíduos da esfera de ação em *Beijo no asfalto* (1966) e *Bonitinha mas ordinária* (1966) de Nelson Rodrigues são pessoas comuns, de classe baixa. Assim, as noções tanto ligadas à tragédia grega quanto as relacionadas ao drama da Idade Moderna são caras aos estudos contemporâneos que se apresentam ora como tradição, ora como ruptura nas peças dos dias de hoje, como veremos na análise que se seguirá.

Antes da discussão de alguns pontos do conto, propriamente dito, de Mia Couto, é preciso lembrar, conforme diz Arturo Gouveia no texto *A consagração da impertinência* (2009) que, embora existam alguns autores que discutam os aspectos do conto, não há uma teoria do conto, já que dos escritos mais aclamados, como o de Edgar Allan Poe e Júlio Cortázar, não se consegue ter uma ideia universal sobre o tema. Entretanto, faz-se necessário que alguns dizeres sejam discutidos, em virtude de uma contextualização do conto de Mia Couto. Sigamos, então.

Grande escritor de contos fantásticos, Poe deixou também um considerável legado sobre a teoria do gênero que utilizava como objeto de trabalho, quando em 1842, publicou uma revisão do texto de Nathaniel Hawthorne, intitulada “Review of twice-told tales”, trazendo pontos importantes para a construção da então recente teoria do conto, conforme nos diz Nádya Gotlib em *Teoria da conto* (2006).

Em seus escritos, Poe propõe dois princípios básicos da estrutura do conto, que supõem uma relação entre si: a *extensão* deste e o *efeito* que a leitura deste gênero pode provocar no leitor. Tais princípios possuem estrita ligação a partir da noção de que um conto – gênero literário de estrutura curta – use sua forma sucinta como elemento favorável à unidade de efeito.

A questão da extensão de um conto – a qual outrora era ponto-chave para diferenciar o conto da novela e do romance – recai diretamente sobre a questão de brevidade e limitação física e de efeito a que o conto está ligado, por essência, como afirma Cortázar, em sua obra teórica *Valise de Cronópios* (1993).

Na obra supracitada, o autor discorre acerca das intermitências e constâncias do conto e da polêmica que entorna as teorias do gênero, a fim de possibilitar embasamento teórico para este gênero que por muito tempo foi considerado como literatura marginal, já que, em suas próprias palavras: “(...) Enquanto os críticos continuam acumulando

teorias e mantendo exasperadas polêmicas acerca do romance, quase ninguém se interessa pela problemática do conto.” (CORTÁZAR, 1993, p. 45)

Com notória ligação com os princípios de Poe, Cortázar apresenta três critérios ditos primordiais para a construção de um conto; a significação, a intensidade e a tensão como fatores constitutivos do gênero. A noção de significação está ligada à idéia de levar o leitor a outras esferas de significação, para além da obviedade cotidiana, a qual, por sua vez, depende dos critérios de intensidade e tensão, os quais promovem a eliminação de elementos supérfluos à estória, capazes de aproximar o leitor da já mencionada unidade de efeito.

No caso de *As três irmãs* (2009), o tal efeito está ligado à própria forma com que o conto foi se delineando, com um personagem a priori conservador e repressor, que acaba por mudar o rumo do enredo, quando beija o galanteador de suas filhas. Em relação ao contexto em que Mia Couto escreve, resgatando as tradições africanas, vê-se que a significação do conto tem um sentido interno e externo ao mesmo: o primeiro ligado à quebra de expectativas ligadas a Rosaldo e o segundo ligado a mais uma quebra de tabus proposta pelo escritor africano, neste caso, em forma e conteúdo, como nos permitirá ver, em detalhes, a análise que segue.

