

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

RAFAEL RAMOS PEREIRA

**O êxtase de *saint* Genet:
Uma poética do abjeto e uma (est) ética do marginal**

Juiz de Fora

2017

Rafael Ramos Pereira

**O êxtase de *saint* Genet:
Uma poética do abjeto e uma (est) ética do marginal**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Crítica Literária, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Jovita Maria Gerheim Noronha - Orientadora

Juiz de Fora

2017

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

PEREIRA, RAFAEL.

O êxtase de Saint Genet : Uma poética do abjeto e uma (est) ética do marginal / RAFAEL PEREIRA. -- 2017.
112 f.

Orientadora: Jovita Maria Gerheim Noronha Noronha
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2017.

1. Jean Genet. 2. Abjeção. 3. Alegoria. 4. Escritas de si. 5. Estética marginal. I. Noronha, Jovita Maria Gerheim Noronha, orient.
II. Título.

Rafael Ramos Pereira

O êxtase de *saint* Genet: Uma poética do abjeto e uma (est) ética do marginal.

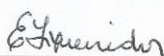
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Aprovada em 27 de setembro de 2017.

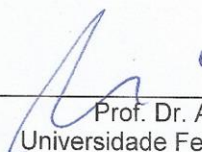
BANCA EXAMINADORA



Prof.ª Dra. Jovita Maria Gerheim Noronha (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.ª Dra. Eurídice Figueiredo
Universidade Federal Fluminense



Prof. Dr. André Monteiro
Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo

O estudo sobre os processos de alegorização e afirmação do eu a partir de uma poética do abjeto e de uma estética/ética do marginal na escrita do romancista, poeta e dramaturgo francês Jean Genet (1910 – 1986) é o foco principal deste trabalho. Esse estudo pretende analisar as estratégias narrativas e o projeto literário da obra *Journal du voleur* [Diário de um ladrão], publicada em 1949, que ambicionava estabelecer a figura marginal de Genet, criar uma espécie de mito de si mesmo. Com o objetivo de contribuir para a compreensão da idiossincrática ordem moral e da criação da *persona* do escritor, propomos uma reflexão sobre o narrador genetano e os aspectos de sua narrativa. Confrontamos o pensamento de alguns teóricos sobre a inscrição incerta de seus textos na categoria das escritas de si, para compreendermos melhor seu projeto literário e de que modo sua obra pode ser lida. Para analisarmos os processos de alegorização e a produção de sentidos na narrativa genetiana, mobilizamos, principalmente, as reflexões de Walter Benjamin. A partir dos conceitos de abjeção, de Julia Kristeva, e de profanação, de Giorgio Agamben, tentamos mostrar como os valores do abjeto se constroem e se perpetuam pela escrita de Genet, contribuindo para a construção tanto de uma estética/ética marginal, quanto da própria imagem do autor. Por último, analisamos como Genet articula o seu texto e o seu êxtase enquanto mártir e ator de sua trajetória marginal, fazendo uso de uma linguagem com pendor barroquista.

Palavras-chave: Jean Genet; Alegoria; Abjeção; Escritas de si; Estética marginal.

Résumé

L'étude des processus d'allégorisation et d'affirmation de soi dans une poétique de l'abjection et d'une esthétique / éthique marginale dans l'écriture du romancier, poète et dramaturge Jean Genet (1910-1986) est le but principal de ce travail. Cette étude vise à analyser les stratégies narratives et le projet littéraire de l'œuvre *Journal du voleur*, publiée en 1949, destinée à établir la figure marginale de Genet, et à créer une sorte de mythe de soi. Afin de contribuer à la compréhension de l'ordre moral idiosyncrasique et de la création de la *persona* l'écrivain, nous proposons une réflexion sur le narrateur et les aspects de son récit. Nous faisons appel à la pensée de certains théoriciens sur l'inscription incertaine de ses textes dans la catégorie des écritures de soi, pour mieux comprendre le projet littéraire de l'auteur et les possibilités de lecture qu'offrent ses textes. Pour analyser les processus d'allégorisation et de production des sens dans le récit génétien, nous nous concentrons principalement sur les réflexions de Walter Benjamin. A partir du concept d'abjection (Julia Kristeva) et de celui de profanation (Giorgio Agamben) nous essayons de montrer comment les valeurs de l'abject sont construites et perpétuées dans l'écriture de Genet, afin d'aider à la construction à la fois d'une éthique/esthétique marginale, et de l'image de l'auteur. Enfin, nous analysons la façon dont Genet articule son texte / extase en tant que martyr et acteur de sa trajectoire *d'auto-flagello-fiction*, à travers certaines figures du baroque.

Mots clés : Jean Genet ; Allégorie ; Abjection ; Écrits de soi ; Esthétique marginale.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, tenho de agradecer à minha mãe por sempre, mesmo quando longe, estar ao meu lado, por cuidar de mim, por sua compreensão, paciência, apoio, força, aceitação. Agradeço-a por sempre lutar por mim e me defender, por suportar toda a minha loucura, por sempre tentar apaziguar as minhas tormentas, por sempre ter tido a força necessária para me colocar de volta nos trilhos todas as vezes que decidi cessar o meu caminho. O caminho é sinuoso e muito difícil, mas eu sigo adiante. Mais por ela do que por mim mesmo. Tenho de recompensá-la e aqui, talvez, seja o início. Obrigado por todo o seu amor, mamãe!

Gostaria de agradecer a tia e madrinha Sandra por ter sido a primeira a me pegar pela mão, literalmente, e me guiar pelos caminhos das Letras. Obrigado por ter sido a mestra que iniciou a minha alfabetização e cultivou o meu amor às Letras. Meus agradecimentos também ao tio Fábio e a tia Eliete por sempre ampararem a mim e a minha mãe nos momentos difíceis, com muito amor e paciência. Aos tios Paulo, Patrícia, Sérgio, Iara e Cristóvão pela força, pelo conforto e por acreditarem com carinho em mim e em minha mãe. Agradeço a meu irmão pelo respeito e amor, por acreditar no meu potencial e ajudar sempre que possível nossa mãe.

Agradeço a minha amiga, de mais longa data, Cléo Cassim por nunca ter desistido de me acompanhar pela vida, sempre cuidando e acreditando em minha pessoa, sendo uma fonte de amor inesgotável mesmo diante do pior que havia em mim. Obrigado pelas constantes palavras de amor e de sabedoria. Obrigado por me ensinar, e por nunca me deixar esquecer, que é preciso ter **força sempre!**

A meu amigo Guilherme Gomes eu agradeço por sua amizade e carinho genuíno, pelas várias horas de construção de conhecimento via áudios, pela paciência em me ouvir discorrer sobre o nosso amado poeta do crime e da abjeção. Muito obrigado, Guilherme, pois se não fosse a sua despreziosa sugestão para que eu trabalhasse com Genet, – quando no início do mestrado eu, ainda tão confuso, queria mudar meu *corpus* e não sabia para onde correr – eu não sei o que teria sido desse trabalho. Certamente, eu não estaria tão satisfeito com o resultado e com o conhecimento que obtive no decorrer dessa pesquisa. Obrigado pela sugestão, pelo apoio e, principalmente, por sua amizade.

Agradeço aos meus amigos Cláudio Magno, Thaynã Almeida e Thalita Mazzoni por me acompanharem, me apoiarem e por serem capazes de com muito amor e carinho desafundarem a minha alma das angústias cotidianas, trazendo alegrias para os meus momentos de descanso. Obrigado por tornarem os últimos anos menos tristes. Eu os envio

meu amor. Meu muito obrigado também a meus amigos Ana Carolina Passarini, Cassio Tassi e Raphael Picoli, pois embora nossos caminhos tenham se separado várias vezes, eles persistiram até aqui sem nunca permitirem que nossa amizade se diluísse pelas veredas da vida, como se nunca tivessem partido. Eles são a prova de que *os sonhos mudam, mas os amigos são para sempre*.

Agradeço a professora que ministrou a primeira aula que assisti sobre um dos escritores que mais admiro, Marcel Proust, em um curso de extensão, e a primeira disciplina de literatura francesa que fiz no curso de Letras: um dos clímaxes que vivi durante a minha passagem na FALE. Agradeço-a por ter me aceitado como seu orientando, por ter compartilhado comigo seu vasto conhecimento em áreas que, desde cedo, tanto me fascinaram. Muito obrigado, Jovita, por ter sido uma professora e uma orientadora tão competente e estimulante, por exigir com doçura o melhor de mim, por sua paciência, solicitude, amabilidade e compreensão. Muito obrigado por ter desempenhado tão bem esse papel tão importante na minha vida.

Agradeço a todos os professores da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários que, direta ou indiretamente, fizeram parte do meu desenvolvimento intelectual e profissional. Meus agradecimentos à antiga coordenadora do PPG, Ana Beatriz Gonçalves, e ao atual coordenador, Alexandre Faria, por não medirem esforços para tornar o programa um lugar melhor, por sempre tentarem atender às necessidades dos alunos e por promoverem o nosso desenvolvimento e interação.

Devo agradecer também às secretárias do PPG Letras, Gisele Ambrósio e Danielle Molina, por serem profissionais muito competentes e solícitas, sempre nos ajudando a resolver todas as inúmeras burocracias da vida acadêmica, por sanarem as nossas dúvidas e por serem os esteios do nosso Programa. Muito obrigado, meninas!

Agradeço aos professores que gentilmente aceitaram o convite para fazer parte da minha banca, Eurídice Figueiredo, Laura Barbosa, Maria Luiza Scher e André Monteiro. A vocês a minha sincera estima e o meu terno muito obrigado.

Sou muito grato à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, pelo apoio durante minha pesquisa, que me possibilitou elevar o nível dos meus estudos.

Por último, gostaria de agradecer a Jerônimo Frederico, e a sua família, por terem me incentivado e acreditado em mim no início de todo esse processo. Obrigado, Jerônimo, pelos fragmentos de vida mais felizes e pelos lindos momentos. Obrigado pela paciência e companhia, por ter me ensinado e me inspirado tanto. Obrigado por ter enxugado as minhas

lágrimas todas as vezes em que, durante os vários estágios da Paixão, eu tropecei e cai. Vocês sabem quão pesada é a cruz, principalmente para aqueles que não sabem para onde vão. Agora o mestrado acabou, afinal de contas, nada é para sempre.

30 de agosto de 2017

SUMÁRIO

Prólogo	p. 12
1. A escrita de si e a afirmação do eu nas narrativas de Jean Genet	p. 17
1.1. O sujeito narrador	p. 17
1.2. Uma narrativa híbrida	p. 25
1.3. <i>Diário de um ladrão</i> : um pacto ambíguo?	p. 31
1.4. Diário de <i>um</i> ladrão ou Diário <i>do</i> ladrão?	p. 40
2. As alegorias e as flores do mal de Jean Genet	p. 45
2.1. O processo de alegorização	p. 45
2.2. O tubo de vaselina: Uma alegoria de afirmação do eu	p. 53
2.3. A presença emblemática das flores	p. 59
3. Uma poética do abjeto e uma (est) ética do marginal	p. 69
3.1. “Os faustos da abjeção”	p. 69
3.2. O corpo abjeto	p. 80
3.3. O êxtase de <i>Saint Genet</i>	p. 84
a) Uma linguagem alegórica, dramática e pictórica	p. 86
b) Do martírio ao êxtase: Uma trajetória de <i>autoflagelação</i>	p. 92
Epílogo	p. 104
Referências bibliográficas	p. 107

« Il est l'heure de s'enivrer ! Pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous ;
enivrez-vous sans cesse ! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. »

(Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, 1869)

PRÓLOGO

O estudo sobre os processos de alegorização e afirmação do eu a partir de uma poética do abjeto e de uma estética/ética do marginal na escrita do romancista, poeta e dramaturgo francês Jean Genet (1910 – 1986) é o foco principal deste trabalho. A pesquisa pretende analisar as estratégias narrativas do escritor e o projeto literário de sua obra *Journal du voleur* [Diário de um ladrão], publicada em 1949, escrita com a intenção de fixar uma insígnia de marginal, criar uma espécie de mito de si mesmo. Antes de expormos como se desenvolverá esse estudo, convém apresentar quem é o autor de nosso *corpus*.

Filho de pai desconhecido e abandonado pela mãe, Jean Genet nasceu no ano de 1910 e foi criado, com base em uma educação cristã, por camponeses em uma região pobre da França. No início da década de 20, quando ainda fazia parte de uma congregação católica e do coro da igreja, Genet obteve as melhores notas no exame final da escola primária e cometeu seus primeiros roubos: lápis, livros, doces. Na adolescência, abandonou o povoado e criou-se entre casas de detenção para menores e pelas ruas junto de várias figuras marginais como prostitutas, assassinos e ladrões. Após ter prestado alguns anos de serviço militar no Marrocos e na França, Genet desertou e seguiu uma vida errante pelo leste e norte da Europa, sobrevivendo de roubos e prostituição no litoral espanhol e francês. Nessa fase de sua vida, ele passou pela colônia penitenciária de Métray, pela Legião Estrangeira e várias vezes pela prisão. Em 1942, em Fresnes, o escritor iniciou sua vida literária no cárcere com o poema *Le condamné à mort* [O condenado à morte], inspirado pela execução de um também prisioneiro com o qual Genet manteve relações, Maurice Pilorge, guilhotinado em 17 de março de 1939.

Nos anos seguintes, entra em uma fase de intensa produção literária que resulta em algumas obras de cunho autobiográfico: *Notre-Dame-des-Fleurs* [Nossa Senhora das Flores] (1943), *Miracle de la rose* [Milagre da Rosa] (1946), *Querelle de Brest* [Querelle] (1947), *Pompes funèbres* [Pompas Fúnebres] (1947). A princípio, essas obras foram censuradas, pois foram consideradas pornográficas. Descoberto por Jean-Paul Sartre e Jean Cocteau, Genet teve sua obra defendida por esses intelectuais que reconheceram nele um novo gênio promissor da literatura francesa. Com o reconhecimento obtido através de sua escrita que exalta a obscenidade e a vida de figuras marginais, Genet angaria para si o título de poeta do crime, do roubo, da prostituição e da homossexualidade.

A partir de 1947, o poeta do crime passa a se dedicar também a escrever peças teatrais, *Haute surveillance* [Alta vigilância] e *Les bonnes* [As criadas]. Em 1948, prestes a ser condenado a mais dois anos de prisão por crimes passados, Genet recebe indulto graças a uma petição feita por Sartre e Cocteau e assinada por vários outros artistas e intelectuais. No mesmo ano, além de alguns poemas, escreve *Journal du voleur* [Diário de um ladrão], obra publicada no ano seguinte. Após um período de esterilidade literária, Genet volta a se dedicar à literatura e escreve as peças de teatro *Le balcon*, [O balcão] (1956), *Les nègres* [Os negros] (1958) e *Les paravents* [Os biombos] (1961). Em 1964, transtornado pelo suicídio de seu então namorado Abdallah, Genet decide abandonar a literatura.

Cada vez mais envolvido com causas sociais e políticas, se declarando inimigo de toda instituição social e do governo francês, Genet considerava tarde demais para se “civilizar” e permanece durante a década de 70 escrevendo apenas artigos de cunho social e político e participando de alguns protestos. Em 71, colabora em uma prática de observação em presídios ao lado Michel Foucault, um dos maiores ativistas da causa. Durante esses anos, o escritor apoia a independência da Argélia, a militância dos Panteras Negras e se engaja na luta dos Palestinos. Em 1983, recebe o Grand Prix National des Lettres. Em 15 de abril de 1986, combalido por um câncer de garganta, Jean Genet morre em decorrência de uma queda em um quarto de hotel em Paris. Um mês após sua morte, vem a público o livro *Un captif amoureux* [Um cativo apaixonado], obra em que registra sua permanência na Jordânia e no Líbano, expondo sua visão política sobre os conflitos. Esta última obra se destaca pela falta da autodramatização de seus escritos anteriores, pelo tom de escrita mais simples e pelo novo olhar sobre o mundo.

A experiência de Genet é a base para construir suas narrativas. Suas obras, cujos protagonistas são quase sempre delinquentes e homossexuais, partem de suas memórias de cárcere e de sua vida nas ruas, permeadas por um discurso em que pulsa erotismo e morte, que carrega sua marca de infâmia e orna-se dela com orgulho. A dignidade de Genet é a “reivindicação do mal” e a abjeção é o seu único caminho (BATAILLE, 2015).

Para o desenvolvimento dessa pesquisa, tomamos como *corpus* analítico principal a obra *Journal du voleur* [Diário de um ladrão], em que o autor narra alguns anos de sua vida, suas misérias, glórias e amores através de uma perspectiva que molda suas memórias de forma a criar uma espécie de *Via crucis*: “Na direção do que se chama o mal, eu vivi por amor uma aventura que me levou à prisão” (GENET, 2015, p.13). Lançaremos mão de um *corpus*

secundário como contraponto, constituído por *Notre-dame-des-Fleurs*, *Miracle de la rose* e *Pompes funébres*.

Notre-dame-des-fleurs [*Nossa Senhora das Flores*], publicada em 1943, é considerada por muitos a obra-prima de Jean Genet. A obra conta a história da travesti Divina, residente em um quarto de sótão com vista para o cemitério de Montmartre, e sua relação com o cafetão Mignon Pé-pequeno, o jovem assassino Nossa Senhora das Flores e o africano Seck, seus amantes. No decorrer da obra, o narrador confessa que cria sua narrativa com base em partes de sua vida e em suas fantasias sexuais para estimular os seus desejos masturbatórios enquanto estava na prisão esperando sua sentença. Através de episódios provocativamente eróticos e, por vezes, explicitamente sexuais, o leitor é apresentado à trajetória de misérias e êxtases de Divina, e à prisão, julgamento e execução de Nossa Senhora, sendo assim confrontado com um universo de párias sociais, em que os valores são subvertidos: a traição é o maior valor moral, o assassinato um ato de virtude e um apelo sexual. Sartre definiu, em *Saint Genet: Comédien et martyr* [*Saint Genet: ator e mártir*], *Notre-dame-des-fleurs* como “uma epopeia da masturbação” (2011, p.498, tradução nossa).

Miracle de la rose [*O milagre da rosa*], publicado em 1946, aborda as experiências de Genet enquanto detento na Colônia Penal de Mettray e na prisão de Fontevrault, embora não haja provas conclusivas de que Genet tenha sido preso na última instituição. Nessa obra, o narrador mescla fragmentos de sua adolescência e da idade adulta, descrevendo os desejos eróticos que seus companheiros detentos despertavam nele e o deslumbramento que nutria pelo assassino Hercamone. Sobre *Miracle de la rose*, o poeta americano Allen Ginsberg em uma carta a seu amigo Jack Kerouac, datada de 14 de julho de 1949, comenta: “uma sólida autobiografia, um longo poema em prosa sobre a vida na prisão” (GINSBERG, 2008, p. 50, tradução nossa).

Pompes Funébres [*Pompas funébres*] foi publicado em 1947 e no Brasil pela primeira vez em 1968, em uma edição muito simples em que vários trechos foram suprimidos pela censura. Apenas em 1985 o texto foi publicado integralmente no Brasil. Nessa obra, Genet expressa a intenção de prestar uma homenagem a seu amante Jean Decarnin, comunista morto na barricada popular de 1944 pela libertação de Paris. A narrativa gira em torno dos cortejos fúnebres de Decarnin e sobre a ocupação da França pelos alemães, abordando as relações homossexuais entre os soldados. Por explorar uma atração erótica em relação aos símbolos militares e à figura de Hitler, mostrando certo fascínio pelo poder que ele representava, além de ter, posteriormente, tomado o partido dos palestinos em sua cruzada contra Israel, alguns

teóricos associaram Genet ao antissemitismo. Entretanto, alguns estudiosos, como Gene Plunka, argumentam que “o alegado antissemitismo de Genet é baseado em informações anedóticas e na falácia de uma culpa por associação” (2003, p. 507, tradução nossa).

Querelle de Brest [*Querelle*] foi publicado, anonimamente, pela primeira vez em 1947. A única narrativa de Genet em que ele não se insere como personagem. A trama se situa na cidade portuária de Brest, onde um oficial da marinha vive um amor platônico pelo protagonista Georges Querelle, um marinheiro amoral que se relaciona com homens e mulheres em busca de lucro, mata e rouba pelo prazer do crime. Essa obra serviu de inspiração para o último filme do diretor alemão Rainer Werner Fassbinder: *Querelle* (1982).

Un captif amoureux [*Um cativo apaixonado*] é a última obra de Genet. Foi publicada, postumamente, em maio de 1986, a partir de manuscritos que o escritor deixou inacabados. Este é um livro de memórias sobre os encontros de Genet com os combatentes palestinos e os Panteras Negras. O autor reúne e comenta os dois anos que passou nos campos de refugiados na Jordânia e sua visita a Beirute em 1982, quando ocorreu a invasão israelense. Genet foi um dos primeiros estrangeiros a entrar no campo de refugiados de Chatila após o massacre de centenas de seus habitantes. De acordo com o biógrafo de Genet, Edmund White, "para um livro sobre um dos conflitos mais ideologicamente inflamados dos tempos modernos, *Um cativo apaixonado* é curiosamente calmo e não polêmico" (2012, p. 8, tradução nossa).