3- ROSALDO, APRÍGIO E O “TERCEIRO NÃO-EXCLUÍDO”

Na História da Literatura é bastante comum a tentativa de superação de uma Escola em relação à outra, em que a mais recente tenta desconstruir as bases da Escola que lhe antecedeu. Na História da Literatura Brasileira não é diferente, uma vez que o Realismo veio tentar quebrar os preceitos do Romantismo ou mesmo o Modernismo, um dos movimentos artísticos mais experimentais que a História nos apresenta, que fez oposição às regras Parnasianas. Ocorre que em relação às Literaturas Africanas, a intenção dos movimentos iniciados em meados dos anos 50 não era apenas de ordem estética; eram primeiramente de ordem política, onde a mola propulsora era o desejo da criação de uma identidade nacional.

Não uma unidade, no sentido de uma homogeneização idealizante, mas uma África com intenções de se libertar dos mandos e desmandos das Metrôpoles, dividida entre as forças de Moçambique, Cabo Verde e Angola, principalmente. Assim emergiram as Literaturas Africanas, que passaram por uma gradação dentre as fases

mais românticas, ainda apegadas à Metrópole, até as fases mais reacionárias e radicais, com vistas ao completo desprendimento da cultura dos colonizadores.

O que ocorreu no cenário brasileiro então - com o movimento Romântico, ainda que bastante idealizador no que diz respeito ao espelhamento dos moldes europeus, e o Modernismo, da busca de uma identidade nacional, com veio primordialmente estético, tomando como base a autonomia de uma criação literária fundamentalmente brasileira - foi repetido no contexto dos países africanos supracitados, com o acréscimo do interesse também político de se desvencilhar da Metrópole.

Comparativamente à busca de Mário de Andrade que compreendeu a livre e constante pesquisa estética e a busca da identidade nacional como os pilares do movimento Modernista, outros escritores, a exemplo de José Tenreiro, Agostinho Neto, emprederam o mesmo projeto em seus respectivos países. Aproximadamente cinco décadas depois do reacionário movimento nas terras africanas, surge a escrita de Mia Couto. Poeta, prosador e biólogo de formação, este renomado escritor moçambicano é comumente apontado pela crítica como um importante marco de resgate das tradições africanas, diga-se, transcritas em escritos literários.

Dentre romances, contos e poemas, Mia Couto desenvolve ambientes e personagens que parecem sempre reconhecíveis por parte do leitor, com a recorrência de que tais elementos sempre nos remonta a algo passado, se não vivido por nós, vivido por alguns de nossos ancestrais. Muito se destaca sobre a linguagem reinventada do escritor, que combina uma falar inventado ao linguajar do imaginário do povo. São dizeres e até neologismos populares que ganham entorno poético em sua visão.

Neste contexto, o primeiro conto do livro *O fio das missangas* (2009) poderia ser tomado como uma continuidade dessas temáticas e da poética do escritor acima citado, não fosse pela insurgência de um fato no último parágrafo deste conto: o interesse platônico e repentino de Rosaldo, pai de três filhas, por um galanteador que assomou as três filhas, inaugurando uma temática singular no âmbito dos escritos de Mia Couto.

É fato que o conto se apresenta naturalmente com as características descritas anteriormente, da linguagem fluida, das memórias e tradições africanas e também, de um quê místico, que acompanha as tradições orais dos povos. Desponta, contudo, a viravolta do enredo, que culmina em uma ação inesperada por parte do leitor: o beijo fervoroso entre sogro e genro.

Inesperada não apenas no que diz respeito à relação homoafetiva de que se toma conhecimento, mas principalmente pelo modo como o conto se estrutura, desde o título,

até a descrição/construção minuciosa que se faz das três irmãs Gilda, Flornela e Evelina. Tidas como pacatas e submissas, todas são tomadas a partir de uma característica que distingue uma das outras; a rimeira, a receitista e a bordadeira.

Um traço também recorrente nas narrativas de Couto aparece no presente conto: a introspecção de personagens em meio a um já suficientemente silencioso ambiente. Rosaldo é descrito como um homem solitário e bastante observador da rotina das filhas. A característica mais marcante dele é também uma marca de outros contos dos autor citado, a saber, o laconismo de seus personagens.