Com a intenção inicial de desvendar quem é o sujeito narrador e como se constrói a narrativa na obra de Genet, o estudo desses aspectos parte de uma discussão entre as reflexões feitas por Walter Benjamin, em seu texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, e as reflexões de Silviano Santiago, em seu ensaio “O narrador pós-moderno”, presente no livro *Nas malhas da letra* (1989). Não poderíamos deixar de analisar as narrativas de Genet, principalmente se nosso objetivo é contribuir para a compreensão de sua idiossincrática ordem moral e a criação de sua *persona*, sem nos embasarmos nos estudos sobre as escritas de si. Alguns autores que se dedicam ao tema suspeitam da autenticidade do discurso narrativo de Genet e levantam a hipótese de que o autor propõe, em *Journal du voleur*, um “pacto nuançado” (LECARME, 2014, p.84), chamando a atenção para a inscrição incerta de seus textos nessa categoria. Para amparar essas reflexões, mobilizaremos textos de teóricos e analistas sobre a noção de autoficção que possam nos auxiliar na compreensão da modalidade de escrita empreendida por Genet. Como sustentação teórica basilar para a discussão sobre as escritas de si e para entendermos a singularidade da escrita de nosso autor, nos apoiaremos em textos do teórico francês Philippe Lejeune que serão úteis não apenas no

que tange ao conceito de autobiografia, mas também para refletirmos sobre o diário, termo que dá título à obra principal de nosso *corpus*, mas que não funciona para definir realmente o texto.

No segundo capítulo, com o objetivo de analisarmos as alegorias, os símbolos e a produção de sentido que decorre dos mecanismos narrativos de Genet, nos debruçaremos sobre as reflexões de Walter Benjamin, importantes para delimitar o complexo conceito de alegoria e para entender como se dá o processo de alegorização. A partir desse entendimento, propomos uma reflexão e um modo de leitura sobre algumas passagens e determinadas imagens na narrativa de Jean Genet, como a construção alegórica sobre o tubo de vaselina do narrador de *Journal du voleur* e a constante figura das flores na obra genética.

Para tratarmos dos valores do abjeto, na terceira e última etapa do trabalho, nosso estudo se embasa nas concepções de Julia Kristeva, presentes em sua obra *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection* [*Poderes do horror: Ensaio sobre a abjeção*] (1980). Propomos uma análise do trabalho de linguagem empreendido por Genet, que sublima as figuras abjetas e profana aquelas que usualmente são compreendidas como sagradas, construindo alegorias e comparações paradoxais ao unir símbolos opostos, mas que se unem e criam um novo significado dentro de suas narrativas. Buscaremos observar como os valores do abjeto se constroem e se perpetuam pela escrita, contribuindo para a construção tanto de uma estética/ética marginal quanto da própria imagem do escritor. Para compreendermos o uso incongruente das figuras que o autor mobiliza em suas narrativas, nos ampararemos no pensamento de Giorgio Agamben sobre as *Profanações* (2007). Por último, veremos como Genet articula seu êxtase sob a perspectiva de mártir e ator de sua trajetória marginal, fazendo uso de uma linguagem com pendor barroquista.

A ambição desse trabalho é compreender as camadas da escrita de Jean Genet, de que forma seus recursos estéticos e sua linguagem são capazes de produzirem outras camadas de sentido em seus textos, consolidando seu discurso literário e afirmando a sua imagem de escritor ladrão, poeta da abjeção.

1. A escrita de si e a afirmação do eu nas narrativas de Jean Genet

1.1 O sujeito narrador

No outono de 1948, *Journal du voleur* foi publicado de maneira clandestina por Albert Skira em Genebra. Alguns meses mais tarde, foi editado e republicado pela editora Gallimard. Esta é uma das obras mais conhecidas de Jean Genet. Talvez isso se deva ao fato de que, entre outras razões, o título da obra traz uma promessa autobiográfica, enquanto seus romances anteriores traziam títulos de caráter mais poético. Este seria um fator determinante para atrair o interesse do público, pois nessa época o nome Jean Genet já desfrutava de certo prestígio literário, principalmente no meio intelectual francês. Para o leitor ciente de quem é o autor do livro e que tenha a mínima ideia sobre sua vida, o título funciona como um convite para conhecer a história pessoal do escritor, seus crimes e seus amores, um convite para entrar em um mundo de delinquência e prostituição. No decorrer da leitura, além de conhecermos a trajetória de um ladrão que, posteriormente, se tornou escritor, nos deparamos com uma narrativa que pretende descrever uma existência e criar uma espécie de santidade, e essa trajetória é percorrida por um caminho sinuoso de exaltação do abjeto. Não foi à toa que Sartre intitulou seu livro sobre Jean Genet de *Saint Genet: Comédien et martyr* [*Saint Genet: ator e mártir*], publicado em 1952. Esse título faz uma referência, de forma lúdica, a São Genésio, mártir cristão do século III d.C., e também é uma referência à noção que o próprio Genet tinha de si mesmo e do itinerário de sua vida.

A santidade de Genet, como propõe Edmund White em sua biografia do autor, deve ser compreendida como “um estado de triunfo através da humildade, do sofrimento e da transcendência” (WHITE, 2003, p.48). O autor de *Journal du voleur* nos leva a entender sua concepção de santidade com a seguinte passagem: “A santidade consiste em fazer servir a dor. É forçar o diabo a ser Deus” (GENET, 2015, p. 156)¹. Em outro trecho do livro, ainda sobre a santidade e seu objetivo de escrita, o narrador declara:

Se a santidade é meu objetivo, não posso dizer o que ela é. O meu ponto de partida é a própria palavra que indica o estado mais próximo da

¹ Neste trabalho tomaremos como procedimento a tradução publicada no corpo do texto e o original em nota de rodapé.
No original: « La sainteté c'est de faire servir la douleur. C'est forcer le diable à être Dieu » (GENET, 2015, p.232)

perfeição moral. Da qual nada sei, salvo que sem ela a minha vida seria vã. Não podendo obter uma definição da santidade – nem tampouco da beleza –, a cada instante quero criá-la, isto é, fazer com que todos os meus atos me conduzam para ela, que ignoro. Que me guie a cada instante uma vontade de santidade até o dia em que a minha luminosidade há de ser tal que as pessoas dirão: “É um santo”, ou com mais sorte: “Era um santo” (GENET, 2015, p.158)².

Para iniciarmos o estudo sobre os aspectos narrativos na obra *Journal du voleur*, partiremos de um dos elementos primordiais de uma narrativa: o narrador. Para tanto, este trabalho terá como base as reflexões de Walter Benjamin sobre o tema. Em seu texto de 1936 intitulado “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Benjamin desenvolve a ideia de que a arte de narrar está em declínio: “É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 2012, p. 213). O crítico alemão revisita ideias já levantadas no texto “Experiência e pobreza”, como a mudança das paisagens no início do século XX e o silêncio do trauma decorrente da primeira guerra mundial, e categoriza o narrador em três estágios evolutivos no decorrer da história. O primeiro estágio se define com a figura do narrador clássico sendo aquele que tem a função de propor um intercâmbio de experiências. Benjamin o divide em dois grupos: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. O primeiro é aquele que conhece as tradições e busca sua narrativa no passado, transmitindo o sentido de pertencer a uma comunidade historicamente constituída. O segundo é aquele que conhece outros lugares e busca sua narrativa no que está distante, transmitindo um novo conhecimento. O estágio seguinte se dá com o surgimento do narrador do romance, o qual já não pode falar de maneira exemplar a seu leitor. O terceiro seria o narrador que se aproxima da posição de um jornalista, aquele que narra a informação do que aconteceu em determinado local, em determinada hora. O autor assume uma posição negativa contra esse último narrador, pois, para ele, a narrativa deve ir além de simplesmente transmitir fatos como uma mera informação ou um relato.

Benjamin apresenta dois indícios do “processo que vai culminar no ocaso da narrativa” (2012, p. 217): o surgimento do romance no início do período moderno e a informação. O

² No original: « Si la sainteté est mon but, je ne puis dire ce qu'elle est. Mon point de départ c'est le mot lui-même qui indique l'état le plus proche de la perfection morale. Dont je ne sais rien, sauf que sans elle ma vie serait vaine. Ne pouvant réussir une définition de la sainteté - pas plus que de la beauté - à chaque instant je la veux créer, c'est-à-dire faire que tous mes actes me conduisent vers elle que j'ignore. Que me guide à chaque instant une volonté de sainteté jusqu'au jour où ma luminosité sera telle que les gens diront : « C'est un saint », ou avec plus de chance : « C'était un saint » (GENET, 2015, p. 237).

romance está ligado ao livro, diferentemente da narrativa que não necessita deste para existir, não faz parte da tradição oral e não a fomenta, pois, segundo o autor, se origina de um indivíduo isolado, que não recebe conselhos e não pode aconselhar. A informação demanda uma verificação imediata dos saberes que carrega, só possui valor enquanto traz um conhecimento novo.

Um ponto importante no texto de Benjamin é a relação entre a narrativa e o trabalho manual. Segundo ele, a narrativa é uma forma artesanal de comunicação na qual o narrador imprime a sua marca. A ascensão do trabalho em cadeia em detrimento do trabalho artesanal suprime as condições de realização da narrativa tradicional, uma vez que as experiências comuns vão se extinguindo e deixando um vazio na existência comunitária. Seguindo o raciocínio de Benjamin, não pode haver a narrativa clássica se não houver um senso de compartilhamento e, dessa forma, o narrador carece de matéria capaz de transmitir seus conselhos, a sabedoria que intenta transmitir. Esse pensamento pode ser explicado pelo individualismo cada vez mais crescente no século XX, deixando sua marca na literatura em produções mais voltadas para as experiências, a consciência e as memórias do eu. Entretanto, o filósofo alemão não vê a perda do caráter utilitário da narrativa clássica como algo negativo.

Silviano Santiago em seu artigo “O narrador pós-moderno”, de 1989, diverge em alguns pontos do texto de Walter Benjamin, pois sua análise se debruça sobre o narrador pós-moderno, mas ainda assim faz algumas observações interessantes para analisarmos o sujeito narrador presente na obra de Jean Genet, como, por exemplo, a noção de autenticidade. A narrativa pode expressar a experiência de uma ação ou a experiência obtida através da observação. De acordo com Santiago, é discutível a noção de autenticidade de uma narrativa cuja matéria não faz parte da vivência do narrador, entretanto, ele não desconsidera a possibilidade de tomarmos como também autêntica a narrativa de quem narra o que observou sem necessariamente ter sentido na pele o efeito dos fatos narrados. Dessa forma, entende-se que o conhecimento humano também pode ser apreendido a partir daquilo que se conhece apenas por se ter observado, o que importa é a posição que o narrador vai assumir diante daquilo que narra para construir a autenticidade de sua narrativa, principalmente se considerarmos que “o ‘real e o autêntico’ são construções de linguagem” (SANTIAGO, 1989, p. 40).

Quando pensamos nos romances de Jean Genet, é interessante lembrarmos dessa passagem do texto de Santiago, visto que muito se discute sobre a autenticidade dos fatos narrados na obra do escritor francês, já que ele assume extrair a matéria de suas narrativas de

sua própria vida. Não importa, porém, a verdade absoluta dos fatos narrados, o que importa é o cumprimento do pacto de leitura que o autor propõe a seu leitor. Mais adiante aprofundaremos melhor essa questão.

Seguindo o raciocínio de Santiago, sustentado com base nas reflexões de Benjamin: “À medida que a sociedade se moderniza, torna-se mais difícil o diálogo enquanto troca de opiniões sobre ações que foram vivenciadas” (SANTIAGO, 1989, p. 39). Depreende-se que a sociedade contemporânea tem uma necessidade de conhecer as experiências alheias, pois a modernização e a ascensão de um sujeito cada vez mais isolado fez surgir uma dificuldade no diálogo e troca de opiniões sobre as experiências vividas.

O narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva de sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato (SANTIAGO, 1989, p. 40).

Embora Genet não faça parte do contexto sobre o qual Santiago tece suas reflexões e não tenha somente a intenção de narrar a partir da observação de uma experiência alheia, ele também se assume como ficcionista, mesmo com a proposta de escrever um (falso) diário, ao deixar claro que é sobretudo a linguagem que modela a matéria vivida. Há um trabalho ficcional com a intenção de reabilitar e engrandecer o passado que ele narra. “Quero reabilitar aquela época escrevendo-a com os nomes das coisas mais nobres. A minha vitória é verbal e eu a devo à suntuosidade dos termos, abençoada seja, pois, essa miséria que me aconselha tais escolhas” (GENET, 2015, p. 48).³

Ao afirmar que Jean Genet se assume como ficcionista, pretendemos dizer que ele assume em seu texto o papel de escritor, aquele que tem o poder de moldar a matéria narrada como quiser, como seu engenho literário lhe permitir. Compreende-se a partir da passagem citada que o autor pretende recriar e transmitir as suas lembranças através da sua visão lírica sobre aquilo que narra. Ele tem ciência de que é através do trabalho com as palavras sobre

³ No original: « Je veux réhabiliter cette époque en l'écrivant avec les noms des choses les plus nobles. Ma victoire est verbale et je la dois à la somptuosité des termes mais qu'elle soit bénie cette misère qui me conseille de tels choix » (GENET, 2015, p. 65).

suas misérias do passado que ele poderá atingir a sua santidade, sua vitória. Neste caso, o autor quer compartilhar essa informação com o seu leitor.

Phillippe Gasparini, em seu artigo “Autoficção é o nome de quê?”, ao tratar do contexto de surgimento do termo e das considerações de Serge Doubrovsky sobre sua obra *Fils*, considera que

Doubrovsky tinha provavelmente em mente aquela acepção, bem ampla, da palavra "fiction" nos Estados Unidos. Mas, posteriormente, ele justificará o emprego da palavra por sua etimologia. O verbo latino *fingere* significava de fato "afeiçoar, fabricar, modelar". O *fictor* era alguém que dava feição: o oleiro, o escultor, e depois, por extensão, o poeta, o autor.

Não se tratava de uma simples brincadeira com as palavras. O conceito de autoficção teve inicialmente como base uma ontologia e uma ética da escrita do eu. Ele postulava que não é possível se contar sem construir um personagem para si, sem elaborar um roteiro, sem "dar feição" a uma história. Postulava que não existe narrativa retrospectiva sem seleção, amplificação, reconstrução, invenção. Doubrovsky não era obviamente o primeiro a fazer essa constatação (GASPARINI apud NORONHA, 2014, p.187).

Essas considerações sobre o *fictor* e sobre a construção de uma personagem para si contemplam o que se compreende neste trabalho como a posição de ficcionista que Genet assume. Um autor que vai dar uma feição à sua história, modelando-a, construindo-a de acordo com os seus interesses criativos. Percebe-se, no decorrer da leitura de *Journal du voleur* , que o autor pretendia criar a sua narrativa pautando-se em uma ética para relatar a si e o entorno social em que vivia. Partindo das definições de ficção que Jean-Louis Jeannelle traz em seu texto “A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?”, compreendemos o aspecto ficcional das obras de Genet como “um modo narrativo constituído de asserções simuladas” (JEANNELLE apud NORONHA, 2014, p. 145), ou mais precisamente como um modo narrativo sobre as experiências do passado ornamentado de asserções simuladas.

Voltando ao texto de Silviano Santiago, o autor faz uma distinção entre o narrador pós-moderno e o seu contemporâneo no contexto brasileiro (em 1989, época da publicação de seu ensaio), que o autor denomina de narrador memorialista, pois havia crescido o número de publicações de textos revisitando memórias devido à volta de exilados políticos ao Brasil. Esse gênero narrativo trazia um sujeito mais experiente, que teve tempo para refletir sobre suas experiências e elaborar o seu discurso. Dessa maneira, ele trazia consigo uma sabedoria adquirida a partir de sua vivência e seu leitor poderia extrair algum conhecimento dessa

maturidade e dessa partilha de experiência. A sabedoria pode ser extraída enquanto informação advinda do ponto de vista do narrador sem que este tenha intenção explícita de transmitir algum conhecimento. Neste aspecto, esse memorialista se aproxima do narrador clássico de Benjamin e daquele presente em *Journal du voleur*, um narrador que, a um só tempo, evoca suas lembranças e explica o processo e a intenção de seu empreendimento literário.

Segundo Roberto Seidel (2001), a partir dos anos 50, há um movimento internacional que dá grande importância à experimentação no romance, que já se manifesta, apesar das diferenças, no *Nouveau Roman* francês, no realismo mágico latino-americano e na geração beat norte-americana. O autor acredita que esse movimento era impulsionado pelo que chama de

Novo tipo de hiper-realismo auto-questionador que desafiava o realismo inocente. Surge, por assim dizer, um novo tipo de fabulação ou ficcionalidade. A postura de total ficcionalidade de qualquer tentativa de nomear, de estruturar ou ordenar a experiência e a de exploração dos próprios mecanismos internos do romance levam àquilo que assinalamos como sendo a “auto-reflexão” (SEIDEL, 2001, p. 65).

Em *Journal du voleur*, temos a experiência do fazer literário descrita através das ponderações do autor/narrador junto das reflexões sobre as lembranças do passado. O narrador genetano faz questão de compartilhar com o seu leitor de que modo pretende explorar os recursos narrativos dos quais dispõe para alcançar seus objetivos literários. No trecho a seguir, Genet expõe sua relação com a escrita e sua intenção de construir uma lenda através de sua literatura:

Escrevendo, consegui o que procurava. Sendo para mim um ensinamento, o que vai me guiar não é aquilo que vivi, mas o tom que uso para relatá-lo. Não as anedotas, mas a obra de arte. Não a minha vida, mas a sua interpretação. É aquilo que a linguagem me oferece para evoca-la, para falar dela, traduzi-la. Construir a minha lenda. Sei o que quero. Sei para onde vou [...]. (*Por lenda, eu não queria dizer a ideia mais ou menos decorativa que o público que conhece o meu nome vai formar a meu respeito, mas a identidade da minha vida futura com a ideia mais audaciosa que eu mesmo e os outros, depois deste relato, dela possam fazer. Ainda falta verificar se a realização*

da minha lenda consiste na existência mais audaciosa possível na ordem criminal.) (GENET, 2015, p. 156, grifo do autor)⁴.

Trechos como esse nos permitem interpretar que o exercício da escrita de *Journal du voleur* tem a intenção confessa de tentar constituir certa imagem do autor. Seu intento não é simplesmente compartilhar parte da história de sua vida, ornar seu passado através de um discurso literário, mas a partir da matéria vivida erigir uma arte que sustente a imagem que pretende ostentar para o futuro.

O narrador genetiano mobiliza elementos lúdicos, provocativos e mordazes em suas narrativas, misturando episódios e personagens históricos com as práticas presentes em sua vida pessoal. Dessa forma, podemos dizer que Genet produz um tipo de texto que se aproxima, em alguns aspectos, do que a crítica literária canadense Linda Hutcheon cunhou como metaficção historiográfica. A criação desse conceito surge das reflexões sobre narrativas que expõem uma desconfiança em relação àquilo que se considera como história oficial, fazendo uma releitura crítica da mesma a partir de outros olhares. A metaficção historiográfica subverte a história através da própria história, por concebê-la como discurso construído por uma ideologia dominante que preza por preservar costumes e pensamentos hegemônicos. Se o discurso foi construído, ele pode ser desconstruído. Elementos do discurso histórico e da ficção se unem, criando assim um paradoxo. São textos que incitam um questionamento sobre o que há de realmente factual no texto literário e de ficção nos relatos históricos.

As narrativas genetianas não devem ser consideradas como exemplos integrais de metaficção historiográfica, mas chegamos a essa aproximação pelo fato de mobilizarem alguns recursos em comum, tais como a reflexão sobre o processo de criação literária, a exposição da história de um grupo de indivíduos em determinados episódios históricos que são ironizados ou compreendidos sob outra perspectiva, funcionando assim como uma forma de subverter ou dialogar com o discurso histórico dominante. No trecho a seguir, extraído de *Pompes Funèbres*, em que Genet narra um intercurso sexual e subitamente começa a se referir a si mesmo na terceira pessoa, se nomeando como Hitler, podemos observar como o autor dialoga de forma mordaz com a história:

⁴ No original : « Par l'écriture j'ai obtenu ce que je cherchais. Ce qui, m'étant un enseignement, me guidera, ce n'est pas ce que j'ai vécu mais le ton sur lequel je le rapporte. Non les anedoctes mais l'oeuvre d'art. Non ma vie, mais son interprétation. C'est ce que m'offre le langage pour l'évoquer, pour parler d'elle, la traduire. Réussir ma légende. Je sais ce que je veux. Je sais où je vais [...]. (*Par légende je n'entendais pas l'idée plus ou moins décorative que le public connaissant mon nom se fera de moi, mais l'identité de ma vie future avec l'idée la plus audacieuse que moi-même et les autres, après ce récit, s'en puissent former. Il reste à préciser si l'accomplissement de ma légende consiste dans la plus audacieuse existence possible dans l'ordre criminel.*) » (GENET, 2015, p. 233).

E a cada movimento de vaivém, no anel de couro, acompanhava-se mentalmente de uma fórmula cujo lirismo era ditado pela felicidade proporcionada. Ele teve, muito de leve, um risinho irônico que desapareceu logo, ao pensar: “isso aí é um francês que está metendo em você.” Hitler, com a mão no pau, e nas partes mutiladas, sentia aquele ímpeto exaltar-se, embora cada impulso do pau arrancasse gemidos de prazer [...]. Sua língua o limpou de todos os grãos de merda que juntara. Era merda ainda viva, retirada dos órgãos antes do prazo (GENET, 1985, p. 172)⁵.

Em *Pompas Fúnebres*, escrito em 1947, Genet expõe uma fase obscura da história da França, a ocupação alemã e as dificuldades ocasionadas pela Segunda Guerra mundial. Muitas pessoas acreditavam que a Europa Ocidental jamais iria se recuperar da Guerra. Cidades em ruínas, fábricas, portos, estradas e ferrovias bombardeadas e muitas fazendas destruídas. Essas condições, somadas ao trauma da experiência da guerra, resultaram na instabilidade política de muitos países. No trecho citado acima, podemos observar o tom paródico do narrador ao evocar uma personalidade histórica compreendida, em sua época, como símbolo de poder e autoritarismo, alguém que representava o culto à virilidade e à hegemonia de um grupo. Dessa forma, Genet subverte a história e a figura de Hitler. A partir do próprio contexto histórico, ele satiriza o Führer alemão. Em uma Europa ainda tentando se reerguer das ruínas e superar os traumas que a guerra deixou, *Pompes funèbres* expunha uma narrativa que delatava as práticas homossexuais no meio militar. O narrador trata de um tema que, em sua época, era menos comum e ainda mais difícil de se falar, e caso viesse à tona, provavelmente, seria com reservas e por um ponto de vista discriminatório. Em acordo com o pensamento de Hutcheon, esse narrador cujo discurso é descentralizado é o que chamaremos de Ex-cêntrico. Nas palavras da autora:

O centro já não é totalmente válido. E a partir da perspectiva descentralizada, o “marginal”, e aquilo que vou chamar de “ex-cêntrico” (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos

⁵ No original: « Et chaque mouvement de va-et-vient dans l'oeil de bronze, s'accompagnait mentalement d'une formule dont le lyrisme était dicté par le bonheur accordé. A peine eut-il une fois un léger ricanement, vite effacé, quando il pensa : « Çui-là, c'est la France qui te le met. » Hitler, une main sur sa queue et ses parties mutilées, sentait cette ardeur s'exalter, encore que chaque coup de bite arrachât un râle de bonheur [...]. Sa langue la nettoya de tous les grains de merde qu'elle avait ramassés en remontant. C'était sa merde encore vivante, tirée avant terme des organes » (GENET, 1984, p.165).

ter presumido [...]. Nesse tipo de contexto, diferentes tipos de texto vão adquirir um valor – aqueles textos que produzem o que Derrida chama de “rupturas ou infrações” –, pois são eles que nos podem levar a suspeitar do próprio conceito de “arte” (HUTCHEON, 1991, p. 29).

Esta citação se faz importante, pois ilustra o lugar de enunciação do sujeito narrador de Jean Genet e do próprio autor, seu discurso literário de marginal, sua perspectiva descentralizada.

Se considerarmos o contexto em que Genet começa a produzir sua obra literária: o cárcere, os temas sobre a vida dos ladrões, prostitutas, homossexuais, travestis e presidiários sobre os quais ele escreve, e as observações de Linda Hutcheon sobre a voz do ex-cêntrico, notaremos que a literatura de Jean Genet não se aproxima, evidentemente, do monólito homogêneo, a começar pela identidade do autor/narrador. Nesses termos, o sujeito narrador de Genet é um sujeito ex-cêntrico que expõe, sem meandros, seu discurso descentralizado e dá voz também a outros ex-cêntricos como ele ao partilhar histórias vividas no mesmo entorno social. O narrador genetiano explora aquilo que Derrida observou em sua obra *Paixões*: “a literatura tem o direito de dizer tudo” (DERRIDA, 1995, p.48), inclusive os detalhes da história que o discurso hegemônico preferiu não revelar.

1.2 Uma narrativa híbrida

Esse estudo compreende a narrativa genetiana como híbrida na medida em que o autor intercala, no decorrer da proposta de narrar um período de sua vida, o relato de suas experiências, as memórias do que viveu na década de 40 e fragmentos em que reflete sobre a própria obra, sobre as estratégias de sua escrita, os motivos e objetivos que atravessam esse empreendimento literário. Sendo assim, a narrativa se articula de forma oscilante, através desse deslocamento de perspectivas e temas. Além disso, o narrador não segue uma linha temporal e muito menos um fluxo contínuo entre os episódios que se propõe a narrar, o que torna a narrativa fragmentada e, conseqüentemente, abre espaço para o deslocamento da perspectiva do narrador. Esta seção pretende observar de que modo esse aspecto híbrido, nesse sentido de oscilar entre temas e tons em um mesmo texto, se articula na obra de Jean Genet.

Na narrativa de *Journal du voleur*, o narrador se mescla com o que Benjamin entende como o narrador clássico. Além de empreender a escrita de suas lembranças particulares, como o narrador memorialista, esse sujeito narrador transmite o sentimento de pertencer a

uma comunidade específica, *les bagnards* [os condenados ao *bagne*, prisão em que se enclausuravam os condenados aos trabalhos forçados], *les forçats* [nome dado antigamente aos homens condenados às galés, na qual os condenados cumpriam trabalhos forçados como forma de punição], os marginais com quem vivia, e que conta histórias resgatadas de seu passado. Ao mesmo tempo, o narrador evoca histórias de suas andanças na Andaluzia, em outras regiões da Espanha e em outros países próximos da França, lembrando as experiências que adquiriu e o que trouxe consigo desses outros lugares, novos amores, novos crimes. Mas esse narrador não parece ter a ambição de transmitir algum tipo de sabedoria, antes tem a intenção de construir através da linguagem a imagem que pretende transmitir de si mesmo e mostrar como suas experiências pessoais enquanto indivíduo marginalizado o distinguem. O trecho a seguir expõe esse desejo de se identificar e de participar de uma comunidade específica, uma comunidade que, seguindo o pensamento de Hutcheon, podemos chamar de “ex-cêntrica”:

[...] dos 16 aos trinta anos, nas prisões de crianças, nas penitenciárias, nos bares, não era a aventura heroica que eu procurava, ia em busca da minha identificação com os mais belos e os mais desventurados criminosos. Queria ser a jovem prostituta que acompanha o amante à Sibéria ou lhe sobrevive, não para vingá-lo, mas para chorá-lo e engrandecer-lhe a memória (GENET, 2015, p. 69)⁶.

Enquanto narrador que rememora fragmentos da trajetória de um eu do passado, com uma bagagem de experiências esparsas, e que não pretende refletir sobre o processo de amadurecimento que obteve a partir dessas ações narradas, a sabedoria que o leitor pode extrair advém unicamente da forma pela qual interpreta as informações recebidas através do ponto de vista desse narrador. Percebe-se, principalmente se observarmos outras obras de Jean Genet, que sua narrativa pode ser considerada híbrida devido a esse aspecto oscilante da posição do narrador. Este não se mantém em uma posição fixa ao longo do texto, ele se desloca, de fragmento a fragmento, entre a ação de narrar eventos passados, comentar o processo criativo de seu intento literário e elocubrações sobre sua história de vida. Esse narrador não mantém uma necessária continuidade entre os acontecimentos que narra e, dessa

⁶ No original: « [...] de seize à trente ans, dans les bagnes d'enfants, dans les prisons, dans les bars ce n'est pas l'aventure héroïque que je recherchais, j'y poursuivais mon identification avec les plus beaux et les plus infortunés criminels. Je voulais être la jeune prostituée qui accompagne en Sibérie son amant ou celle qui lui survit afin, non de le venger mais de le pleurer et de magnifier sa mémoire » (GENET, 2015, p. 97).

maneira, muda por vezes a feição e o tom referencial de sua narração para algo que se aproxima de um texto ensaístico, ou metaficcional, sobre o seu processo criativo.

Ao evocar e refletir sobre seu processo de criação e seu projeto literário, o narrador constrói uma espécie de ensaio que atravessa o texto, interrompendo a narrativa, através de intervenções em que comenta o trabalho da escrita e os impulsos que o levam a essa prática. Essas interrupções podem ser entendidas como uma espécie de “mise en abyme”, expressão cunhada por André Gide e associada ao *Nouveau Roman*. Gide aplicou esse princípio em seu romance *Les faux-Monnayeurs* [*Os moedeiros falsos*], de 1925, em que a personagem principal é um escritor que está empreendendo um romance cujo título é o mesmo da obra que o leitor tem nas mãos e seu protagonista é um romancista. O termo, nos dias de hoje, de acordo com Lucien Dallenbach em seu artigo “Mise en abyme” (1989), é usado também para designar toda modalidade de autorreflexão sobre o próprio texto.

Encontramos ainda uma outra forma de intervenção do autor que nos faz sentir a sua presença no texto. Isso acontece através de notas de rodapé adicionadas à narrativa após sua elaboração, como sugere a seguinte nota:

Ao reler esse texto, me dou conta de que localizei em Barcelona uma cena de minha vida que se situa em Cádiz. É a frase “solitário no meio do oceano” que me faz lembrar disso. Quando a escrevi, cometi o erro de localizá-la em Barcelona, mas em sua descrição devia se imiscuir um detalhe que me permitisse repô-la em seu verdadeiro lugar (GENET, 2015, p. 206).⁷

Essas notas correspondem, pois, a reflexões posteriores ao momento da escrita e parecem ter diferentes funções: fornecer explicações ao leitor sobre determinado episódio ou tecer comentários a respeito dele, refletir *a posteriori* sobre um estado de espírito ou sentimento, retificar supostos erros decorrentes das flutuações da memória, como no caso da nota citada acima, embora a precisão documental, a restituição exata dos acontecimentos vividos não faça parte de seu projeto:

O leitor está prevendo – é a voz dele – que este relato sobre a minha vida íntima ou aquilo que ela sugere será unicamente um *canto de amor*. Exatamente, a minha vida foi a preparação de aventuras (não de jogos)

⁷ No original : « En relisant ce texte, je m'aperçois avoir placé à Barcelone une scène de ma vie qui se situe à Cadix. C'est la phrase « seul au milieu de l'Océan » qui me le rappelle. En l'écrivant je commis donc l'erreur de la placer à Barcelone, mais dans sa description devait se glisser un détail qui me permet de la replacer dans son lieu véritable » (GENET, 2015, p. 77).

eróticas de que desejo agora descobrir o sentido. Infelizmente, é o heroísmo que me aparece como o mais carregado de virtude amorosa, e como os heróis só existem em nosso espírito, haverá, pois, necessidade de criá-los. Por isso recorro às palavras, as que utilizo, mesmo se eu tentar com elas uma explicação, irão cantar. O que escrevo terá realmente acontecido? Será falso? Só este livro de amor será real. Os fatos que foram o seu pretexto? Deles devo ser o receptáculo. Não são eles que restituo (GENET, 2015, p. 206, grifo nosso).⁸

É interessante o fato de Genet ter escrito que este relato sobre sua vida íntima ou aquilo que ela sugere será um “canto de amor”. Em 1950, o escritor dirigiu um curta-metragem de 26 minutos, aparentemente baseado em suas obras *Miracle de la rose* e um pouco em *Notre-dame-des-fleurs*. Em suma, a trama desse filme se passa em uma prisão, onde um guarda sente prazer ao observar as tentativas dos prisioneiros de se amarem, as interações eróticas se articulam como atos masturbatórios e até a troca de flores em celas contíguas. Podemos interpretar essa obra fílmica como uma forma de representação alegórica de parte da vida e dos desejos de Jean Genet enquanto prisioneiro. A presença das flores nesse filme será melhor compreendida quando, no segundo capítulo desse trabalho, comentarmos a presença emblemática dessa figura recorrente na literatura genetiana.

O narrador de Jean Genet cria abismos dentro do eixo principal de sua narrativa, nos quais acaba por apresentar um outro ambiente, outro enredo. Em *Notre-Dame-Des-Fleurs*, esses abismos nos defrontam com a figura de um escritor que fala sobre sua escrita e como esta o ajuda a passar os seus dias na solidão de uma cela a espera de seu julgamento. Em *Journal du voleur*, durante a narração de fragmentos do passado, acontece o mesmo. No decorrer de suas memórias, o narrador, repentinamente, expõe a história de um escritor que reflete sobre seu passado e busca construir sua ordem moral, sua lenda, a partir de seu empreendimento literário.

Este recurso desvenda o processo narrativo, revelando uma exterioridade ao plano textual, estruturando a narrativa de forma a bifurcar o foco: o leitor é levado a conhecer o que se passa dentro desse plano narrativo e também a conhecer o que se passa no momento da

⁸ No original : « Le lecteur est prévenu - c'est bien son tour - que ce rapport sur ma vie intime ou ce qu'elle suggère ne sera qu'un chant d'amour. Exactement, ma vie fut la préparation d'aventures (non de jeux) érotiques, dont je veux maintenant découvrir le sens. Hélas, c'est l'héroïsme qui m'apparaît le plus chargé de vertu amoureuse, et puisqu'il n'est de héros qu'en notre esprit il faudra donc les créer. Alors j'ai recours aux mots. Ceux que j'utilise ; même si je tente par eux une explication, chanteront. Ce que j'écris fut-il vrai ? Faux ? Seul ce livre d'amour sera réd. Les faits qui lui servirent de prétexte ? Je dois en être le dépositaire. Ce n'est pas eux que je restitue » (GENET, 2015, p. 112).

escrita e construção dessa matéria narrada. Esse recurso nas escritas de si corrobora a premissa de que a escrita do passado é também uma escrita do presente:

Sabemos que a nossa linguagem é incapaz de sequer lembrar o reflexo daqueles estados defuntos, estranhos. O mesmo se daria com este diário inteiro se ele tivesse de ser a notação do que fui. Por isso esclareço que ele deve informar sobre quem sou hoje quando escrevo. *Não constitui uma busca do tempo passado*, mas uma obra de arte cuja matéria-pretexto é a minha vida de outrora. *Há de ser um presente fixado com a ajuda do passado, não o inverso. Saiba-se, pois, que os fatos foram o que eu descrevo, mas a interpretação que deles extraio é o que sou – agora* (GENET, 2015, p. 58, grifo nosso)⁹.

Sobre essa passagem, em que o autor comenta sobre um artifício comum nas escritas de si, parece relevante comentar a relação entre o que Sartre diz em *L'Être et le Néant* [O ser e o nada] (1943) e a perspectiva exposta na escrita de Jean Genet sobre o passado:

O passado só é o que é em relação ao objetivo escolhido. Há no passado um elemento por excelência imutável: tive coqueluche aos cinco anos — e um elemento por excelência variável: a significação do fato bruto em relação à totalidade do meu ser [...]. A significação do meu passado depende estreitamente de meu projeto presente [...]. Assim, todo o meu passado está ali, apressado, urgente, imperioso, mas eu escolherei seu sentido e as ordens que ele me dá através de meu projeto (SARTRE, 1943, p. 554-555).

Podemos perceber que Sartre e Genet têm visões muito próximas quanto a escrita que se manifesta através da matéria do passado. Vale lembrar que Jean Genet dedicou *Journal du voleur* a Sartre e a Simone de Beauvoir, designada na dedicatória por seu apelido *Castor*. O trecho citado acima sugere que a escrita sobre o passado é, antes, uma escrita do presente, pois a configuração que a memória tem no momento da escrita será moldada através de um objetivo, no presente momento da rememoração, do processo de escrita. O que essa matéria significa é produto da totalidade do ser que a rememora, tendo os objetivos do indivíduo, seu projeto, um papel determinante na produção desse significado. Podemos inferir que Genet,

⁹ No original : « Nous savons que notre langage est incapable de rappeler même le reflet de ces états défunts, étrangers. Il en serait de même pour tout ce journal s'il devait être la notation de qui je fus. Je préciserai donc qu'il doit renseigner sur qui je suis, aujourd'hui que je l'écris. Il n'est pas une recherche du temps passé, mais une oeuvre d'art dont la matière-prétexte est ma vie d'autrefois. Il sera un présent fixé à l'aide du passé, non l'inverse. Qu'on sache donc que les faits furent ce que je les dis, mais l'interprétation que j'en tire c'est ce que je suis-devenu » (GENET, 2011, p. 80).

através da possível alusão à obra de Marcel Proust, pretendia nos advertir que sua proposta de escrita não era uma tentativa de recuperar o tempo perdido. Pelo contrário, esse trecho reitera o fato de Genet usar o seu passado como uma ferramenta para criar o seu emblema e se estabelecer enquanto sujeito no presente e, conseqüentemente, no futuro. Se sua interpretação é extraída a partir do que é agora, o autor acaba por confirmar também que há um exercício de reflexão inerente ao ato da escrita que demonstra o amadurecimento decorrido entre o tempo vívido e o tempo da escrita.

Vejam os alguns exemplos desse recurso narrativo encontrados em *Pompes funèbres*. Sobre o objetivo de escrita, Genet sustenta: “Jamais me ligarei bastante às condições nas quais escrevo este livro. Se é verdade que ele tenha por objetivo confessado cantar a glória de Jean D., é possível que existam intenções secundárias mais imprevisíveis” (GENET, 1985, p. 9)¹⁰. Sobre o impulso de escrever, Genet explica: “É meu desespero que tomou corpo. Ele me permitiu escrever o presente livro, como me concedeu a força para assistir a todas as cerimônias da lembrança” (GENET, op. cit. p, 51)¹¹. Esses pequenos trechos sugerem que a escrita de Genet fluiu também por uma necessidade de expurgar, assimilar determinados eventos de sua vida.

Talvez, essa prática de mesclar o plano da narração com o próprio ato de narrar venha da dificuldade e da desconfiança da representação, da crise de referencialidade, da dificuldade de trocar experiências. Essa mescla parece se configurar como uma tentativa de autenticidade e afirmação, trazendo o autor para dentro de sua narrativa, evidenciando sua existência não apenas como personagem e narrador, criando passagem entre a literatura e o universo do real e esse aspecto é, justamente, uma propriedade comum às escritas de si.

Desde o último século, as fronteiras entre os gêneros literários e os tipos de discursos, têm se enfraquecido e se tornado cada vez mais fluidas e instáveis, causando uma crise na definição dos textos e também uma desconfiança nos leitores quanto ao grau de literariedade de alguns textos. Uma narrativa fragmentada e oscilante como a de Jean Genet, que explora o próprio deslocamento do narrador entre a matéria que narra e a prática e o poder da escrita, propõe ao leitor uma reflexão sobre a fluidez entre a literatura e o trabalho do artífice literário, entre a matéria factual e a matéria literariamente narrada e como essa união de fatores em um mesmo texto pode expandir o seu sentido total. Na seção que se segue, pretendemos

¹⁰ No original: « Je ne m'attacherai jamais assez aux conditions dans lesquelles j'écris ce livre. S'il est vrai qu'il a pour but avoué de dire la gloire de Jean D., il a peut-être des buts seconds plus imprévisibles » (GENET, 1984, p.9).

¹¹ No original: « C'est mon désespoir ayant pris corps. Il me permit d'écrire ce livre comme il m'accorda la force d'assister à toutes les cérémonies du souvenir » (GENET, 1984, p. 49).

compreender melhor a escrita de si na obra de Jean Genet e de que maneira a performance dessa modalidade de escrita contribui para evidenciar sua postura ex-cêntrica e conseqüentemente política, além de sustentar o seu projeto literário de criação de uma lenda.

1.3 *Diário de um ladrão: um pacto ambíguo?*

A escrita de si, uma escrita referencial sobre a própria vida e a daqueles com quem se convive, é uma prática muito antiga e tradicional na literatura. Essa prática de escrita se manifesta através de variados gêneros, seja em um diário pessoal, um livro de memórias, uma autobiografia. Muitas vezes, os limites entre essas definições não são fixos, principalmente porque os gêneros textuais não são obtusos e inflexíveis, e vão se adequando às necessidades do ser humano e dos seus discursos.

Quando um escritor decide falar de si ao invés de tratar de assuntos de cunho social e político, não necessariamente ele abstém sua escrita de um engajamento. No caso de Jean Genet e em diversos outros escritores posteriores a ele, como por exemplo Maya Angelou¹² e Annie Ernaux¹³, a escrita de si está associada ao contexto em que é produzida. Portanto, é uma escrita que carrega informações sobre seu período de produção e também sobre o contexto político-social em que o autor/narrador se insere. Sob essa perspectiva, os gêneros textuais compreendidos como escritas de si podem funcionar como ferramentas discursivas capazes de revelar memórias individuais e/ou coletivas capazes de fomentar ou revelar facetas dissonantes dos acontecimentos relatados pelo discurso histórico monolítico, de modo a dar voz aos “ex-cêntricos” (HUTCHEON, 1991, p.29) e, assim, romper com o discurso hegemônico. Um bom exemplo disso se encontra na tradição de narrativas de literatura afroamericana em que o romance autobiográfico se sobressai e podemos observar, desde a segunda metade do século XIX, um compromisso em enunciar os feitos das personagens enquanto indivíduos afrodescendentes. Segundo William Andrews (1997), esse foi o discurso

¹² Maya Angelou (1928 – 2014) foi poetisa, escritora, ativista de direitos civis, atriz, dançarina e cantora. Atuou, inclusive, na peça de Jean Genet, *Les nègres*. Seu trabalho literário mais conhecido é a obra autobiográfica *I Know Why the Caged Bird Sings* [Eu sei porque o pássaro engaiolado canta] (1969), em que Angelou representa a história de uma coletividade e, sobretudo, narra sua história enquanto jovem mulher negra que se sente presa a grilhões, dos quais não sabe como se libertar, de uma sociedade machista e racista que não reconhece e não respeita seu lugar.

¹³ Annie Ernaux nasceu em uma família humilde, seus pais eram operários que se tornaram comerciantes. Ela tornou-se professora e escritora. Seu primeiro romance, *Les Armoires vides* (1974), já anuncia o caráter autobiográfico de seu trabalho literário que une a experiência histórica e a experiência individual.

literário escolhido para se afirmar o Eu, a identidade do privado e do coletivo dos povos afrodescendentes.

Todos as seis narrativas de Jean Genet trazem, de alguma forma, uma escrita que faz referência à vida do autor, seja de forma confessa ou não. O narrador genetiano é aquele que se aproxima e se insere totalmente na matéria narrada, não apenas como personagem, mas também deixando clara a sua posição de escritor da obra. Especificamente em *Journal du Voleur*, podemos observar que o narrador tem a necessidade de se distinguir, de confirmar a sua existência com marcas próprias. A breve passagem a seguir, extraída do livro *Mulheres ao espelho*: autobiografia, ficção, autoficção, descreve resumidamente a intenção desse gênero de escrita e, apesar de não se referir à obra genetiana, podemos usá-la para ilustrar o projeto literário de *Journal du voleur*: “assinalar seu pensamento e reforçar sua singularidade” (FIGUEIREDO, 2013, p. 25).