Para falar da poética deste autor, a seguinte crítica de literatura lhe aponta o perfil recorrente:

(...) Misturando vida e arte, recriando admiravelmente a linguagem, onde se casam os falares os falares com as línguas, e a estrutura, que Mia Couto desenvolve o seu projeto de moçambicanidade, dentro da perspectiva de resgate e reafirmação da cultura tradicional, mas também com o reconhecimento da presença do Outro no processo identitário.
(TUTIKIAN, 2008, P. 74)

Pode-se pensar então que a tal reafirmação cultural de que fala a autora acima se mostra também na caracterização dos personagens do escritor em questão. Um Rosaldo lacônico, um tanto acuado do mundo, formando um tipo que nos dá a sensação de estar presente no inconsciente coletivo quando se fala em 'memória'. Tipo, aliás, bastante comum em uma literatura que se pretende regional, mas que alcança a universalidade, justamente por apresentar perfis passíveis de ocorrência em diversos espaços e tempos, a exemplo mesmo do Mestre José Amaro, em *Fogo Morto* (1983), de José Lins do Rêgo e também de Ponciá Vicêncio (2003), personagem marcante de Conceição Evaristo, em livro de mesmo título..

Em meio a este perfil particular que desemboca em algo universalmente conhecido, outro fato que marcante do conto *As três irmãs* (2008) – também passível de aparição em outros contos do mesmo livro, a exemplo de *O cesto* (2008) ou *Meia culpa, meia própria culpa* (2008) – é que as ações mais inesperadas são provenientes justamente dos personagens mais lacônicos, aparentemente escanteados das suas próprias vidas.

É o caso de Rosaldo que além de ser descrito como um homem pacato, pouco ativo e mais observador, é tomado até antes do fim do conto como um personagem secundário. Aliás, até a estratégia de enfatizar a descrição das filhas acaba por colocar o

narrador de terceira pessoa na mesma situação de Rosaldo: à espreita das ações das filhas, fato que reforça o foco narrativo nestas, em detrimento à figura do pai.

O conto é então delineado como manda a tradição (cultural e paternalista): o pai que 'vigia' suas filhas virgens. Como mostra o seguinte trecho, o leitor nada haveria de esperar que não um desfecho em que o pai, tendo suas ações podadas por vida, limitaria também a vida das filhas, ao não deixá-las namorar o rapaz que as rodeava: “- Você, não se meta com minhas filhas!” (COUTO, 2008, p. 12).

O que ocorre, no entanto, é uma viravolta dos acontecimentos, fato bastante frutífero ao considerar que este tipo recurso não é necessariamente utilizado no conto, mas suficientemente realizável nos textos dramáticos, com ênfase nos textos trágicos. E dessa viravolta, em que ao proferir tal ameaça ao rapaz, Rosaldo acaba por beijá-lo, tem-se uma quebra dos preceitos propostos por Allan Poe e Cortázar quando falam da unidade que o conto deve ter, conceito aristotélico quebrado pela flexibilidade das criações contemporâneas.

O que então seria mais um espaço de trabalho estético das tradições africanas se torna também palco para a transgressão. Tanto no que diz respeito à forma, conforme comentado acima, quanto às temáticas envolvidas, do patriarcalismo ao relacionamento homoafetivo. É uma busca de identidade que ultrapassa as discussões de raça, colonialismo e nação, nos levando a um aspecto condizente à moralidade social, ou como diz Tutikian, com base nos estudos de Stuart Hall, ocorre uma “(...) mutação de uma política de classe para uma política de diferença” (TUTIKIAN, 2008, p. 72).

De acordo com os estudos de Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes em *Configurações do desejo homoerótico na contística brasileira do século XX* (2012), em que este percorre um caminho histórico dos diversos termos utilizados para denominar as relações homoafetivas, vê-se que o uso de determinados termos são carregados de ideologias, que tomam tais relações como pecados, crimes e mesmo como doença, até que, a partir do século XIX o psicanalista húngaro Ferenczi adota o termo 'homoerotismo' como forma de desvencilhar tal termo das formas preconceituosas que o antecedem.