Genet revela desde seu primeiro romance, *Notre-Dame-des-Fleurs*, que sua obra se constitui por fragmentos de sua vida. “Este livro não quer ser senão uma parcela da minha vida interior” (GENET, 1983, p.55).¹⁴ Certos críticos consideram algumas obras de Jean Genet como autobiografias, posto que o escritor assume claramente a posição de autor, narrador e personagem. Para introduzir essa perspectiva de estudo, convém termos em mente a clássica definição de Philippe Lejeune, proposta em seu texto de 1973 “O pacto autobiográfico”, sobre a autobiografia: “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (2014, p. 16). Para Lejeune, a obra será considerada como uma autobiografia quando preencher as seguintes condições: a) forma de linguagem narrativa e em prosa; b) assunto: vida individual, história de uma personalidade; c) situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador; d) posição do narrador: identidade do narrador e do personagem principal e perspectiva retrospectiva da narrativa (Op. Cit. p. 16, 17).

Algum tempo depois, porém, Lejeune inicia o texto “O pacto autobiográfico (BIS)” problematizando a sua primeira definição sobre a autobiografia. Segundo ele, esta tem um caráter dogmático e um estatuto teórico incerto. “Penso que se trata antes de uma definição da coisa, e a definição mistura perigosamente hipótese teórica e asserção normativa” (Op. Cit. p. 58). O teórico sente a necessidade de ser mais flexível quanto ao tema e à definição que

¹⁴ No original: « Ce livre ne veut être qu'une parcelle de ma vie intérieure » (GENET, 2011, p. 16).

propusera e explica que há dois sentidos — um estrito e outro amplo — para definir a palavra autobiografia:

Esses dois sentidos, estrito e amplo, representam ainda hoje os dois pólos do emprego da palavra. O sucesso da palavra “autobiografia” está sem dúvida ligado à tensão entre esses dois pólos, à ambigüidade ou à indecisão que o termo permite, ao novo espaço de leitura e de interpretação que possibilita, às novas estratégias de escrita que pode designar (LEJEUNE, 2014, p 62).

Em um sentido mais amplo, Lejeune traz a ideia de que o termo autobiografia “pode designar também qualquer texto em que o autor *parece* expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato proposto por ele” (Op. Cit. p. 62, grifo do autor). Nota-se que ele abandona a rigidez que propusera em sua primeira definição ao repensar o conceito. Ele cita, então, a definição de Vapereau: “(...) obra literária, romance, poema, tratado filosófico, etc...., cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos” (Op. cit. p. 62). O leitor decidirá qual a intenção do autor, se ela for secreta. Desse sentido mais amplo, surge um novo tipo de escrita, logo, emerge um novo modo de leitura. Segundo o texto de Lejeune, a autobiografia cria margem para a fantasia e seu autor não é necessariamente obrigado a ser exato quanto aos fatos, ou a dizer toda a verdade. Para ele, o que importa é o pacto, ou seja, “um autobiógrafo não é alguém que diz a verdade sobre sua vida, mas alguém que diz estar dizendo a verdade” (LEJEUNE, 1998, p. 125).

Em *Journal du Voleur e Pompes funèbres*, por exemplo, não pairam dúvidas sobre a identidade dessas três instâncias (Autor = Narrador = Personagem), deixando evidente o pacto autobiográfico segundo a concepção de Lejeune. Em vários momentos da narrativa, o narrador e personagem se apresenta com o mesmo nome do autor presente na capa. Eis alguns exemplos: quando o narrador/personagem chega à casa da mãe de seu amigo Jean Decarnin, assassinado por um soldado da SS, para o velório do mesmo: “– Sr. Genet – disse ela, fazendo trejeitos e estendendo sua mão branca, fofa e rechonchuda –, eis aqui meu amigo” (GENET, 1985, p. 12)¹⁵. Quando Genet narra um momento em que estava em frente a um hotel, na companhia de alguns amigos, na época em que estava apaixonado por Stilitano: “Ele falava bastante bem o francês que havia aprendido na região de Perpignan [...] ‘Fui me levantar tão

¹⁵ No original: « - M. Genet, dit-elle, en minaudant, et en tendant sa main blanche, molle et potelée, voici mon ami » (GENET, 1984 p. 11).

cedo para mendigar na neve? Jean não tem compostura' ” (GENET, 2015, p. 23)¹⁶. Sendo assim, a tríade proposta por Lejeune está formada, e o leitor é convidado a acreditar que quem escreveu o livro, viveu o que narra, pois, o narrador, através do nome próprio do autor, propõe essa identificação no decorrer do texto.

Entretanto, definir *Journal du voleur* apenas como um texto autobiográfico não nos parece satisfatório. A obra não é exatamente “uma narrativa em prosa” que Genet “faz de sua própria existência, focalizando sua história individual”, como define Lejeune o texto autobiográfico (2014, p.14). Mas apesar do título, o livro não é, de fato, um diário, pois o autor não data precisamente os fragmentos narrados. Ele limita-se a narrar episódios vividos e observados de 1932 a 1940, período em que viveu miseravelmente no submundo do bairro Chino, em Barcelona, com seu amante Salvador, que abandonou para seguir Stilitano. Após ter sido, por sua vez, abandonado pelo novo amante, o narrador expõe seu desamparo pelas estradas da Andaluzia, e suas viagens pela França, Itália e Europa Central.

De acordo com a compreensão do gênero que Lejeune propõe em seu texto “Um diário todo seu”, esse tipo de escrita possui uma datação que, seja ela mais precisa e frequente ou espaçada, sempre acompanha o relato. Sendo assim, à diferença de uma autobiografia,

o diário é uma série de vestígios. Ele pressupõe a intenção de balizar o tempo através de uma sequência de referências. O vestígio único terá uma função diferente: não a de acompanhar o fluxo do tempo, mas a de fixá-lo em um momento-origem (LEJEUNE, 2014, p. 301).

Portanto, pode-se dizer que Genet intitulou como diário uma narrativa que se aproxima mais de um livro de memórias do que de um diário *stricto sensu*, pois segundo Lejeune, o que apresenta um vestígio único não seria um diário. *Journal du voleur* é um livro que reúne memórias de um curso de tempo de quase dez anos, e passíveis de questionamentos e reflexões que surgem durante o ato de escrita, em um outro momento da vida, provavelmente com outras perspectivas sobre essas memórias. Lejeune ainda considera outra especificidade do gênero que deve ser levada em consideração:

um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento.

¹⁶ No original: « Il parlait assez bien le français qu'il avait appris dans la campagne de Perpignan [...] «C'est bien la peine, dut-il penser, que je ne me sois levé tôt pour mendier dans la neige. Jean ne sais pas se tenir » (GENET, 2015, p. 25).

Quando soa a meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia (LEJEUNE, 2014, p. 300).

Genet não apenas escreveu suas experiências sem a “autenticidade do momento”, como também teve alguns anos para refletir no seu processo de transposição criativa em linguagem verbal, na modificação e até mesmo talvez em como podá-las. Lembremos que a primeira publicação de *Journal du voleur* é de 1948. O autor teve quase dez anos para pensar e escrever seu texto. Nesse sentido, a obra se aproxima de uma autobiografia, porém de modo a fugir do modelo clássico como temos em *As confissões*, de Rousseau, obra reconhecida por estabelecer a forma moderna do gênero autobiográfico.

Mesmo não sendo um diário, encontramos no texto de Genet a mesma consciência de si que o autor de um diário tem ao relatar o seu cotidiano, porém, através de lembranças cuidadosamente selecionadas, e não exatamente em uma ordem cronológica. Genet não parece ambicionar o empreendimento de um processo reflexivo de compreensão sobre sua vida ou exercer a sua memória enquanto indivíduo, mas afirmar quem é, construir a imagem da *persona* que deseja transmitir a seu leitor, afirmar aquilo que constituiu seu eu. Essa afirmação se faz presente no trecho a seguir, em que Genet deixa evidente o que pretende transmitir como essência de si mesmo:

A traição, o roubo e a homossexualidade são os assuntos essenciais deste livro. Uma relação existe entre eles, se não sempre aparente, pelo menos penso reconhecer uma espécie de troca vascular entre o meu gosto pela traição, o roubo e os meus amores [...]. Quando, na Santé, comecei a escrever, nunca foi com o intuito de reviver minhas emoções ou de comunicá-las, mas para que, da expressão delas imposta por elas, eu compusesse uma ordem (moral) desconhecida (de mim mesmo, em primeiro lugar) (GENET, 2015, p. 130, 131)¹⁷.

Trechos como esse dizem muito sobre a constituição desse sujeito autor/narrador. São trechos que de forma indireta narram a história de sua personalidade. Essa intenção de compor uma ordem moral desconhecida de si mesmo, é, em outras palavras, se afirmar enquanto

¹⁷ No original: « La trahison, le vol et l'homosexualité sont les sujets essentiels de ce livre. Un rapport existe entre eux, sinon apparent toujours, du moins me semble t-il reconnaître une sorte d'échange vasculaire entre mon goût pour la trahison, le vol et mes amours [...]. Quand, à la Santé, je me pris à écrire ce ne fut jamais afin de revivre mes émois ou de les communiquer mais afin, de l'expression d'eux imposée par eux, que je compose un ordre (moral) inconnu de (moi-même d'abord) » (GENET, 2015, p. 193).

sujeito que quer se distinguir a partir de suas singularidades, sua moral, ações, modo de vida. É uma recriação discursiva de si mesmo, a construção de uma imagem que o autor pretende transmitir ao seu leitor. Ainda que se expresse dizendo não ter a intenção de reviver ou comunicar emoções, ele busca sua matéria no passado, e assim faz uma escrita do presente, revivendo, através da rememoração, episódios de sua vida pregressa.

Alguns estudiosos, entretanto, não se convencem em definir a obra de Genet como autobiográfica, diante da suspeita de uma totalidade factual em sua narrativa. Vincent Colonna, em seu ensaio “Tipologia da autoficção”, observa:

Causava espanto que Genet fabricasse um lirismo moderno sem modelo, unicamente com suas experiências suspeitas, cuja autenticidade ainda não era discutida, mas, ao contrário, parecia evidente por suas confidências provocantes, diários sensacionalistas e pelo monumental estudo biocrítico de Sartre – que não verificou nada e acreditou piamente em tudo o que o rapsodo (“tecedor de canções” em grego) do *Journal du voleur* contava embelezando. [...], mais narrativa do que diário do cotidiano, não conserva nada da sinceridade exacerbada dos grandes modelos do gênero... (COLONNA apud NORONHA, 2014, p. 51,52).

Esse aspecto da obra não carece de uma averiguação mais aprofundada, pois está muito evidente a intenção de criar uma narrativa, e já observamos os motivos pelos quais o texto da obra não se configura como um diário do cotidiano. Porém, diante do que Colonna comenta sobre a “sinceridade exacerbada dos grandes modelos do gênero”, é interessante trazer as considerações de Lejeune sobre esse jogo entre dizer a verdade e criar uma ficção, principalmente se considerarmos que é impossível delimitar o que seria, de fato, estritamente real e o que é ficção, a menos que pudéssemos perguntar para o autor ou que estivéssemos a seu lado no momento em que viveu aquilo que lhe serviu de matéria no momento da escrita.

Certamente é impossível atingir a verdade, em particular a verdade de uma vida humana, mas o objetivo de alcançá-la define um campo discursivo e atos de conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada têm de ilusório. A autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística (LEJEUNE, 2014, 121).

Segundo essa passagem de Lejeune, a autobiografia é um texto no qual alguém assume o compromisso de dizer a verdade. No caso de *Journal du voleur*, o próprio autor/narrador discorre sobre isso de modo a levar o leitor a acreditar que a sua verdade é variável, de acordo com a sua própria, e a nossa, interpretação dos fatos. Ao assumir o compromisso de tratar sobre sua própria vida e de trazer a sua verdade, Genet elimina, dessa forma, a possibilidade de compreendermos sua obra como um romance autobiográfico. Nas proposições de Lejeune, isso se deve ao fato de que no romance autobiográfico, o pacto de leitura presente é o fantasmático, no qual o autor não pretende se revelar diretamente no texto, e seu leitor apenas será capaz de enxergá-lo na obra se conhecer o plano extratextual. Dentre os romances de Jean Genet, aquele que poderíamos compreender como um romance autobiográfico é *Querelle de Brest*, pois o autor não se assume enquanto personagem ou narrador, mas podemos reconhecer vários elementos de sua vida que muito provavelmente inspiraram grande parte da narrativa.

No texto de *Journal du voleur*, o que é indubitável, independente do termo que escolhamos para classificá-lo (romance autobiográfico, autobiografia ou autoficção), é a clara intenção do autor de dizer a verdade, à sua maneira. A intenção do autor é essencial para compreendermos que pacto de leitura devemos, enquanto leitores, fazer com o autor da obra e, através do pacto, de que maneira vamos compreender o texto. Na concepção de Jacques Lecarme, o que Genet propõe é um “pacto nuançado”, pois

o que escreve não é nem inteiramente verdadeiro, nem inteiramente falso, mas real; ele heroifica o passado para “tornar claras as indicações que esse passado lhe propõe”. Sartre pensa que esse *diário* não é uma autobiografia, mas o movimento do texto indica que é melhor lê-lo como tal, uma vez que Genet explica sem parar o nome próprio que a Assistência Pública lhe deixou (LECARME apud NORONHA, 2014, p. 84).

De acordo com os apontamentos de Serge Doubrovsky – criador do termo autoficção, escritor, crítico literário e professor de literatura –, em seu artigo “O último Eu”, *Journal du voleur* se aproxima da forma pela qual ele compreende suas próprias autoficções, visto que o vivido se conta vivendo como se fosse um fluxo de consciência e, por isso, aproxima-se da elaboração ficcional:

Trata-se obviamente de uma *ficção*. Esta ficção é confirmada pela própria escrita que se inventa como mimese, na qual a abolição de toda e qualquer sintaxe substitui, por fragmentos de frases, entrecortadas de vazios, a

ordem da narração autobiográfica. A escrita visa criar para o leitor uma corrente de sensações imprevisíveis e disparatadas que solicitam uma identificação com a pseudomimese de um fluxo de consciência. O modo de leitura se inscreve no âmbito de um pacto romanesco. O pacto particular do texto é propriamente oximórico (DOUBROVSKY apud NORONHA, 2014, p. 116).

O que pretende Serge Doubrovsky ao definir sua última obra, *Un homme de passage* (2011), é explicar seu empreendimento ficcional. Em uma entrevista publicada em fevereiro de 2011 no site *Le Point*, o criador do termo “autoficção”, comentando sua obra e seu processo criativo diz que “ não é um diário, pois eu não faço notações dia a dia. É depois que eu reinvento a partir de lembranças reais. Nos meus livros, a matéria é estritamente autobiográfica e a maneira, estritamente ficcional” (DOUBROVSKY, 2011, tradução nossa)¹⁸. Apesar de não ter feito observações mais profundas sobre o livro de Genet, as duas citações de Doubrovsky são muito pertinentes para pensarmos sobre o processo de escrita de *Journal du voleur* e compreender de que forma a obra se aproxima mais de uma autoficção do que de um romance autobiográfico. Embora Lejeune já tivesse reconhecido a possibilidade de existência desse tipo de escrita, ele não apresentou esses exemplos. Para Doubrovsky, a autoficção seria uma modalidade de configuração narrativa próxima do romance, pelo fato de poder ser recortada em momentos diferentes e não necessariamente seguir uma linha cronológica que intenta contar uma história desde as origens.

A estratégia narrativa de que Genet lança mão para escrever o seu não-diário se aproxima do que Doubrovsky pondera sobre a autoficção, principalmente nos aspectos referentes à configuração narrativa romanesca, a uma cronologia fragmentada e não necessariamente linear e ao fato de que há uma construção de linguagem mimética sobrepujando a ordem de uma escrita autobiográfica nos moldes mais tradicionais. Dessa forma, podemos entender o pacto de leitura estabelecido em *Journal du voleur* como oximórico, ambíguo. Essa ambiguidade é mais um dos fatores responsáveis por aproximar o texto de Genet de uma autoficção, pois, como explica Anna Faedrich,

Na autoficção, é necessária a intenção de abolir os limites entre o real e a ficção, confundir o leitor e provocar uma recepção contraditória da obra. A ambiguidade criada textualmente na cabeça do leitor é característica

¹⁸ No original: Ce n'est pas du journal intime, car je ne note pas au jour le jour. C'est après coup que je réinvente à partir de souvenirs réels. Dans mes livres, la matière est strictement autobiographique et la manière, strictement fictionnelle. Disponível em: http://www.lepoint.fr/grands-entretiens/serge-doubrovsky-ecrire-sur-soi-c-est-ecrire-sur-les-autres-22-02-2011-1298292_326.php

fundamental de uma autoficção. Há um jogo de ambiguidade referencial (é ou não é o autor?) e de fatos (é verdade ou não? Aconteceu mesmo ou foi inventado?) estabelecido intencionalmente pelo autor. Não há dúvidas de que antes do neologismo autores já criavam esse pacto contraditório de leitura, sem ter um termo que o nomeasse; apesar de ser menos frequente no passado, o exercício autoficcional é anterior à sua formulação conceitual (2015, p. 49).

Evando Nascimento, em seu artigo “Matérias-primas: da autobiografia à autoficção ou vice-versa”, para citar exemplos de autoficções *avant la lettre*, por assim dizer, recorre ao texto de José de Alencar *Como e porque sou romancista*, o qual Nascimento considera ter vários elementos de autoficção e declara que o texto “pode ser lido de modo dúbio” (NASCIMENTO, 2010, p.205). Segundo ele, o texto de Alencar pode ser lido dessa maneira pois é uma autobiografia do escritor e, ao mesmo tempo, uma autoficção do mesmo, já que também é um “pequeno romance em forma de ensaio” (2010, p. 205). Esse raciocínio aplicado ao texto de Alencar também pode compreender o pacto ambíguo presente na obra de Jean Genet, pois, além de um texto que parte da matéria real da vida do autor e que se configura, em vários momentos, como um ensaio, temos a autobiografia da figura do ladrão, posto que o autor assume contar alguns anos de sua vida passada e, ao mesmo tempo, temos a autoficção da figura do autor que assume ficcionalizar os fatos de acordo com sua interpretação e, da lenda que intenta construir para si, assume buscar um tom romanceado para se narrar. Em outras palavras, poderíamos entender o projeto literário de Genet para *Journal du voleur* como uma dramatização de sua vida na delinquência e nos aspectos privados sob a forma de um falso diário. O aspecto literário é muito mais importante do que o aspecto puramente autobiográfico e por isso podemos dizer que os limites entre realidade e ficção são propositalmente incertos e, principalmente, desimportantes na obra de Genet e em outros textos autobiográficos, pois toda autobiografia não deixa de ser uma forma de encenação da vida do autor.

O crítico e romancista estadunidense Edmund White, que empreendeu uma extensa pesquisa para escrever a biografia de Jean Genet, considera logo na introdução de seu livro (referindo-se apenas à produção literária de romances no período de 1942 a 1947) que “quatro dos cinco livros cabem na categoria da ‘autoficção’, esse gênero híbrido característico do nosso século” (WHITE, 2003, p.15). Mas, logo adiante, Edmund White se refere a *Journal du voleur* como “romance autobiográfico” (2003, p. 48). Provavelmente ele empregou o termo de forma genérica, porque não se interessava em demarcar o gênero de cada romance do

escritor. Seu livro é uma biografia, um estudo sobre a vida de Genet e não um estudo teórico sobre sua obra literária. Entretanto, o biógrafo faz questão de reiterar a seu leitor que Genet escrevia ficção, não autobiografia e afirma que “Genet gostava de afastar os curiosos dos trilhos, ficando livre para modificar sua vida de maneiras artísticas e gratuitas” (2003, p. 18).

Considerando que quem escreve (uma narrativa de si) muito provavelmente deseja ser lido, não há dúvidas de que Genet escreveu *Journal du voleur* para dirigir a imagem que seu leitor poderia fazer dele ao retrato que ele pretendia pintar de si, pintando também seu mundo e sua chamada ordem moral. Nesse sentido, poderíamos pensar em *Journal du voleur* até mesmo como uma forma de autorretrato. A seguir, pretendemos aprofundar as reflexões sobre essa escrita que intenta pintar uma imagem de si mesmo.

1.4 Diário de *um* ladrão ou Diário *do* ladrão?

Sobre a problemática do gênero de escrita de *Journal du voleur* podemos dizer, com base nas reflexões de Philippe Lejeune, que essa obra não é um diário. Entretanto, Genet intitulou sua obra usando o termo *journal*. Poderíamos pensar que Genet talvez não tivesse clara em sua mente a definição do que configura um texto de diário pessoal, porém, este é um gênero antigo e muito popular, todos conhecem, de alguma maneira, como funciona a prática de escrita de um diário, seja praticante assíduo ou não. Provavelmente, essa escolha lexical foi feita com o objetivo de trazer para sua obra um tom confessional e instigar a credulidade de seu leitor.

Na língua portuguesa, usamos a palavra “jornal” para designar a imprensa cotidiana que traz notícias e reportagens, de forma televisiva, radiofônica, online ou impressa, e o termo “diário”, empregado como substantivo, para denominar o conjunto de vestígios datados que alguém faz do seu dia a dia, um registro de eventos e emoções. Como apontado por Lejeune (2014, p. 300), a palavra *diare* existia no francês antigo, mas desapareceu do vocabulário, já em outras línguas românicas e no inglês, o termo sobreviveu. Por esta razão, há a necessidade de especificar, na língua francesa, com um adjetivo, quando se quer distinguir a prática pessoal de escrita da prática de imprensa cotidiana. Lejeune observa que a intimidade só entrou na realidade do diário mais tarde, sendo uma modalidade secundária, e, dessa forma, ele prefere usar o termo *journal personnel* [diário pessoal] e não *journal intime* [diário íntimo].

Considerando que a origem da palavra *journal* advém do adjetivo latino *diurnalis*, que significa cotidiano, e que na língua francesa esse termo continua vinculado à sua característica de algo do dia a dia, podemos levantar a hipótese de que a escolha do título *Journal du voleur*, tenha sido pensada justamente para trazer a ideia do cotidiano do ladrão que era Jean Genet, o cotidiano que levava no decorrer da década de 30, criando assim uma ambiguidade com a palavra *journal*. Diferentemente da tradução brasileira em que temos o artigo indefinido no título: *Diário de um ladrão*, em francês temos apenas *du* [do], que indica que este ladrão não é um sujeito qualquer. A escolha por essa construção, ao invés do indefinido *d'un voleur* [de um ladrão], deixa margem para pensarmos que a intenção de Genet era definir a figura do ladrão, mas não apenas como um indivíduo em específico cujas experiências de vida quer relatar, e sim como uma condição, uma categoria. Logo, além de não termos um texto escrito em forma de diário, temos um título que, segundo essa perspectiva, pode indicar também uma maneira de ler esse texto como uma narrativa sobre o cotidiano dessa figura emblemática e não como o diário pessoal de um ladrão qualquer.

Essa interpretação se sustenta através de algumas passagens da obra em que o narrador declara suas intenções com a escrita:

A santidade consiste em fazer servir a dor. É forçar o diabo a ser Deus. *E conseguir o reconhecimento do mal*. Faz cinco anos que escrevo livros: posso dizer que o fiz com prazer, mas acabei. Escrevendo, consegui o que procurava. Sendo para mim um ensinamento, o que vai me guiar não é aquilo que vivi, mas o tom que uso para relatá-lo. Não as anedotas, mas a obra de arte. Não a minha vida, mas a sua interpretação. É aquilo que a linguagem me oferece para evocá-la, para falar dela, traduzi-la. *Construir a minha lenda*. Sei o que quero. Sei para onde vou (GENET, 2015, p. 156, grifo nosso)¹⁹.

Podemos compreender que parte do projeto literário de Jean Genet, além de “reivindicar o mal” (BATAILLE, 2015, p.170), é criar uma lenda de si mesmo e a maneira como intitula sua obra é parte do processo de construção dessa lenda.

Apesar das adversidades e do meio precário em que se criou na adolescência, Jean Genet buscou uma instrução e podemos dizer, considerando outros órfãos e marginais em

¹⁹ No original: « La sainteté c'est de faire servir la douleur. C'est forcer le diable à être Dieu. C'est obtenir la reconnaissance du mal. Depuis cinq ans j'écris des livres: je peux dire que je l'ai fait avec plaisir mais j'ai fini. Par l'écriture j'ai obtenu ce que je cherchais. Ce qui, m'étant un enseignement, me guidera, ce n'est pas ce que j'ai vécu mais le ton sur lequel je le rapporte. Non les anedoctes mais l'oeuvre d'art. Non ma vie, mais son interprétation. C'est ce que m'offre le langage pour l'évoquer, pour parler d'elle, la traduire. Réussir ma légende. Je sais ce que je veux. Je sais où je vais » (GENET, 2015, p. 232, 233).

situações iguais à dele, que ele conseguiu dar continuidade à boa base intelectual que recebia na infância quando na casa de seus tutores ainda no interior. No entanto, como observa Edmund White, em *Journal du voleur*, Genet decide suprimir todos os vestígios “de suas primeiras atividades e ambições literárias e intelectuais [...] jamais menciona seus estudos, suas leituras ou sua correspondência literária” (2003, p. 159). O fato de suprimir essas interessantes informações em uma obra que, a princípio, quer expor o seu eu e instruir o seu leitor sobre ele mesmo: “...irei utilizar as palavras, não a fim de que pintem melhor um acontecimento ou seu herói, mas para que os instruem sobre mim mesmo” (GENET, 2015, p.17)²⁰, serve para construir um cenário e uma *persona* mais excêntrica. Em outras palavras, serve para dar mais força ao “ladrão”, a essa lenda. Ele precisa afirmar a sua imagem de órfão, de delinquente, mendigo, ladrão e prostituto e assim consolidar uma identidade que lhe permita falar pelos outros sem que atraia a atenção para o seu talento, para o seu conhecimento da alta cultura, fator que, de certa forma, o afastaria do exato lócus de enunciação dos marginais, dos demais ex-cêntricos personagens desse submundo.

Talento é cortesia com relação ao assunto; consiste em dar canção ao que era bobo. Meu talento será o amor que tenho pelo que compõe o mundo dos prisioneiros e das colônias penais. Não que eu os queira transformar ou trazê-los para *o tipo de vida de vocês*, ou que eu lhes conceda indulgência ou piedade; reconheço nos ladrões, traidores e assassinos, na impiedade e na esperteza, uma beleza profunda – uma beleza gravada – que nego a vocês (GENET, 2015, p.124, grifo nosso)²¹.

Nesta passagem Genet estabelece a existência de dois mundos, o dos prisioneiros e o dos leitores, e que ele faz parte do mundo dos primeiros, mesmo tendo o poder de se comunicar com esse outro mundo no qual os ladrões não têm voz. Edmund White observa que ao negar essa “beleza” aos seus leitores, Genet reforça a sua fraternidade com os prisioneiros, com os deserdados (2003, p.159).

²⁰ No original: « ...j'utiliserai les mots non afin qu'ils dépeignent mieux un événement ou son héros mais qu'ils vous instruisent sur moi-même. » (GENET, 2015, p. 17).

²¹ No original: « Le talent c'est la politesse à l'égard de la matière, il consiste à donner un chant à ce qui était muet. Mon talent sera l'amour que je porte à ce qui compose le monde des prisons et des bagnes. Non que je les veuille transformer, amener jusqu'à votre vie, ou que je leur acorde l'indulgence et la pitié: je reconnais aux voleurs, aux traîtres, aux assassins, aux méchants, aux fourbes une beauté profonde - une beauté en creux - que je vous refuse » (GENET, 2015, p. 123,124).

A “ordem moral”²² que Genet quer construir faz parte da lenda que pretende transmitir ao seu leitor. Essa ordem moral ganha mais força quando o seu “diário” é lido como o diário *do* ladrão e não como o diário de *um* ladrão, pois reforça o emblema que Jean Genet, enquanto escritor, quer portar para o mundo. É uma estratégia do seu projeto literário que visa criar essa imagem do escritor marginal, do escritor ex-cêntrico que mesmo estando nas prateleiras das livrarias junto de outros nomes de intelectuais franceses, continua reivindicando fazer parte do outro mundo. O diário *do* ladrão é, em primeiro lugar, uma ode a essa experiência marginal e pessoal que o distingue enquanto sujeito escritor. Este ladrão quer, antes de compartilhar lembranças e experiências da classe de delinquentes com os leitores, criar sua própria mitologia.

Anteriormente, falamos sobre o fato de ser o título de *Journal du voleur* o primeiro em que aparece um traço que nitidamente sugere um tom confessional. Se, por um lado, o autor faz questão de suprimir de seu texto a história de sua formação intelectual e suas relações com importantes nomes de intelectuais franceses como Cocteau, Sartre e Simone de Beauvoir – exceto pela dedicatória do livro –, por outro lado, não podemos desconsiderar que seu status de escritor, que obteve justamente com a ajuda de outros escritores, lhe serve como amparo para empreender esse projeto. Seria muito mais difícil que um livro sobre a vida de um órfão ladrão homossexual completamente desconhecido, que não fez nada de extraordinário na história de sua vida, no fim da década de 40, despertasse tanto interesse nos leitores apenas pela ideia de que o seu ponto de vista e seu lirismo sobre a matéria vivida e narrada pudesse valer a pena enquanto fruição literária, principalmente considerando que os leitores desconhecessem a base intelectual do autor. A curiosidade do público pelo *bas-fond*, o entorno social onde vive uma população em situação de miséria e marginalidade, talvez não seria suficiente para chamar a atenção de um imenso número de leitores.

Tendo em vista que as narrativas de Jean Genet se desenvolvem em diversos momentos através de símbolos e figuras alegóricas, tentaremos compreender no capítulo seguinte o conceito de alegoria a partir da obra de Walter Benjamin e contrastar o pensamento crítico de outros estudiosos, Peter Burger, Erika Fischer-Lichte e Beatriz Sarlo, que dedicaram parte de seus trabalhos à análise e compreensão das ideias de Benjamin. O trabalho com os conceitos sobre a alegoria é útil na presente pesquisa para tentarmos compreender de que modo Genet

²² Quando, na Santé, comecei a escrever, nunca foi com o intuito de reviver minhas emoções ou de comunicá-las, mas para que, da expressão delas imposta por elas, eu compusesse uma ordem (moral) desconhecida (de mim mesmo, em primeiro lugar) (GENET, 2015, p. 131).

constrói suas alegorias e de que maneiras elas funcionam para criar a mitologia do autor e a sua estética.

2. As alegorias e as flores do mal de Jean Genet

2.1 O processo de alegorização

Para uma melhor compreensão do conceito de alegoria em Walter Benjamin, é essencial revisitarmos suas reflexões teóricas sobre a linguagem e o conhecimento. Ao tratar das ideias como configuração e das palavras como ideias, no primeiro capítulo de seu livro *Origem do drama trágico alemão*, publicado pela primeira vez em 1928, Benjamin expõe que as ideias não se situam no mundo dos fenômenos, como na perspectiva platônica. Elas estão situadas no âmbito da linguagem e contrastam com sua função significativa e comunicativa. Logo, elas também fazem parte do campo linguístico, são elementos simbólicos inerentes à essência das palavras.

Benjamin distingue “alegoria” de “símbolo”, bem como “nome” de “signo”. O nome, sob a perspectiva da linguagem adâmica, ou seja, aquela que genuinamente manifesta a existência de algo a partir do nome em um ato adjacente de criar e conhecer, se relaciona à linguagem como manifestação. Já o signo confere à linguagem a competência de ser um instrumento próprio à comunicação. “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Tudo foi feito por ele; e nada do que tem sido feito, foi feito sem ele. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens” (João 1:1-4). A passagem bíblica citada incorpora à tradição cristã a concepção grega da oposição entre *Logos* e *Caos* que já aparece desde textos ainda mais antigos como a *Teogonia* de Hesíodo.

No princípio, a criação era advinda do Logos, Deus nas alturas, a natureza abaixo, e o homem no centro conhecendo e nomeando todas as coisas. O pecado original, porém, causou a expulsão do paraíso, destruindo a harmonia e a transparência da linguagem. As palavras passariam a ser turvas. Fora do paraíso, teriam de comportar outros significados perdidos em sua turbidez. A linguagem se tornaria abstrata, ela se degrada, perde seu sentido no mundo histórico, há uma ruptura entre o sentido das palavras e das coisas no mundo. A objetividade da linguagem em relação a tudo o que ela representava dá lugar à subjetividade humana que atribui sentidos arbitrários às coisas. Essa foi a primeira explicação que Benjamin levantou para tal fenômeno. Entretanto, de acordo com o filósofo brasileiro Leandro Konder, o intelectual alemão passa posteriormente a compreender esse fato “em decorrência da ascensão da burguesia e do modo de produção capitalista” (KONDER, 1988, p. 31), influenciado, evidentemente, por uma ótica marxista.

Benjamin quer demonstrar que a função comunicativa da linguagem advém da perda de relação entre palavra e nome, nome e coisa/objeto. A palavra se torna signo, e o signo não se refere ao objeto, o signo é o significado. Nessa linguagem do mundo histórico, como assinalava Saussure, os signos são arbitrários (e subjetivos) porque são uma convenção estabelecida pelos falantes. Feitas estas considerações, vejamos como Benjamin entende o processo de alegorização.

Antes mesmo de aprofundar esse tema no livro *Origem do drama trágico alemão*, o filósofo berlinense já elucidara a relação entre símbolo e alegoria no ensaio “Sobre a linguagem como tal e sobre a linguagem do homem”, no qual afirma que a arte tem uma linguagem que deve ser entendida em sua relação com o signo. Benjamin esclarece a noção de símbolo a partir das teorias de Gorres e Creuzer, para quem o símbolo tende a suprimir a existência de um agente produtor de sentido. Dessa forma, o símbolo expressa aquilo que pretende significar, simbolizando a identidade original do objeto/sentido e da palavra/sentido no nome. O sujeito criador é suprimido, assim como sua subjetividade, e o sentido não é arbitrário, e sim o produto de uma conexão objetiva e necessária. A alegoria precisa se calcar no mundo histórico para ter sentido e precisa do homem para atribuí-lo. Sendo assim, o sentido da alegoria nasce da relação subjetiva, dada pelo homem, entre o signo e o objeto. O símbolo se proclama como bidimensional, enquanto a alegoria só se funda através de um caráter tridimensional.

A alegoria é um processo de produção de sentido, arbitrário e imerso em subjetividade:

Cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa. Esta possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é caracterizado como um mundo em que o pormenor não é assim tão importante. Mas ao mesmo tempo torna-se evidente, sobretudo para quem tenha a exegese alegórica da Escritura, que aqueles suportes da significação, por aludirem a qualquer coisa de outro, ganham um poder que os faz aparecer incomensuráveis com as coisas profanas e os eleva a um nível superior, ou mesmo os sacraliza. A esta luz, o mundo profano, visto da perspectiva alegórica, tanto pode ser exaltado como desvalorizado. A dialética da convenção e da expressão é o correlato formal desta dialética religiosa do conteúdo, pois a alegoria é ambas as coisas, convenção e expressão, e ambas são por natureza antagônicas. (BENJAMIN, 2013 p. 186)

A alegoria se relaciona com o signo linguístico porque no mundo histórico os objetos perderam seu sentido imanente, e ela expressa a historicidade do mundo porque, ao encará-la,

[O] observador tem diante de si a *facies hippocrita* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira. E se é verdade que a esta falta toda a liberdade “simbólica” da expressão, toda a harmonia clássica, tudo o que é humano – apesar disso, nessa figura extrema da dependência da natureza exprime-se de forma significativa, e sob a forma de enigma, não apenas a natureza da existência humana em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo. Está aqui o cerne de contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela o é apenas nas estações da sua decadência (BENJAMIN, 2013 p. 176, 177).

O elemento alegórico, em seu contexto, não tem sentido algum se isolado. É necessária uma atribuição subjetiva de sentido feita pelo alegorista e por essa razão a ambiguidade e a fragmentação, invariavelmente, compõem a alegoria:

Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica a mercê do alegorista e dos seus caprichos. E isto quer dizer que, a partir de agora, ele será incapaz de irradiar a partir de si próprio qualquer significado ou sentido; o seu significado é aquele que o alegorista lhe atribuir. Ele investe-o desse significado, e vai ao fundo da coisa para se apropriar dele, não em sentido psicológico, mas ontológico. Nas suas mãos, a coisa transforma-se em algo de diverso, através dela ele fala de algo de diverso e ela torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera na coisa como seu emblema (BENJAMIN, 2013, p. 195-196).

Ao conceber uma alegoria, o alegorista destitui o significado das coisas, a subjetividade imposta retira o sentido próprio. Ao mesmo tempo, as coisas tornam-se ainda mais significantes, uma vez que são providas de um novo sentido. No processo de alegorização, os pequenos detalhes do mundo profano se perdem sob os escombros deixados no ato de derrubar o significado original e erigir uma ressignificação alegórica. Não obstante, ainda podem ser um suporte de significação poderoso quando permanecem, mesmo quando não evidentes, como as vigas de concreto que sustentam a solidificação alegórica. Por esta razão, Benjamin (2013, p. 186) assegura que o mundo profano, sob a égide alegórica, pode ser exaltado como também pode perder seu valor.

Ao dar novo significado às coisas, o alegorista dá também condições para que as mesmas adquiram novo significado no mundo histórico. Sob a intenção alegórica, a imagem é fragmento, é ruína, e a totalidade se extingue. Peter Burger, em seu livro *Teoria da vanguarda*, publicado em 1974, traça um esquema da decomposição do conceito de alegoria e indica como primeiro passo a fragmentação e a descontextualização do elemento alegórico, pois o alegorista arranca-o de seu contexto original e o priva de sua função. A ação de descontextualizar torna evidente que o objeto já carrega um sentido em si, antes de ser inserido em um novo contexto. “Daí ser a alegoria essencialmente fragmento e se situar em oposição ao símbolo orgânico” (BURGER, 2012, p. 127). Desse modo, o processo de alegorização também pode ser compreendido como um modo de recordação através da construção de sentidos. Rememorar as experiências, de acordo com Benjamin, é algo que deve ser entendido como um gesto de aniquilação da unidade imediata da organicidade das coisas, fragmentando e desintegrando, então, a falsa aparência. Em um segundo momento, o alegorista reúne os elementos isolados da realidade e cria o sentido. Esse gesto busca o estabelecimento de uma (re) criação ou (re) construção que consista em outras significações. Ou seja, quando Benjamin fala de “aniquilação”, “morte” ou “destruição”, trata-se de extrair das coisas suas correlações habituais (orgânicas), para lhes atribuir uma nova ordem de correlações, um novo campo de significações.

Segundo a análise de Burguer “Benjamin interpreta a atividade do alegorista como expressão da melancolia” (2012, p. 127), pois a relação do alegorista com o seu objeto se dá sob “uma contínua alternância de envolvimento e fastio” (2012, p. 128). Vejamos, segundo a interpretação de Burguer, o que Benjamin entende, neste contexto, por melancolia:

É uma fixação no singular que tem de permanecer insatisfatória porque não lhe corresponde nenhum dos conceitos gerais de conformação da realidade. O devotamento ao sempre singular é destituído de esperança porque está vinculado à consciência de que a realidade, enquanto algo a ser conformado, escapa ao indivíduo. É natural que se veja, no conceito benjaminiano de melancolia, a descrição de uma postura intelectual do vanguardista, que não consegue mais, como antes dele o esteticista, transfigurar a própria carência de função social. O conceito surrealista do *ennui* (insuficientemente traduzido para o alemão por “*langeweile*” [enfado, fastio]) poderia sustentar tal exegese (2012, p. 130).

Para Benjamin, o fascínio que o detalhe isolado causa no alegorista é substituído por um sentimento de desilusão quando ele contempla o emblema esvaziado. A interpretação do

comportamento melancólico no sujeito alegorista, ainda na análise de Burguer, não pode ser transposta do barroco para a vanguarda porque “com isso, estaríamos atribuindo ao procedimento um significado fixo e, conseqüentemente negligenciando o fato de, ao longo da história de sua aplicação, um procedimento poder assumir significados muito diversos” (2012, p. 130).

A alegoria tenta através dessa recordação do passado recuperar as coisas da efemeridade nelas produzidas com a perda de seu sentido original. Para Benjamin, “a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de as salvar para uma eternidade é um dos mais fortes motivos do fenômeno alegórico” (2013, p. 241) e “a alegoria instala-se de forma mais estável nos momentos em que o efêmero e o eterno mais se aproximam” (2013, p. 242). Os objetos arrancados de seus contextos e utilizados pelo alegorista para a produção de novo sentido se tornam fragmentados, e com isso a subjetividade subjacente às linguagens históricas também se aplica ao princípio de historicidade que subjaz ao mundo das coisas, pois a alegoria tende a ser destrutiva, e destrói qualquer falsa totalidade, apresentando então as coisas como fragmentos e não como partes de um todo. A fisionomia alegórica da natureza/história só está realmente presente como ruína. A história se funde sensorialmente com o cenário e, sendo assim, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de fatal declínio. Com isso, a alegoria se declara para além do belo, e para Benjamin elas “são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (2013, p. 189).

O fragmento, quando fora de seu lugar de origem e função, pode se encaixar ou ser encaixado com outros fragmentos isolados da realidade, criando assim o seu alegórico novo sentido, sentido que não resulta dos contextos originais. Somente através da arbitrariedade subjetiva do ato alegórico, o elemento individual entendido como fragmento pode ser provido de novo sentido, pois sem esse artifício ele permaneceria condenado a uma efemeridade muda. Dessa forma, esse procedimento também pode ser compreendido como um resgate de sentido para os fragmentos que, soltos e descontextualizados, não dizem nada.

Segundo as reflexões de Benjamin, o próprio ato de descontextualização e fragmentação já constitui uma alegoria, pois é impossível separar a riqueza das imagens que produzirão os novos sentidos do mundo arruinado da qual vieram. Faz parte da essência da alegoria essa relação, pois nas visões induzidas por essas imagens, nas quais as ruínas do mundo ainda persistem presentes, não se revela apenas o ideal alegórico, se revelam também os limites do sentido. A partir dessas observações, a ensaísta alemã Erika Fischer-Lichte afirma:

Benjamin descreve alegoria como um modo específico de constituição de sentido que aparece sob as condições do mundo histórico — após a Queda, antes da Redenção — como o único modo adequado de constituição dum sentido estético. Pois a alegoria insiste no fato de que no mundo histórico o sentido é sempre constituído como uma categoria semiótica. Consequentemente, declara expressamente a dimensão pragmática — isto é, subjetividade e historicidade — como a dimensão mais compreensiva, influenciando e determinando as dimensões tanto sintática como semântica (FISCHER-LICHTE, 1986, p. 160).

Não importa o poder que o alegorista tem para construir os sentidos de seu texto através do processo de alegorização, o mundo real e histórico ainda pode limitar o sentido daquilo que o autor pretende expressar. Todo processo de alegorização se inicia a partir de um ato de desconstrução em que o alegorista descontextualiza e suprime a semântica usual ou original de seu objeto. Este, destituído de sua antiga posição e função, torna-se fragmento que, isolado de seu contexto, não mais pode absorver o sentido que lhe era atribuído. Essa perda se configura como uma desconstrução do objeto enquanto signo. Feito isto, o alegorista reconstrói o signo através de uma nova contextualização e produção semântica e, com esse procedimento, é inevitável a intertextualidade. Independentemente da forma como o alegorista executa o seu processo, ele não deixa de fora a dimensão pragmática. Os novos contextos dependem apenas das intenções e condições subjetivas de que o alegorista dispõe. A alegoria não tem necessidade alguma de se amparar em objetividade.