De toda forma, com quaisquer que sejam as nomenclaturas, o que se tem como indício é a não-normatividade que estes termos representam, tomando o homoerotismo como algo à parte, como uma exceção na sociedade, como Fernandes (2012) nos diz: “No âmbito do contexto histórico, o “homossexual” não representava uma realidade,

mas definia uma variante de sexualidade que fugia do padrão vigente, engessando ainda mais o comportamento tido como normal, correto e saudável: o heterossexual.”

Isto pode ser bem visto no conto (2008) o qual não apontando tempo e espaço definidos, nos dá a ideia de atemporalidade dos temas nele trabalhados. Com efeito, o trecho que narra o momento do beijo entre Rosaldo e o rapaz revela uma atmosfera de um padrão não-vigente e à parte do mundo tradicional da heterossexualidade, como se pode ver abaixo:

O moço, encachoadado, rosto a meia haste. E ante o terror das filhas, o braço ríspido de Rosaldo puxou o corpo do jovem. Mas eis que o mundo desaba em visão. E os dois homens se beijaram, terna e eternamente. Estrelas e espantos brilharam nos olhos das três irmãs, nas mãos que se apartaram em secreta congeminção de vingança. Há muitos sóis. Dias é que só há um. Para Rosaldo e o visitante, esse foi o dia. O derradeiro. (COUTO, 2008, p. 13)

Vê-se, com o uso da conjunção coordenativa 'mas', que o beijo foi antecedido por um sentido de concessão, de que algo que, via de regra, não acontece, da mesma forma que do dia único em que o Sol brilhou para ambos. E de tal forma se mostra uma secção entre o beijo homoafetivo e o tradicional mundo heteronormativo, tal qual ocorre analogamente com a secção do mundo como noz diz Mircea Eliade em *O sagrado e o profano* (1992), em que o sagrado é tomado sempre como o centro do mundo.

Pode-se perceber, então, que o trabalho estético que Mia Couto realiza desemboca não somente na busca da identidade nacional a partir do resgate dos costumes e tradições, mas também por tratar de temáticas tomadas muitas vezes como marginais na literatura canônica, apontando, sugestivamente, o dia do beijo de Rosaldo e o visitante como possivelmente o último, ante a tradição vigente.

Em relação à peça de Nelson Rodrigues, *O beijo no asfalto* (1966), as relações homoafetivas se desenrolam de forma distinta da do conto de Mia Couto. Levando-se em consideração que a poética de Nelson é tradicionalmente reconhecida pela crítica como um intenso trabalho estético destinado à observação dos sentimentos mais insólitos dos seres que interagem entre si.

A autora Luciana Stegagno Picchio, em *História da Literatura Brasileira* (2004), afirma Nelson Rodrigues como o autor do teatro brasileiro que trouxe inovações tanto na forma quanto no conteúdo, apresentando novidades no cenário e nas palavras da autora, com a “temática de revelação de inconscientes” (PICCHIO, 2004, p. 684). Estes

inconscientes revelados são representados a partir de personagens complexas, de relacionamentos crus, ora familiares, ora amorosos que culminam num ponto trágico.

Isto não é diferente na peça acima mencionada. A peça traz características recorrentes do teatro de Nelson, tendo até sido tomado como um melodramático pela crítica, ante a carga excessiva de tragicidade gerada em algumas peças. Neste sentido, delineiam-se personagens que se opõem aos apresentados por Mia Couto, via de regra, especificamente em relação aos do conto *As três irmãs* (2008).