Ao inserir novos fragmentos em novos contextos, entretanto, ocorre uma transformação ainda maior. O fragmento volta a fazer parte de um todo, e o contexto ao qual o fragmento está agora relacionado se torna, logo, um todo diferente, um novo e ampliado contexto. Há nessa relação uma troca de sentidos entre os elementos.

Quando se trata da teoria benjaminiana acerca da alegoria em um contexto de arte moderna e vanguarda, existe um embate entre alguns teóricos quanto à pertinência das noções de Benjamin nesse contexto. A ensaísta Erika Fischer-Lichte mantém uma postura cautelosa ao observar os paralelismos e similaridades entre a alegoria benjaminiana e os traços da arte moderna:

Tentando traduzir a linguagem mais hermética de Benjamin para outra mais compreensível e ajustar o conceito deste de alegoria à teoria deles de arte moderna, simplificam demais sua teoria, e assim, privam a si mesmos daqueles aspectos da teoria de Benjamin que parecem ser particularmente importantes e prometendo considerar essa específica forma de abordagem (FISCHER-LICHTE, 1986, p. 151).

Fischer-Lichte alerta que muitos estudiosos acabam reduzindo a teoria de Walter Benjamin ao tentar adequá-la a seus estudos e ao simplificar o teor mais complexo da linguagem usada por ele. A crítica argentina Beatriz Sarlo corrobora a opinião de Fischer-Lichte em seu texto “Esquecer Benjamin”, presente em seu livro *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*. Nesse texto, a autora discorre sobre um problema que surgiu junto da imensa produção teórica que eclodiu nas últimas décadas a partir das diversas leituras feitas sobre a obra do filósofo berlinense: a corrosão da originalidade da obra de Walter Benjamin a ponto de chegar em uma completa banalização. De acordo com Sarlo, o problema reside no fato de que as pessoas o citam profusamente, imergindo apenas em seu léxico, como se as citações pudessem assegurar “a produção de novos sentidos sobre cenários diferentes” (SARLO, 2013, p. 93), sem, contudo, partirem de um trabalho compositivo e teórico, como o próprio Benjamin fazia, para entrelaçar suas citações e produzir o sentido de seus textos.

Peter Burger compreende o conceito de alegoria de Benjamin como capaz de ocupar apropriadamente a categoria central de uma teoria das obras de arte de vanguarda, a qual, também, pode ser estendida para o contexto de produção artístico-literária do decorrer do século XX. Para ele, esse conceito permite distinguir no plano de análise os aspectos da produção, como a melancolia nos alegoristas e o efeito estético, a visão pessimista da história nos receptores. Nessa concepção, o artista clássico lida com seus elementos como objetos unos que comportam significado em si mesmos. Já o vanguardista e o pós-moderno colhem seus elementos de um contexto que fornece função e significado para os objetos, fragmentam-nos e os utilizam como signos vazios, tomando para si o poder de lhes conferir o significado desejado. Dessa forma, compreende-se que o artista clássico trabalha com uma totalidade, enquanto o vanguardista trabalha com uma montagem.

Peter Burger é citado por Fischer-Lichte como um dos estudiosos que aderem a essa postura simplificadora que acaba por descartar pontos importantes da teoria benjaminiana. Entretanto, ela própria parece trabalhar com esse tipo de teoria, em seu ensaio publicado em 1986 no *American journal of semiotics*, para descrever e analisar a arte moderna em seu processo de reprodução e recepção. Se a ensaísta alemã nega o total alcance das proposições de Benjamin nas perspectivas tomadas por alguns estudiosos, ela não deixa de confiar a essas perspectivas uma funcionalidade para os estudos teóricos sobre a produção artística.

Muitos artistas e escritores a partir das vanguardas constituem suas obras unindo fragmentos, não produzem um todo orgânico, mas instituem um sentido, ou nenhum sentido,

ao encaixar esses fragmentos entre si. Em contraposição à arte orgânica que busca ocultar seus artifícios, a arte de vanguarda se apresenta como artefato, tendo como base o princípio da montagem, não busca aparentar totalidade. As obras de vanguarda se erguem sobre estruturas concretas que conservam um elevado grau de independência e são interpretáveis em conjunto ou separadamente. Sobre este assunto, em seu livro *Teoria da vanguarda*, Burger observa:

Com o conceito de montagem, não se vai introduzir uma nova categoria em substituição ao conceito de alegoria. Trata-se, antes, de uma categoria que permite determinar, com mais exatidão, um aspecto do conceito de alegoria. A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra (BURGER, 2012, p. 134).

Podemos afirmar, então, que a concepção do processo alegórico segundo as reflexões de Walter Benjamin é profícua para refletir sobre a produção da arte de vanguarda e subsequente. Na *Origem do drama trágico alemão* e em outros textos tais como os encontrados em *As passagens* e *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, percebe-se que parte do projeto do autor é restaurar e defender o valor da alegoria em detrimento da estética clássica e romântica que impôs o símbolo como a expressão poética por excelência. A estética clássica privilegia o símbolo devido a sua relação com o nome e ao seu sentido próprio, excluindo o papel de um sujeito produtor de sentido. Walter Benjamin se ampara na condição pós-edenica e histórica para fundamentar e defender a sua tese sobre a alegoria. O processo simbólico e o alegórico perfazem eixos antagônicos. O primeiro se delimita em uma unidade sólida, homem e natureza, mundo e verdade se interceptam em uma unidade orgânica. O segundo se faz na condição histórica do homem, na experiência efêmera, sob a queda e o fragmento, tudo é ruína e morte. No eixo alegórico, as palavras são inúteis, pois não sustentam nada. O signo não é sólido, mas funciona como significante, comunicador, transmissor de ideias.

No início do século passado e com as experiências envolvendo o contexto da primeira guerra e do capitalismo cada vez mais feroz, a aceleração e caos vigentes no mundo de então, a queda da totalidade e a realidade abalada pela confluência de ruínas de sua época, Benjamin teve a percepção de que, em seu tempo, o sujeito clássico havia morrido. Era a época propícia para o resgate e revitalização do conceito de alegoria que tão bem se sustentaria àquela época e para traçar uma analogia entre o Expressionismo vigente e o Barroco. Não há a intenção de

valorizar a alegoria em detrimento do símbolo, ou o contrário, pois Benjamin desenvolveu o conceito de alegoria como uma forma específica da expressão artística do homem em determinados contextos históricos: o Barroco do século XVII, a modernidade apresentada por Baudelaire no século XIX e a vanguarda artística do século XX.

A partir da leitura da obra de Walter Benjamin e da confrontação entre os estudos sobre sua obra, é possível compreender a arte moderna e contemporânea como formas de expressão que tendem a se manifestar na fragmentação alegórica e não na harmonia orgânica do símbolo. Para além de sustentar conceitos abstratos, a obra de Benjamin intenta compreender o homem em sua realidade histórica específica, efêmera e fragmentada. Nessas condições, a alegoria se estabelece como uma figura expressiva adequada aos intentos artísticos e literários de nossa época.

Estando claro o conceito de alegoria ao qual esse trabalho se ampara, passemos à análise de um processo alegórico na obra *Journal du voleur*, em um episódio que, além de manifestar esse processo, manifesta também alguns traços identitários do autor/narrador/personagem, de modo a afirmar como ele se vê e, sobretudo, como pretende ser visto a partir de sua criação literária.

2.2. O tubo de vaselina: Uma alegoria de afirmação do eu

Quando Georges Bataille atribuiu à escrita de Genet a “reivindicação do mal” (2015, p.170), ele se referia à intenção deliberada do autor em escrever uma narrativa que não pretende dizer nada de forma eufêmica. Lembranças de cunho abertamente sexual, atividades criminosas, ações consideradas sórdidas, enfim, todos os episódios que poderiam ser considerados como imorais ou obscenos por leitores mais conservadores, todas as coisas que usualmente não dizemos, ou procuramos dizer de forma mais amena, são ditas por Genet de forma crua, tornando o abjeto parte integrante e indissociável de suas narrativas. Percebemos nas palavras do autor de *Journal du voleur*, ao narrar o momento em que considera ter conhecido os “faustos da abjeção”, a necessidade que ele desenvolveu por afirmar e engrandecer os elementos considerados imundos e desprezíveis:

[...] Se me é impossível descrever para vocês o seu mecanismo [o autor se refere ao seu talento em embelezar personagens e fatos “imundos e desprezíveis”], pelo menos posso dizer que lentamente me obriguei a considerar essa vida miserável como uma necessidade procurada. Nunca

tentei fazer dela nada além do que era, não tentei enfeitá-la, mascará-la; ao contrário, eu quis afirmá-la em sua mais exata sordidez, e os sinais mais sórdidos se tornaram para mim sinais de grandeza (GENET, 2015, p. 19)²³.

Neste trecho, Genet começa a discorrer sobre os signos abjetos presentes em sua vida e a trazê-los para a sua narrativa. Também podemos entrever algo que no decorrer da obra será pontuado diversas vezes: a afirmação do seu eu através de símbolos da abjeção, da reivindicação do mal. Convém explicitarmos, brevemente, neste ponto do estudo, que a concepção de abjeto utilizada aqui é a de Julia Kristeva, exposta em *Pouvoirs de l'horreur* (1980, p.12). Segundo ela, não se trata de uma ausência de saúde ou limpeza, mas sim daquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem, que não respeita limites, lugares e regras. No capítulo seguinte, abordaremos mais profundamente as reflexões de Kristeva sobre o tema e os valores do abjeto nas narrativas de Jean Genet. Esta seção se dedica a analisar um exemplo de construção alegórica em *Journal du voleur*, exemplo importante para esse estudo, pois a construção alegórica que se desenvolve a partir dessa cena já inscreve toda a narrativa adiante sob o signo do abjeto.

Genet narra uma batida policial ocorrida em 1932 nos bairros pobres de Barcelona, época em que ele e seus consortes mendigavam pelos mercados das aldeias espanholas. Os policiais revistam os homens que lá estavam e encontram entre os objetos do narrador um tubo de vaselina perfumada com uma das extremidades bastante enrolada. Esse detalhe mostrava o quanto o tubo lhe fora útil, como ressalva o próprio narrador. Os policiais espanhóis debocham de Genet e fazem várias piadas sobre o tubo e a prática sexual a ele relacionada. No texto, o autor expressa que apesar de também gargalhar com os gracejos, o faz dolorosamente, e deixa transparecer, através de sua linguagem, a vergonha que sentira ao ter seu objeto pessoal exposto e usado para escarnecer de sua pessoa:

Em meio aos objetos elegantes tirados dos bolsos dos homens apanhados naquela batida, *ele* [o tubo de vaselina] *era o sinal da própria abjeção*,

²³ No original: « S'il m'est impossible de vous décrire le mécanisme au moins puis-je dire que lentement je me forçai à considérer cette vie misérable comme une nécessité voulue. Jamais je ne cherchai à faire d'elle autre chose que ce qu'elle était, je ne cherchai pas à la parer, à la masquer, mais au contraire je la voulus affirmer dans sa sordidité exacte, et les signes les plus sordides me devinrent signes de grandeur » (GENET, 2015, p.20).

daquela que se dissimula com o maior cuidado, mas o sinal ainda de uma graça secreta (GENET, 2015, p. 20, grifo nosso).²⁴

Após a batida policial, o narrador é detido e fica trancado em uma cela onde evoca, depois que consegue dominar a infelicidade pós detenção, o processo de reflexão pelo qual passou em relação à importância e ao significado do tubo de vaselina para ele. Acontece algo próximo de uma epifania. Durante aquele momento importuno, surge um pensamento iluminado que o leva a perceber seu objeto de uma forma que ainda não havia percebido antes. A amargura ocasionada pela percepção dos policiais, e que desencadeia essa reflexão, é diluída no orgulho, no reconhecimento que o narrador dá ao significado do tubo de vaselina. O desprezo e as pilhérias dos policiais perdem espaço em seus pensamentos. Podemos observar essa transformação na seguinte passagem:

Ora, eis que esse miserável objeto sujo, cuja destinação parecia ao mundo – a essa delegação concentrada do mundo que é a polícia, e primeiro a essa especial reunião de policiais espanhóis, cheirando a alho, suor e azeite, mas cheios de ostentação, fortes em sua musculatura e em sua segurança moral – das mais vis, tornou-se para mim extremamente precioso” (2015, p. 20).²⁵

O tubo de vaselina, para os policiais, é o símbolo da pederastia, da homossexualidade, símbolo de uma ação que consideram vil, desprezível, digna de deboche. É a imagem daquilo que deturpa a suposta ordem natural das coisas, que desconfigura a identidade e a conduta esperada do homem. É a figura que representa a transgressão dos limites impostos pelo grupo do qual fazem parte os policiais. Trata-se, assim, do abjeto, segundo a concepção de Kristeva. Todos esses significados surgem no contexto da cena a partir de uma associação direta entre o objeto e sua utilidade: o tubo de vaselina e o sexo anal. Na percepção do narrador, o que antes era apreendido apenas como um objeto de uso prático e para obtenção de prazer carnal, como podemos compreender pela linguagem do autor, torna-se uma lembrança de quem é o sujeito Jean Genet e de uma prática não somente libertina. O tubo de vaselina perfumada passa

²⁴ No original: « Au milieu des objets élégants retirés de la poche des hommes pris dans cette rafle, *il était le signe de l'abjection même*, de celle qui se dissimule avec le plus grand soin, mais le signe encore d'une grâce secret » (GENET, 2015, p. 21, grifo nosso).

²⁵ No original: « Or voici que ce misérable objet sale, dont la destination paraissait au monde – à cette délégation concentrée du monde qu'est la police et d'abord cette particulière réunion de policiers espagnols, sentant l'ail, la sueur et l'huile mais cossus d'apparence, forts dans leur musculature et dans leur assurance morale – des plus viles, me devint extrêmement précieux » (GENET, 2015, p. 21).

a ser uma afirmação e uma alegoria de sua identidade e, neste caso, poderia ser considerada uma metonímia do ato sexual.

Retomemos o esquema de alegorização: Benjamin estabelece a distinção entre o que é da ordem da memória (a memória inconsciente) e a estrutura basilar do procedimento alegórico que em parte a explica: a rememoração. Essa distinção se faz deveras importante, pois a partir dela podemos compreender de que forma se constitui a alegoria nos episódios narrativos. Como já observamos, rememorar as experiências, de acordo com Benjamin, é algo que deve ser entendido como um ato de aniquilação da unidade imediata da organicidade das coisas, algo que fragmenta e desintegra a significação. Esse ato propõe uma recriação, ou uma construção de novas significações. Essa aniquilação trata de extrair das coisas suas correlações habituais para lhes atribuir, redimindo-as, uma nova ordem de correlações, um novo campo de significações.

Partindo dessa compreensão, o que o narrador/protagonista faz, enquanto reflete na cela, é retirar todos esses significados do objeto. Ele não renega o caráter que o tubo porta perante a sociedade, mas deixa esse caráter como o pormenor que não é mais tão importante. Sua importância se dá apenas pelo fato de ser o suporte da significação, pois alude a outra coisa, e ganha o poder que o eleva, que o exalta. Diante dos olhos dos outros, o tubo de vaselina não é capaz de irradiar, por si só, qualquer significado ou sentido que o narrador lhe atribui. “Nas suas mãos, a coisa transforma-se em algo de diverso, através dela ele fala de algo de diverso e ela torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera na coisa como seu emblema” (BENJAMIN, 2013, p. 195, 196). Na percepção do narrador, o tubo de vaselina se torna outra coisa, tem seu campo de significados ampliado e, através dele, expressa outros sentidos, sentidos que o narrador toma como um de seus emblemas. O sentimento de vergonha e desilusão que a compreensão dos policiais sobre o tubo de vaselina usado despertou no narrador se torna fascínio quando ele ocupa a posição de alegorista, não mais contemplando aquele emblema de forma esvaziada. A partir desse processo alegórico, ele cria uma adoração, um orgulho por essa figura abjeta e ao mesmo tempo passa a vê-lo como uma marca de resistência, como sugere o seguinte trecho:

“Todavia eu tinha certeza de que esse fraco objeto tão humilde os desafiaria, apenas com a sua presença ele saberia alvoroçar toda a polícia do mundo, ele chamaria sobre si os desprezos, os ódios, as raivas brancas e mudas, um pouco malicioso talvez – como um herói de tragédia que se diverte por estar atizando a ira dos deuses --, como ele indestrutível, fiel à minha felicidade e orgulhoso. Eu gostaria de poder encontrar as palavras mais novas da língua francesa para cantá-lo. Mas eu teria

desejado também me bater por ele, organizar massacres em sua honra e embandeirar de vermelho um campo no crepúsculo (GENET, 2015, p. 21).²⁶

Essa passagem deixa transparecer o nível de glorificação que o narrador dá ao tubo de vaselina, pelo qual preferiria lutar antes de perdê-lo, como o próprio autor esclarece em nota de rodapé sobre essa passagem: “Eu teria realmente preferido me bater até sangrar a renegar esse ridículo utensílio” (GENET, 2015, p. 205).²⁷ O narrador denomina o objeto como ridículo, dessa forma, ele parece nos sugerir que apesar da banalidade, da insignificância do tubo enquanto mero objeto, ele preferiria se submeter aos riscos de uma batalha fatal do que renegar o que esse tubo representa. Podemos compreender que sua luta seria em defesa de sua forma de amar, sua orientação sexual, uma luta em defesa de um importante traço de sua identidade.

Torna-se, mais uma vez, relevante aproximar o pensamento de Sartre do discurso literário de Jean Genet. Em sua obra *L'être et le néant* [O ser e o nada] (1943), Sartre propõe uma reflexão ontológica sobre o ser, entretanto, essa reflexão se configura como fenomenológica – por mais contraditório que pareça, visto que a fenomenologia se opõe à metafísica – pois descreve o ser como objetividade do fenômeno. Essa descrição propõe uma maneira de demarcar o ser de um modo que podemos compreendê-la como uma forma de categorização organizada da seguinte forma: o Ser Em-si, o próprio indivíduo do fenômeno, o que é aparente e imutável, sem considerar uma consciência; o Ser Para-si, o próprio ser considerando a consciência de si, sujeito a constantes transformações e inúmeras possibilidades quanto ao seu modo de ser e de se questionar sobre si mesmo; o Ser Para-outro, que se constitui da percepção que o outro tem sobre nós e que impõe a noção de alteridade para a plena ocorrência do fenômeno do indivíduo.

De acordo com a teoria sartriana sobre esse último aspecto, o outro tem um importante papel de mediador do eu consigo mesmo, por negar o eu e demarcar a diferença entre este e o outro. Essa negação é um reconhecimento, é o que possibilita que eu me reconheça enquanto

²⁶ No original: « Cependant j'étais sûr que ce chétif objet si humble leur tiendrait tête, par sa seule présence il saurait mettre dans tous ses états toute la police du monde, il attirerait sur soi les mépris, les haines, les rages blanches et muettes, un peu narquois peut-être – comme un héros de tragédie amusé d'attiser la colère des dieux – comme lui indestructible, fidèle à mon bonheur et fier. Je voudrais retrouver les mots plus neufs de la langue française afin de le chanter. Mais j'eusse voulu aussi me battre pour lui, organiser des massacres en son honneur et pavoiser de rouge une campagne au crépuscule » (GENET, 2015, p. 23).

²⁷ No original: « Je me fusse en effet battu jusqu'au sang plutôt que renier ce ridicule utensile » (GENET, 2015, p. 23).

sujeito e “para me fazer reconhecido pelo outro, devo arriscar minha própria vida” (SARTRE, 2000, p. 307). Há uma relação de interdependência entre os indivíduos para que possam se perceberem e se distinguirem como sujeitos. A forma como o narrador de *Journal du voleur* se vê é inteiramente intermediada pela presença dos policiais, do outro que lhe infligiu a vergonha por ser quem é e instituiu esse sentimento como uma das diferenças primordiais entre ele e os outros. Para ser reconhecido, o narrador arriscaria a sua própria vida. A nota de rodapé de que o autor lança mão, nos permite relacionar o pensamento de Sartre sobre a questão da alteridade com a posição que Genet assume após esse episódio da batida policial e, talvez, sobretudo no momento da escrita de *Journal du voleur*.

Voltando ao processo de alegorização empreendido na narrativa, observemos que ele cria dois eixos de sentido. Sob a perspectiva da dicotomia entre alegoria e símbolo benjaminiana, o tubo de vaselina usado parece ser um símbolo para os policiais. Isto porque o tubo expressa e significa aquilo que tem como função de forma não arbitrária. O sentido do tubo, enquanto símbolo, advém de uma conexão objetiva e direta com a prática à qual está relacionada naquele contexto específico. Não houve dúvidas sobre a utilidade desse produto. O sujeito dono e usuário do tubo não precisa estar presente e contar sua história para que essa relação de sentidos seja criada. Temos aqui o caráter bidimensional do símbolo como apontado na seção anterior.

O tubo de vaselina, sob a perspectiva do narrador, se transforma em alegoria porque precisa se calcar em seu mundo e em sua vivência para que esse sentido mais amplo lhe seja atribuído. Esse sentido nasce da relação criada pelo alegorista entre o signo (ato não somente carnal, mas também de homoafetividade, resistência e liberdade) e o objeto (tubo de vaselina). O sentido e a adoração que ele cria em relação a esse objeto em específico só se faz possível pelo fato de ele se inserir enquanto sujeito, com suas experiências e emoções ao lado desse objeto, nesse processo de produção de sentido de caráter tridimensional.

Apresentado o conceito de alegoria e a presença do abjeto na obra de Jean Genet, o subcapítulo seguinte tem como objetivo uma abordagem sobre a constante figura das flores. Pretendemos observar como essa figura se torna um emblema distintivo na literatura genética e de que forma ele trabalha na construção de sentidos das narrativas.

2.3 A presença emblemática das flores

As flores têm um papel central na mitologia pessoal e na obra de Jean Genet, tanto em suas narrativas, quanto em seus poemas. Este é o emblema mais recorrente, a alegoria mais sutil e ao mesmo tempo mais poderosa, pois transpõe para o texto o modo como o autor percebe o mundo e revela a peculiaridade de sua estética, ao construir as metáforas, alegorias e comparações de elementos opostos em sentido, mas que se unem e criam um novo significado dentro da narrativa. As flores, segundo o narrador de *Journal du voleur*, “elas são o [seu] emblema natural” (GENET, 2015, p. 38)²⁸. Nesta seção, propomos uma atenção especial às flores enquanto ferramenta da estética e da produção semântica da obra de Genet. Buscaremos mostrar como o autor mobiliza essa figura, ora como uma simples comparação ou metáfora, ora como fragmento do processo alegórico, mas sempre criando a ambientação de suas narrativas e como uma maneira de subverter toda uma tradição lírica.

Journal du voleur se inicia evocando o uniforme dos forçados: “A roupa dos forçados tem listras rosas e brancas” (GENET, 2015, p. 13)²⁹. A primeira frase da obra parece anódina, mas o que ela evoca nos leva à questão da vestimenta como um signo de ignomínia e exclusão. Michel Pastoreau, em seu ensaio *L'étoffe du diable: Une histoire des rayures et des tissus rayés* [O tecido do Diabo: Uma história de listras e tecidos listrados] (2014), explica, a partir de uma análise etimológica, como o uniforme listrado veio a ser um símbolo de exclusão. Pastoreau observa que em línguas como o francês, alemão, inglês e latim o verbo que significa listrar também tem sentidos que se relacionam com os atos de punir, excluir, corrigir e que em todas essas línguas existe uma raiz comum. Para chegar à dedução de que confrontando todos os significados que esses verbos têm nas respectivas línguas, em um sentido geral o verbo da língua francesa *raier* [listar, traçar, listrar, riscar e por extensão anular, eliminar] deve ser compreendido no contexto da vestimenta prisional também através dos significados *eliminar*, *exclure* alguém ou algo de alguma parte, de um conjunto, e não apenas pelo significado mais aparente *listrar*. As *raies* [listras, traços, linhas] são, segundo Pastoreau, signos que representam a exclusão desses prisioneiros do conjunto social.

O narrador chama a atenção para o uniforme, mas não o evoca diretamente como símbolo de exclusão, subvertendo o signo da infâmia ao relacionar os forçados à figura da flor. Logo no início do texto de *Journal du voleur*, as flores funcionam como um recurso para

²⁸ No original: « Elles sont mon emblème naturel » (GENET, 2015, p. 49)

²⁹ No original: « Le vêtement des forçats est rayé rose et blanc » (GENET, 2015, p. 9)

falar sobre os condenados aos trabalhos forçados e expõem, dessa forma, o tom e o tema do livro:

...existe, pois, uma estreita relação entre as flores e os forçados. A fragilidade, a delicadeza das primeiras são da mesma natureza que a brutal insensibilidade dos outros. Se eu tiver de representar um forçado – ou um criminoso –, irei enfeitá-lo com tantas flores que ele mesmo, desaparecendo debaixo delas, há de parecer uma outra, gigantesca, nova (GENET, 2015, p.13)³⁰.

No trecho acima, nota-se uma deliberada permeabilidade de significados entre a figura da flor e a figura dos forçados e uma amplitude dos sentidos do que a princípio eles abrangiam. Deliberada porque, antes de inserir a passagem citada, o narrador declara: “...tenho pelo menos o poder de descobrir nelas os numerosos sentidos que desejo” (GENET, 2015, p.13)³¹. Essa troca de sentidos pode ser compreendida a partir de uma analogia com as relações simbióticas da biologia, pois existe uma inter-relação vantajosa entre os organismos de espécies diferentes que convivem em um mesmo ambiente de modo que, obrigatoriamente, acabam por se complementar. Esse processo de troca e abrangência de sentidos, bem como já descrito sobre a alegoria anteriormente nesse trabalho, não tem necessidade de se amparar em objetividade.

De acordo com Catherine Perret em seu artigo “L’Allégorie: une politique de la transmission?” em que analisa o trabalho de Benjamin sobre as alegorias, as flores possuem uma relação alegórica com a morte. Perret compreende a figura da flor como um “estilhaço”. Podemos pensar nas flores de Genet a partir do mesmo raciocínio que Benjamin propõe sobre os fragmentos constituintes de um todo que cria a alegoria. As flores são pequenos fragmentos inseridos em novos contextos em que aparentemente não teriam lugar, como o do trecho citado, e que unidos ao todo ampliam e transformam o significado geral. Há uma troca semântica entre os elementos desses contextos. Sob essa perspectiva, existe uma estreita relação entre os “estilhaços” de Perret e os “fragmentos” de Benjamin, aqueles que isolados do todo, nada significam, mas quando alinhados em um determinado contexto trazem um significado maior, uma nova camada de sentido.

³⁰ No original: « *Il existe donc un étroit rapport entre les fleurs et les bagnards. La fragilité, la délicatesse des premières sont de même nature que la brutale insensibilité des autres. Que j’aie à représenter un forçat – ou un criminel –, je le parerai de tant des fleurs que lui-même disparaissant sous elles en deviendra une autre, géante, nouvelle* » (GENET, 2015, p. 9, grifo do autor).

³¹ No original: « *Ai-je le pouvoir au moins d’y découvrir les nombreux sens que je veux* » (GENET, 2015, p. 9).

Quando Genet escreve sobre a relação entre os forçados e as flores, é evidente a união de dois elementos completamente díspares, de contextos diferentes. É uma maneira de criar esse seu universo em que o abjeto/profano (o criminoso) e o belo/sagrado (as flores que em um primeiro momento só evocam imagens que não fazem parte de sua “reivindicação do mal”) fazem parte de um mesmo elemento sem se excluïrem para que haja um total equilíbrio entre os signos, *a priori* distantes. As flores se tornam na obra de Genet uma figura que indica uma delicada passagem entre pontos extremos como o florescer da vida e o fenecer da morte, a fragilidade e a força, o belo e o grotesco. São como peças alegóricas que constroem a ponte entre o âmbito do sagrado e do profano em seus textos. Os criminosos, sem perderem a sua brutal insensibilidade, abrangem a fragilidade, beleza e sensibilidade das flores e estas abrangem as características que o narrador genético usa para descrever os criminosos. Temos, portanto, já a partir do primeiro parágrafo do texto de *Journal du voleur*, uma ilustração dessa relação simbiótica entre as flores e os forçados e uma indicação de um modo de percepção na leitura. O leitor não deverá mais evocar esses símbolos, mesmo quando aparecerem isolados no texto, sem que tenha em mente essa intrínseca relação complementar entre eles.

Sobre a intenção de relacionar as flores e os crimes, o uso dessa comparação seria apenas um recurso estético e para manifestar um lirismo? O próprio narrador responde essa questão em *Journal du voleur*:

Aprendi que até mesmo as flores são negras durante a noite, quando quis colher algumas para colocá-las nos altares cujas caixas de esmolas eu roubava todas as manhãs. Com esses ramos de flores, não buscava me tornar propício um santo nem a Virgem Maria, ao meu corpo, aos meus braços eu queria dar a oportunidade de *atitudes de uma convencional beleza, capazes de me integrar no mundo de vocês* (GENET, 2015, p. 80, grifo nosso)³².

Não podemos crer, apenas através da leitura desse trecho e da intenção confessa do autor ao escrever o livro, que esse sentimento, que essa vontade de se integrar fosse absolutamente verdadeira, mas podemos crer que dentro dessa narrativa, o ladrão ex-cêntrico que dá voz ao narrador parecia esperar que essas “atitudes de uma convencional beleza” pudessem trazê-lo

³² No original: « J'appris que même les fleurs sont noires la nuit, quand je voulus en cueillir pour les porter sur les autels dont chaque matin je fracturais le tronc. Par ces bouquets je ne cherchais pas à me rendre propice un saint ni la Sainte Vierge, à mon corps, à mes bras je voulais donner l'occasion d'attitudes d'une conventionnelle beauté, capables de m'intégrer dans votre monde » (GENET, 2015, p. 114).

para mais perto do mundo do qual não fazia parte: “o mundo de vocês”, o mundo do leitor burguês. Durante a leitura de *Journal du voleur*, percebe-se em algumas passagens do texto que o narrador faz essa distinção entre o mundo em que vive e o mundo de quem o lê. As flores seriam, na perspectiva do narrador, capazes de aproximá-lo do centro, do convencionalmente entendido como belo, pois fazem parte de atos de beleza existentes neste outro mundo do qual ele não faz parte.

Relacionar os forçados com as flores ou mesmo o ato de deixar flores no local do crime pode ser compreendido como uma forma de provocação, uma forma de ironizar toda uma tradição lírica, profanar uma imagem do que é compreendido como belo e que foi usada por vários poetas e escritores ao longo da história da literatura. A figura da flor sempre funcionou como uma metáfora de sensibilidade, de beleza, de fragilidade, de pureza e, às vezes, também se referindo à efemeridade da vida, da juventude. Baudelaire talvez tenha sido o primeiro a transgredir esse lugar comum na literatura com suas *Flores do mal*. O mal, para ele, como nos mostrou Benjamin (1994), se refere a uma sociedade em que tudo se tornara mercadoria e também da violência e da degeneração do mundo. “Expressar a beleza do mal exige o conhecimento do mal” (PICHOS, 2011, p. 10, tradução nossa), escreveu Claude Pichois sobre a obra de Baudelaire e sua escolha de se deslocar da tradição poética, de entrar nas vielas, descer aos porões, desde que se sinta poeta, desde que possa articular o mal e a poesia (2011, p. 11). Em Genet, o mal não abrange exatamente o mesmo que em Baudelaire, mas suas flores também subvertem essa tradição, elas também pretendem extrair uma beleza do que ele entende como sendo o mal.

As flores parecem funcionar como um elemento irônico e subversivamente lírico no trecho supracitado, pois é com elas que o narrador compensa a igreja por aquilo que roubou e é essa uma de suas maneiras de elevar um ato delituoso, criar um ato de beleza através do mal. Mais uma vez, a figura da flor se inscreve em um contexto no qual, aparentemente, não teria lugar. É um tradicional símbolo do belo inserido no mundo do crime. Por essa razão podemos dizer que o uso da figura da flor em Genet funciona como uma transgressão à tradição lírica, nos passos de Baudelaire, e também como uma provocação ao leitor acostumado a este lugar comum. O que Genet faz é mostrar a seu leitor que de um mundo marginal e de atos abjetos pode-se também criar poesia, extrair beleza.

Ao mesmo tempo em que podemos compreender esse ato como uma forma de escárnio aos costumes e ao mundo do leitor, o narrador nos permite reconhecer um desejo de se aproximar desse outro mundo, ou ao menos da religião, através desse ato de beleza durante a

prática de seu delito. Entretanto, ele não parece ter a intenção de depurar a sua alma criminoso, como é indicado no trecho citado, mas através desse ato ele se reconecta com uma parte de si mesmo que neste momento lhe é um pouco distante. Essa parte de si nunca foi totalmente apagada, visto que em vários momentos ele deixa emergir imagens religiosas, lembranças e marcas de sua educação cristã. Ao discorrer sobre a solidão em diversos momentos de sua vida, o narrador confessa ter encontrado um consolo enquanto estava na prisão:

Tanta solidão me havia forçado a fazer de mim mesmo um companheiro [...]. E, pouco a pouco, por uma espécie de operação que não consigo descrever bem, sem modificar as dimensões do meu corpo, mas porque era mais fácil talvez conter uma tão preciosa razão de tanta glória, foi em mim que estabeleci aquela divindade – origem e disposição de mim mesmo. Eu a engoli. Dedicava-lhe cantos que inventava. De noite eu assobiava. A melodia era religiosa. Lenta. O ritmo um pouco pesado. Através dele pensava entrar em contato com Deus: era o que acontecia, Deus sendo apenas a esperança e o fervor contidos em meu canto (GENET, 2015, p. 68, 69)³³.

Mesmo distante das práticas religiosas de uma educação cristã, como tivera na infância, a religiosidade e alguns sentimentos cristãos parecem ter acompanhado Genet ao longo de sua jornada e isso se expressa em vários momentos durante a leitura de sua obra. Esse trecho expressa a forma pela qual o narrador se reaproxima de Deus, seu assovio soa como uma oração. Podemos compreender que é o fator religioso que o impede de certas atitudes mais radicais. O narrador confessa, por exemplo, que apesar de ser atraído pela ideia do homicídio e de querer “ir ao encontro do mundo subterrâneo da abjeção” (GENET, 2015, p. 83)³⁴, “um temor religioso [o] afasta do homicídio” (GENET, 2015, p. 161)³⁵, pois

Outros crimes são mais aviltantes: o roubo, a mendicância, a traição, o abuso de confiança etc., são estes os que escolhi cometer, ao passo que sempre permaneci habitado pela ideia de um crime que,

³³ No original: « Tant de solitude m'avait forcé à faire de moi-même pour moi un compagnon [...]. Et, peu à peu, par une sorte d'opération que je ne puis que mal décrire, sans modifier les dimensions de mon corps mais parce qu'il était plus facile peut-être de contenir une aussi précieuse raison - à tant de gloire, c'est en moi que j'établis cette divinité - origine et disposition de moi-même. Je l'avalai. Je lui dédiais des chants que j'inventais. La nuit je sifflais. La mélodie était religieuse. Elle était lente. Le rythme en était un peu lourd. Par lui je croyais me mettre en communication avec Dieu: c'est ce qui se produisait, Dieu n'étant que l'espoir et la ferveur contenus dans mon chant » (GENET, 2015, p. 96).

³⁴ No original: « ...rejoindre le monde souterrain de l'abjection » (GENET, 2015, p. 119).

³⁵ No original: « une crainte religieuse m'écarte du meurtre » (GENET, 2015, p. 241).

irremediavelmente, me separaria do mundo de vocês! (GENET, 2015, p. 83).³⁶

No início do texto de *Notre-Dame-des-Fleurs*, temos a mesma associação entre o universo das flores e o universo de crime e violência, porém de forma mais sutil. Após mencionar alguns crimes, o narrador declara que “é em homenagem a esses crimes que escrev[e seu] livro” (GENET, 1983, p. 51), e prossegue explicando como veio a saber sobre esses casos: “Tomei conhecimento dessa maravilhosa eclosão de *belas e sombrias flores* apenas através de fragmentos” (GENET, 1983, p. 51, grifo nosso)³⁷. É possível crer, então, que Jean Genet já tinha em mente essa “estreita relação” entre as flores e os ex-cêntricos do universo em que vivia. Como observamos nesse trecho, os assassinatos são belas e sombrias flores, o autor já subvertia o uso habitual dessa figura.

Desde o início de seu primeiro livro, Jean Genet expõe um traço que seguirá emergindo várias vezes por sua obra: a relação emblemática das flores com a morte. Sempre que essa temática surge na narrativa ou na poesia de Genet, as flores aparecem como figuras poéticas de modo a pressagiar e envolver todo o acontecimento. Em *Pompes Funèbres*, as flores e a morte são como um *leitmotiv* da obra, surgindo a todo momento. Quando o narrador discorre sobre o velório de Jean D., a figura das flores é citada profusamente, de forma a preencher o texto através da percepção do narrador sobre a sua presença, e mesmo sobre a sua falta:

Quando fui vê-lo no necrotério, esperava que tivessem estendido sobre um leito de rosas e de palmas-de-santa-rita seu esqueleto asseado com perfeição [...]. Eu tinha comprado braçadas de flores, mas elas estavam ao pé do cavalete que sustentava o caixão, espetadas num rolo de palha, e formando, com as folhas de carvalho ou de hera, ridículas coroas. Eram rosas, de fato, que eu desejara, pois suas pétalas possuem bastante sensibilidade para registrar todas as dores e, em seguida, transmiti-las ao cadáver, que tudo percebe (GENET, 1985, p. 21)³⁸.

³⁶ No original: « D'autres crimes sont plus avilissants: le vol, la mendicité, la trahison, l'abus de confiance, etc., c'est ceux-là que j'ai choisi de commettre, cependant que toujours je demeurais hanté par l'idée d'un meurtre qui, irrémédiablement, me retrancherait de votre monde » (GENET, 2015, p. 119, 120).

³⁷ No original: « Et c'est en l'honneur de leurs crimes que j'écris mon livre. Cette merveilleuse éclosion de belles et sombres fleurs, je ne l'appris que par fragments » (GENET, 2011, p. 10).

³⁸ No original: Quand j'allais le voir à la Morgue, j'espérais qu'on aurait étendu sur un lit de roses et de glaïeuls, son squelette parfaitement propre [...]. J'avais acheté des brassées de fleurs, mais elles étaient au pied du tréteau soutenant le cercueil, piquées dans un rouleau de paille, et formant, avec des feuilles de chêne ou de lierre, de ridicules couronnes. Le prix y était, honnêtement, mais pas la ferveur avec laquelle j'eusse moi-même éparpillé les roses. C'est des roses qu'en effet j'avais désirées, car leurs pétales ont assez de sensibilité pour enregistrer tous les chagrins, puis les transmettre au cadavre qui perçoit tout (GENET, 1984 p. 20).

A vida das flores, e os estágios pelos quais a planta passa do nascimento à morte, representa também o devir e a condição de vida dessas personagens. São elas frágeis, de vida curta, mal desabrocham e atingem o ápice de sua beleza e já começam a fenecer, murchar, se extinguir. No fim de *Pompes funebres*, temos a imagem da morte e da flor murcha marcando o fim da história. Genet encerra a narrativa sobrepondo o erotismo dos corpos e o assassinato de uma personagem, e a figura da flor se faz presente logo em seguida. Após a cena da morte de Erick, assassinado pelo homem com quem acabara de relacionar-se sexualmente, a flor está, agora, murcha e é pousada sobre o túmulo de outra personagem que também morre no fim da narrativa:

Riton despertou. Afastado de Erick, que vestia a calça, ele mal acariciara o pau e já gozara. Erick estava triste. Já pensava na longínqua Alemanha, em sua vida em perigo, nos meios de livrar-se da situação. Num ângulo, Riton abotoou a braguilha, e, depois, bem devagar, pegou a metralhadora. Deu um tiro. Erick curvou-se, rolou sobre o declive do telhado e caiu [...]. Sentou-se em sua pequena cama de ferro, com a cabeça ainda coberta pela coroa, como um boné de malandro. O sono a surpreendeu assim, sentada, balançando uma perna e a margarida murcha na mão. Ao despertar, tarde da noite, um raio de lua, passando pela janela, fazia uma mancha clara sobre o tapete surrado. Ela se levantou e, tranquilamente, piedosamente, depositou sua margarida sobre o túmulo maravilhoso de sua filhinha; depois, despiu-se e dormiu até de manhã (GENET, 1985, p.317, 318)³⁹.

A flor murcha (*la marguerite fanée*) parece corresponder ao último estágio do devir (interrompido antes do tempo esperado) de ambas as personagens das cenas que são narradas paralelamente. A morte de Erick, e a morte da filha da empregada. A flor como a efemeridade da vida. Essa margarida é um pequeno estilhaço, um pequeno fragmento que representa a morte dentro de uma narrativa que só existe em homenagem a uma morte (a de Jean Décarnin), uma narrativa que majoritariamente fala sobre a morte, sobre os cortejos fúnebres. Tudo parece se corresponder.

³⁹ No original: « Riton s'éveille. Il s'était à peine, à l'écart d'Erik qui se reculottait, caressé la queue et il avait joui. Erik était triste. Déjà il songeait à l'Allemagne lointaine, à sa vie en danger, aux moyens de se tirer d'affaire. Dans un angle, Riton boutonnait sa braguette, puis il saisit doucement la mitrailleuse. Il tira un coup. Erik s'abattit, roula sur la pente du toit et tomba [...]. Elle s'assit sur son petit lit de fer, toujours coiffée de sa couronne comme d'une casquette de voyou. Le sommeil la surprit ainsi, assise, balançant une jambe et sa marguerite fanée à la main. Quand elle se réveilla, tard dans la nuit, un rayon de lune passant par la fenêtre, faisait une tache claire sur le tapis râpé. Elle se leva et tranquillement, pieusement, elle déposa sa marguerite sur cette tombe merveilleuse de sa fillette, puis elle se déshabilla et s'endormit jusqu'au matin » (GENET, 1984, p. 306, 307).

Essa dicotomia de significados nas figuras de que Jean Genet lança mão para criar sua narrativa e seus múltiplos sentidos traz para sua obra um aspecto presente nas expressões de arte do movimento barroco. É interessante voltarmos às considerações de Benjamin sobre a alegoria barroca para entender essa questão.

O desejo de assegurar o caráter sagrado da escrita - o conflito entre a validade sagrada e a inteligibilidade profana está sempre presente - impele essa escrita a complexos de sinais, a hieróglifos. É o que se passa com o Barroco. Externamente e estilisticamente - na contundência das formas tipográficas como no exagero das metáforas - a palavra escrita tende à expressão visual. Não se pode conceber nenhum contraste mais flagrante com o símbolo artístico, o símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica, que esse fragmento amorfo que constitui a escrita visual do alegórico [...]. "Mas a ambiguidade, a multiplicidade de sentidos é o traço fundamental da alegoria. A alegoria, o Barroco, se orgulham da riqueza das significações. Mas essa ambiguidade é a riqueza do desperdício [...]. Não menos doutrinários foram os argumentos de um discípulo de Hermann Cohen, Carl Horst, cujo tema, *Der Barockproblem*, * deveria ter levado a uma perspectiva mais concreta. Não obstante, ele diz, da alegoria, que ela representa sempre uma "transgressão das fronteiras de outro gênero" (BENJAMIN, 2013, p. 187, 188).