Nas três fases mais visíveis de Nelson – do trabalho com subconscientes, do ciclo mítico do autor e das tragédias cariocas, segundo Sábato Magaldi, em *Moderna dramaturgia brasileira* (1998) – percebe-se como a crítica era mais afeita às mudanças formais do autor em detrimento às “ousadas” temáticas. Com interdições sofridas quanto à execução de algumas peças, auto-relatos de que eram “desagradáveis” as peças da nova fase de Nelson e até menções a uma senhora na plateia que após a estreia de *Perdoa-me por me traíres* (1975) chamara o dramaturgo de tarado, em pleno espetáculo, vê-se como a crítica recebia o trato de questões tão cotidianas – sobre família, amor, preconceito – como uma espécie de afronta realista.

Aí se insere a peça aqui analisada, sendo uma mescla de questões-tabu, como as que foram listadas acima. A peça tem início com a notícia que chega à delegacia de que um rapaz havia sido atropelado quando, em seguida, um outro chega e lhe beija a boca. Percebe-se que o jornalista Amado induz o delegado Cunha a analisar o caso mais de perto, mas de uma forma claramente sensacionalista. É este o motivo que traz tensão à trama.

O que ocorre em seguida é a 'chegada' desta tensão até o âmbito familiar, em que Aprígio, pai de Selminha, conta que o marido dela, Arandir, havia beijado outro homem na rua. Vê-se então, que em oposição ao conto de Mia Couto, o tema da homoafetividade não aparece como um efeito inesperado, mas é apresentado logo no início da peça, como uma espécie de argumento da mesma, anunciando sobre o assunto que irá se tratar. E essa antecipação ocorre simplesmente porque é uma característica recorrente na poética de Nelson Rodrigues: anunciar tão logo ao leitor/espectador um tema que a sociedade não aceita tão prontamente.

O fato que engendra suspense na trama está ligado ao fato de Aprígio e Arandir não se darem bem, por culpa de Aprígio. Segundo Selminha, desde que casou, Aprígio sequer olha direito para Arandir. A sequência da peça leva o leitor a pensar, em alguns

momentos, que o pai de Selminha não aprova Arandir por saber, de alguma forma, da homossexualidade do genro.

Entretanto, o que o fim da peça tragicamente apresenta, é um amor platônico que Aprígio demonstra por Arandir, afirmando-o apenas quando Arandir diz que este sempre lhe teve ódio, como mostra o trecho abaixo:

Aprígio: (Num berro) De você! (Estrangulando a voz) – Não de minha filha. Ciúmes de você. Tenho! Sempre. Desde o teu namoro, que eu não digo o teu nome. Jurei a mim mesmo que só diria teu nome a teu cadáver. Quero que você morra sabendo. O meu ódio é amor. Porque beijastes um homem na boca? Mas eu direi o teu nome. Direi teu nome a teu cadáver. (...)
(RODRIGUES, 1966, p. 132)

O que se segue é o assassinato de Arandir, desfazendo, apenas na última cena da peça, todo o caminho que induziu o leitor a pensar que Arandir tinha um caso com o rapaz que havia beijado. Assim, tal qual o conto acima analisado, a presente peça também apresenta uma viravolta dos fatos que acabam por mudar o entendimento das características de cada personagem e enriquecer a trama, no que diz respeito ao grau de complexidade de conflito dramático, conceito hegeliano – em *Curso de Estética* (2004) - que diz respeito às paixões e conflitos entre caracteres.

No caso de *O beijo no asfalto* (1966), o conflito foi criado a partir tanto da mídia sensacionalista que acompanhou o caso de Arandir, mandando-o até à delegacia, quanto ao caso criado por Aprígio. Vê-se que o ambiente criado pelo autor é hostil tal qual o era a sociedade da época, em se tratando de temas do tipo. Talvez por tal realismo Nelson não fosse tão bem visto por todo o seu público.

É interessante ressaltar ainda que não apenas o fim da peça revela um amor platônico de Aprígio em relação a Arandir, mas também que muda-se o foco das suspeitas do leitor – que passa a entender que é Aprígio o homossexual, e não Arandir - que julgou Arandir durante toda a peça, acreditando inclusive que ele já tinha um caso com o rapaz que beijou já antes do atropelamento. Além disso, o motivo que ensejou o beijo no asfalto foi puro, segundo Arandir, um gesto que ele faria por qualquer ser humano.

O que seria uma atitude cheia de humanidade por parte de Arandir, acaba então por ser o mote para uma tragédia. É um traço também recorrente nas obras de Nelson Rodrigues, a transmutação de um gesto livre de interesses em algo que impulsiona uma tragédia, a exemplo de outras peças como *A mulher sem pecado* (2005) em que Lídia,

por ser fiel ao marido, é tomada como alvo de suspeitas, já que aos olhos do mesmo, ninguém consegue ser fiel a um paralítico. Assim, o que se delineia daí em diante na peça analisada é a convergência dos fatos para um fim trágico, a qual ao contrário do que propôs Aristóteles em sua *Poética*, não ocorre da felicidade ao infortúnio, já que toda a peça é construída sobre uma constante infelicidade que constitui a vida das personagens e que termina com um assassinato passional.

Afora as distâncias de gênero e de construção das personagens das obras aqui analisadas, percebe-se que elas comungam principalmente quanto a dois aspectos: tratam de um tema comumente marginal, da homoafetividade e, em consequência disso, transgridem em forma – em relação ao conto de Mia Couto – e conteúdo, abordando temas não-comuns no que tange às obras presentes no cânone literário.

Neste sentido de transgressão canônica, é importante frisar também que a ruptura reside primordialmente quanto ao trato do tema da homoafetividade, uma vez que segundo Judith Butler em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003), para que as discussões sobre desejo não se pautem unicamente a partir de perspectivas privilegiadas, estas não podem ser vistas apenas pelo viés da heteronormatividade.

Entende-se, assim, que por mais que as obras de Mia Couto e Nelson Rodrigues tenham finalidade estética, elas acabam por tratar de um veio também social, ao pôr em primeiro plano relações diferentes da heteronormatividade, quebrando tabus que transpassam a vida humana, até desembocar, no também cheio de tradições, terreno das artes. Assim, vê-se um Rosaldo e um Aprígio construídos de maneira a subverter não somente a ordem do discurso canônico vigente, mas a própria estrutura das obras em que se inserem.

O contexto de tais obras não retoma noções patriarcais de dominação, como Pierre Bourdieu afirma em *A dominação masculina* (2010), já que as relações homoafetivas não são carregadas de preceitos de honra e virilidade, segundo o teórico. Assim, pode-se perceber a configuração tanto da peça quanto do conto como uma quebra de preceitos da lógica formal, a qual afirma que não existe uma terceira opção para uma proposição, pois ela só será verdadeira se não for falsa e vice-versa. Vê-se, na verdade, que as obras *As três irmãs* (2008) e *O beijo no asfalto* (1966) apresentam outra opção de interpretação, que não a da heteronormatividade: Para Rosaldo e Aprígio, a lógica do terceiro não-excluído.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES et alii. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.
- CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Coleção Debates)
- COUTO, Mia. As três irmãs. In: *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2003.
- FERNANDES, Carlos E. A. *Configurações do desejo homoerótico na contística brasileira do século XX*. Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba, 2012.
- GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. 11. Ed. São Pulo: Ática, 2006
- GOUVEIA, Arturo. *A consagração da impertinência*. In: Machado de Assis desce ao inferno. Coleção Ambiente 4. João Pessoa: Ideia, 2008.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. São Paulo: Editora da USP, 2004
- LUNA, Sandra. *A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa: Ideia, 2008.
- MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- REGO, José Lins do. *Fogo morto*. São Paulo: Abril cultural, 1983.
- RODRIGUES, Nelson. *A mulher sem pecado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. O beijo no asfalto. In: *Teatro quase completo*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1966.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- TUTIKIAN, Jane. A África de Língua Portuguesa: os órfãos de passado & a busca do presente. In: *Construções literárias e discursivas da modernidade*. REBELLO, Lucia Sá; SCHNEIDER, Liane. Porto Alegre: Nova prova, 2008.