A passagem de Benjamin pode servir para explicar o funcionamento da alegoria e também como se dá o processo de sublimação dos atos e elementos compreendidos como profanos. Essa inteligibilidade profana dos elementos associada a uma validade que se pretende sagrada, presente na arte barroca, está também presente na escrita de Genet. Ao tratar do estilo alegórico dos barrocos, Benjamin diz que "para cada ideia o momento expressivo encontra uma verdadeira erupção de imagens, que espalha pelo texto uma massa verdadeiramente caótica de metáforas. É assim que o sublime se apresenta nesse estilo" (BENJAMIN, 2013, p. 184). É dessa maneira que Genet constrói a aura daquilo que pretende tornar sagrado, recorrendo a imagens, como a da flor, que vão sustentar metáforas, ser o fragmento de sua alegoria, criar uma maior camada de sentido.

Parece-nos possível relacionar a definição de profano, em Agamben (2007), com a definição do processo alegórico de Benjamin. Como já observamos anteriormente, parte desse processo se dá pela retirada de um elemento de seu lugar de origem e sua inserção em um novo contexto, o qual lhe pode abrir uma nova gama de significados. No livro *Profanações*, Agamben afirma que "a passagem do sagrado ao profano pode acontecer também no uso (ou

melhor, no reuso) totalmente incongruente do sagrado. A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana” (2007, p. 68).

Com base na reflexão sobre o uso da figura das flores na narrativa genética, percebe-se que essa imagem está longe de ser apenas um recurso imagético para ornamentar sua escrita, ou apenas uma forma de provocação e subversão. As flores podem ser compreendidas como partes constituintes da construção alegórica que Genet busca construir de si mesmo e de sua vida, são fragmentos de sua narrativa que ampliam o significado da obra como um todo.

Para finalizar este subcapítulo, chamamos a atenção para o fato de que a relação entre Genet e a figura das flores, segundo o próprio narrador, se estabelece a partir de uma associação com o nome de sua mãe biológica, visto que o sobrenome que recebeu da mulher que o abandonara muito se assemelha a uma espécie de flor. Segundo o dicionário *Larousse*, a palavra francesa *Genêt*, do francês antigo *geneste* e do latim *genista*, designa várias espécies de arbustos, espinhosos ou não, com flores amarelas e encontrados na Europa, Ásia ocidental e África do Norte⁴⁰. A partir desse fato, o autor cria em *Journal du voleur* um discurso que transmite um sentimento de pertença, como se fosse o representante vivo dessas flores no mundo e pensa nelas como seus emblemas. Nas palavras do autor/ narrador/ personagem sobre sua origem:

Nasci em Paris no dia 19 de dezembro de 1910. Órfão aos cuidados do Estado, foi-me impossível conhecer qualquer outra coisa a respeito do meu estado civil. Quando fiz 21 anos, consegui uma certidão de nascimento. Minha mãe chamava-se Gabrielle Genet. Meu pai permanece desconhecido. Eu viera ao mundo no nº 22 da rua d’Assas. “Hei de conseguir algumas informações sobre minha origem”, pensei, e fui até a rua d’Assas. O número 22 era ocupado pela maternidade. Recusaram-se a me dar informações. Fui criado no Morvan por camponeses. Quando encontro na landa – e estranhamente no crepúsculo, na volta da minha visita às ruínas de Tiffauges onde morou Gilles de Rais⁴¹ – flores de giesta, experimento em relação a elas uma simpatia profunda. Considero-as com gravidade, com ternura. A minha perturbação parece comandada pela natureza toda. Estou sozinho no mundo e não tenho certeza de não ser o rei – talvez a fada – dessas flores. À minha passagem, elas me rendem homenagem, inclinam-se sem inclinar-se, mas me reconhecem. Sabem que sou seu representante vivo, imóvel, ágil, vencedor do vento. Elas são o meu emblema natural, através delas deito raízes nesse solo da França. Alimentado pelos ossos em pó

⁴⁰ Disponível em: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/gen%C3%AAt/36552?q=gen%C3%AAt#36507>
Acesso em 13 de junho de 2017.

⁴¹ A ideia de estar ligado ao mundo vegetal e a Gilles de Rais é típica de como ele [Genet] busca extremos e se desvia de tudo que esteja no meio. Gilles de Rais, último defensor da prerrogativa feudal, segundo a lenda praticava sadismo e satanismo, alquimia e magia negra (WHITE, 2003, p. 48).

das crianças, dos adolescentes enrabados, massacrados, queimados por Gilles de Rais [...]. Posso sem piedade considerar todas as flores, elas são da minha família (GENET, 2015, p. 37, 38)⁴².

No próximo e último capítulo, pretendemos observar alguns trechos em que o narrador genetiano constrói o valor do sublime a partir de um elemento considerado abjeto e, dessa forma, configura em sua obra sua estética de abjeção e sua ética marginal. Além disso, propomos observar como os recursos de uma estética barroca contribuem para a criação dessa imagem santificada que Genet pretendia instaurar sobre si mesmo através de sua obra.

⁴² No original: « Je suis né à Paris le 19 décembre 1910. Pupille de l'Assistance Publique, il me fut impossible de connaître autre chose de mon état civil. Quand j'eus vingt et un ans, j'obtins un acte de naissance. Ma mère s'appelait Gabrielle Genet. Mon père reste inconnu. J'étais venu au monde au 22 de la rue d'Assas. Je saurai donc quelques renseignements sur mon origine, me dis-je, et je me rendis rue d'Assas. Le 22 était occupé par la Maternité. On refusa de me renseigner. Je fus élevé dans le Morvan par des paysans. Quand je rencontre dans la lande - et singulièrement au crépuscule, au retour de ma visite des ruines de Tiffauges où vécut Gilles de 'Rais - des fleurs de genêt, j'éprouve à leur égard une sympathie profonde. Je les considère gravement, avec tendresse. Mon trouble semble commandé par toute la nature. Je suis seul au monde, et je ne suis pas sûr de n'être pas le roi - peut-être la fée - de ces fleurs. Elles me rendent au passage un hommage, s'inclinent sans s'incliner mais me reconnaissent. Elles savent que je suis leur représentant vivant, mobile, agile, vainqueur du vent. Elles sont mon emblème naturel, mais j'ai des racines, par elles, dans ce sol de France nourri des os en poudre des enfants, des adolescents enfilés, massacrés, brûlés par Gilles de Rais [...]. Je peux sans pitié considérer toutes les fleurs, elles sont de ma famille » (GENET, 2015. p. 48, 49).

3. Uma poética do abjeto e uma (est) ética do marginal

3.1. “Os faustos da abjeção”

Como foi apontado anteriormente, nas narrativas genéticas o leitor fica diante de dois planos de percepção. Temos a percepção do narrador/personagem que vê e ressignifica certos elementos como “sagrados”, e a percepção daqueles que compreendem os elementos como abjetos ou/e profanos. Provavelmente esta seja uma compreensão mais comum, podendo o leitor tomar parte dela, ou não. A percepção do narrador/personagem não ignora o caráter abjeto ou profano de suas imagens. É através desta lógica que propomos nesta seção uma observação sobre mais uma figura abjeta presente nas narrativas e como ela, unida a valores de cerne mais sentimental, recebe uma nova dimensão de significados através da linguagem de Genet e, dessa forma, ajudando a construir sua poética do abjeto e sua *persona*.

Tomemos como exemplo a figura dos chatos, os parasitas que habitam, principalmente, os pelos da região pubiana, mas que também podem ser encontrados nas coxas, baixo tórax, axilas e até na barba e no couro cabeludo. As condições em que viviam os soldados da narrativa de *Pompes funèbres* e, principalmente, os prostitutas e mendigos com quem Genet se relacionava na época de suas andanças pela Espanha, são muito propícias para a disseminação desse tipo de doença sexualmente transmissível, como são considerados os chatos pela literatura médica.

Observemos, no seguinte trecho de *Pompes Funèbres*, a reação do narrador/personagem quando descobre que o amante lhe tinha transmitido os parasitas:

Restavam em mim alguns chatos que sem dúvida alguma puta lhe passara. Tinha certeza de que tais insetos viveram sobre seu corpo, se não todos pelo menos um daqueles cujos filhos invadiam meus pelos com uma colônia que se incrustava, multiplicava-se ainda e morria nas pregas da pele de meus colhões. Eu vigiava para que permanecessem neste local e nas vizinhanças. Agradava-me acreditar que conservavam uma lembrança obscura do mesmo local no corpo de Jean, onde haviam sugado o sangue. Eremitas minúsculos e secretos, estavam encarregados de manter em tais florestas a lembrança de um jovem morto. Na verdade, representavam os restos vivos de meu amigo. Tanto quanto é possível fazê-lo, cuidei deles, evitando lavar-me, até mesmo coçar-me. Por vezes, acontecia-me arrancar um que eu segurava entre a unha e a pele: durante um instante, examinava-o de perto, com curiosidade e ternura, e o recolocava em meus pelos anelados (GENET, 1985, p. 39)⁴³.

⁴³ No original: « Il me restait de lui quelques morpions qu'une putain sans doute lui avait filés. J'étais sûr que ces insectes avaient vécu sur son corps, sinon tous au moins l'un d'eux dont la ponte envahissait mes poils d'une

De acordo com o pensamento de Julia Kristeva (1980, p.12), não é simplesmente uma ausência de limpeza ou de saúde que caracteriza o que ela denomina abjeto. Para a autora, tudo o que é do cerne da abjeção surge a partir de uma perturbação, de uma transgressão de limites. Tudo aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita limites, lugares, regras. Tudo que se afasta dos valores morais e sociais de uma comunidade a ponto de ser repulsivo. O traidor, o mentiroso, o criminoso em plena consciência, o ladrão desavergonhado, todo crime, por apontar a fragilidade da lei, é abjeto. O crime premeditado, o assassino que escapa à lei, são exemplos ainda mais abjetos, segundo Kristeva, pois evidenciam explicitamente essa fragilidade na lei e essa transgressão da ordem social. O abjeto é aquilo que delimita a nossa cultura, é tudo aquilo que está além do limite de uma convenção, de um sistema social.

O trecho supracitado não corresponde ao abjeto pelo fato de apresentar uma falta de preocupação com a higiene do corpo e com a presença de uma doença sexualmente transmissível. Esses dois fatores, obviamente, não são socialmente bem vistos, entretanto, mesmo que ainda se relacionem diretamente com a abjeção, eles fazem parte, inevitavelmente, das possibilidades adversas na vida de um indivíduo em um sistema social. Desde que sejam controlados e mantidos em seus devidos lugares, eles não infringem a ordem desse sistema. O que mais evidencia o caráter abjeto desse trecho do livro é o comportamento do narrador em relação ao parasita. Um comportamento que poderíamos, de acordo com as convenções sociais, aproximar de uma conduta primitiva e animal, e que por isto excede os limites de uma ordem. As seguintes palavras de Kristeva podem explicar essa transgressão:

O abjeto nos confronta, por um lado, a esses estados frágeis em que o homem vagueia nos territórios do animal. Assim, através da abjeção, as sociedades primitivas demarcaram uma zona precisa de sua cultura para separá-la do mundo ameaçador do animal ou da animalidade, imaginados como representantes do assassinato e do sexo (KRISTEVA, 1980, p. 20, tradução nossa).

colonie qui s'incrustait, se multipliait encore et mourait dans les plis de la peau de mes couilles. Je veillais à ce qu'ils demeurent dans cet endroit et aux alentours. Il me plaisait de croire qu'ils gardaient une mémoire obscure de ce même endroit du corps de Jean, dont ils avaient sucé le sang. Ermites minuscules et secrets, ils étaient chargés d'entretenir dans ces forêts le souvenir d'un jeune mort. Vraiment ils représentaient les restes vivants de mon ami. Autant qu'il est possible de le faire, je prenais soin d'eux, évitant de me laver, de me gratter même. Parfois il m'arrivait d'en arracher un que je ramenaient entre l'ongle et la peau: je l'examinais un instant de près, avec curiosité et tendresse, et je le reposais dans ma toison bouclée » (GENET, 1985, p.37, 38).

O vaguear pelo território animal, neste caso do trecho extraído de *Pompes Funèbres*, parece se aproximar do que Agamben entende como profanação, se pensarmos que o narrador neutraliza a figura do chato, arranca-o do seu contexto de percepção usual (a promiscuidade, a falta de asseio, etc.), e o insere no contexto da sua paixão. O narrador faz do chato um dos fragmentos, ou estilhaços, que compõem as suas ternas lembranças de seu amigo e amante falecido. É uma profanação às avessas, pois temos aqui, ao invés de um uso incongruente do sagrado, um uso e uma ressignificação inusitada do abjeto. Na realidade, não seria exatamente uma ressignificação que o compreende como algo sublime, pois não pretende subtrair o cerne abjeto. O que o narrador faz é acrescentar mais um polo de significados à figura abjeta em questão. Neste caso, a gama de novos significados só faz sentido a partir da história do narrador e dos seus sentimentos, pois o chato, em outro contexto e na compreensão de outras pessoas, seria usualmente associado à promiscuidade, à falta de higiene, à doença venérea. O elemento abjeto passa a ser envolto pelo que é considerado sublime. Não é o momento ou as circunstâncias que causam esse efeito, e sim o sujeito e o seu discurso, sua negligência deliberada em não separar os elementos, pois “profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (AGAMBEN, 2007, p. 66). O narrador parece ignorar deliberada e conscientemente a separação comum que a ordem social impõe entre o comportamento dito civilizado e o animal.

Na literatura de Jean Genet, o sublime e o abjeto são condicionados a envolver um único elemento e muitas vezes ocupam, se não o mesmo lugar, um lugar equivalente, com o mesmo valor. Pode-se explicar isso a partir do raciocínio de Agamben, pois o autor considera que “o sagrado e o profano representam, pois, na máquina do sacrifício, um sistema de dois polos, no qual um significante flutuante transita de um âmbito para outro sem deixar de se referir ao mesmo objeto” (2007, p. 69). Podemos dizer que Genet profana porque ele restitui ao uso comum aquilo que havia sido separado, restringido a certos espaços pela sociedade:

Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas. A sociedade sem classes não é uma sociedade que aboliu e perdeu toda memória das diferenças de classe, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros (AGAMBEN, 2007, p. 75).

Por essa lógica de raciocínio, essa profanação se aproxima do processo de alegorização descrito por Benjamin. Separa-se um elemento do seu local comum, realoca-se esse elemento

em outro contexto, cria-se um novo uso para ele e, conseqüentemente, surge uma nova significação para este novo significante construído a partir da junção desses elementos. Observemos mais um exemplo da ressignificação da figura do chato na narrativa genética que elucida como o abjeto, o alegórico, o profano ou o sagrado, se relacionam e como o parasita se torna um signo do desejo, da lembrança que incita o sentimento de ternura no narrador:

Ele quer esquecer a dor, apaixonar-se, masturbar-se com uma das mãos e pouco a pouco, até gozar, o amor entra em seu corpo pela brecha que a dor abriu. Eu amava Erik. Eu o amo. E, deitado na cama Luiz XV, a alma de Jean envolvia o quarto onde, nu, Erik agia com uma dura precisão; desviei-me de Paulo. Com a cabeça na cavidade de suas pernas, meus olhos procuravam aqueles *chatos sagrados*; em seguida, minha língua, tentando tocar o ponto preciso e muito reduzido: um só desses bichinhos. Minha língua tornou-se mais aguda, separou os pelos com muita delicadeza e finalmente, naquele jardim, *tive a felicidade de sentir sob minhas papilas o ligeiro relevo de um chato*. Primeiro, não quis tirar a língua. Permaneci atento ao manter no topo de minha língua e de mim mesmo *a felicidade da descoberta*. Por fim, após experimentar uma imensa alegria, deixei minha cabeça com os olhos fechados rolar na cavidade do vale. Uma enorme ternura encheu minha boca. Fora provocada pelo bichinho, e essa ternura descia em mim pela garganta, escorria por todo o meu corpo. Meus dois braços ainda rodeavam Erik e minhas mãos roçavam suavemente suas costas, a raiz das nádegas, e eu pensava acariciar o declive aveludado de *um chato de maravilhoso tamanho*, que eu teria adorado. “Um piolho”, pensei então, “transportaria melhor e *fixaria meu amor*. Ele é maior, mais belo de forma e, aumentado cem mil vezes, seus traços apresentam uma maior harmonia” (GENET, 1985, p. 303, 304, grifo nosso).⁴⁴

Este trecho exemplifica como o narrador tece a sua adoração pelo parasita e o ressignifica dentro de sua obra. O trabalho de linguagem e as escolhas lexicais que destacamos

⁴⁴ No original: « Il veut oublier sa douleur, il se passionne, il se branle d'une main et peu à peu, jusqu'à ce qu'il jouisse, l'amour entre en lui par la brèche qu'a causée la douleur. J'aimais Erik. Je l'aime. Et couché dans le lit Louis XV, l'âme de Jean enveloppait la chambre où Erik nu mettait une dure précision, je me détournai de Paulo. Ma tête dans le creux de ses jambes mes yeux cherchèrent ces moryons sacrés, ensuite ma langue, essayant de toucher ce point précis et fort réduit : une seule de ces bestioles. Ma langue se fit plus aiguë, écarta les poils avec beaucoup de délicatesse, enfin dans ces herbes j'eus le bonheur de sentir sous mes papilles le léger relief d'un morbac. D'abord je n'osai pas en détacher ma langue. Je restai là, attentif à garder au sommet de ma langue et de moi-même le bonheur de la découverte. Enfin assez de joie m'étant ainsi donnée je laissai ma tête aux yeux fermés rouler dans le creux du vallon. Une énorme tendresse emplît ma bouche. La bête l'y avait laissée, et cette tendresse descendait en moi par le gosier, s'écoulait par tout mon corps. Mes deux bras encerclaient encore Erik et mes mains frôlaient doucement son dos, la racine des fesses et je croyais carecer la pente velue d'un moryon merveilleux de taille, que j'aurais adoré. « Un pou, me dis-je alors, eut mieux transporté et fixé mon amour. Il est plus gros, plus beau de forme, et grossi cent mille fois, ses traits présentent une harmonie plus grande » (GENET, 1985, p. 292, 293).

em itálico sugerem uma deliberada intenção do narrador em destruir as fronteiras que restringem a figura do chato ao campo semântico da abjeção. Usando os termos de Agamben, podemos dizer que o narrador negligencia, abole a separação, e faz um novo uso, dá um novo significado para aquilo que encontrou do outro lado da fronteira. Dessa forma, cria-se no texto a sublimação de uma figura associada ao sujo e de ações consideradas como abjetas. O chato nas veredas do corpo do amante se torna uma figura que representa um estado de graça: a concretização carnal do amor do narrador/personagem, o instrumento pelo qual se transporta e se fixa o amor do ser-amado no ser-amante ou, simplesmente, um dos significantes do seu desejo, do seu amor. Quando o narrador afasta de sua ação o caráter usual que se costuma associar à figura do chato, é evidente que isso não necessariamente suprime a percepção do seu público leitor. Se o leitor não se convence dessa força que o parasita tem para unir dois corpos e cravar-lhes o amor, e assim tornar-se capaz de ignorar o aspecto da falta de asseio e de saúde, o efeito desse “comportamento animal” e o julgamento que o leitor poderia fazer sobre esse ato constituem o que chamamos de abjeção. Segundo Kristeva:

A abjeção em si é um misto de julgamento e de efeito, de condenação e de efusão, de sinais e de pulsões. Do arcaísmo da relação pré-objetal, da violência imemorial com que um corpo se separa de outro ser, a abjeção mantém esta noite onde se perde o contorno da coisa significada e é daí que resulta seu imponderável afeto (1980, p. 17, tradução nossa).

O valor do abjeto está precisamente no ato de ultrapassar a demarcação social do que é considerado um comportamento humano e racional. Somos confrontados com a cena de um ato sexual em que os indivíduos pouco se importam com a presença do parasita, da doença, e de uma terceira pessoa no recinto. Este comportamento pode perturbar alguns leitores, tanto pela prática homossexual, quanto pela referência à promiscuidade e o feitiço animal da prática, sendo passível de lhes causar repulsa, confrontá-los com o que eles considerariam abjeto, levá-los para um território que está separado do que compreendem como parte da ordem social. Provavelmente esse era o objetivo do autor: perturbar o seu leitor.

É importante salientar que mesmo se o leitor entender o símbolo que Genet constrói sobre a figura do chato, isto não necessariamente implicará em uma supressão do caráter abjeto. Mais uma vez, temos a dicotomia entre as percepções dos signos usados pelo autor. O inseto parasita é um símbolo sob a perspectiva dos leitores que, provavelmente em sua maioria, de forma objetiva e não arbitrária associam a figura do chato a contextos de

promiscuidade, descuido, falta de higiene, doenças sexualmente transmissíveis e etc. O indivíduo hospedeiro do chato não precisaria expor a sua história para que essas associações surgissem na mente dos leitores, mesmo que estes estejam cientes de que tais elementos não são os únicos fatores causadores da contaminação. Na perspectiva do narrador, o chato é um símbolo de amor, paixão, felicidade. É um fragmento das memórias que o narrador tem de seus amantes. Dessa maneira, o símbolo que o parasita representa, somente pode ser interpretado como tal pelo leitor a partir de toda a história e a relação sentimental que o narrador tem com o inseto.

Vejamos como Tzvetan Todorov explica esse jogo de *simbolismo e interpretação*. Os exemplos de frases a seguir, como “Minha língua tornou-se mais aguda, separou os pelos com muita delicadeza e finalmente, naquele jardim, tive a *felicidade* de sentir sob minhas papilas o ligeiro relevo de um *chato*” (GENET, 1985, p. 304, grifo nosso)⁴⁵, e “existe, pois, uma estreita relação entre as flores e os forçados” (GENET, 2015, p. 13)⁴⁶, são compreensíveis para qualquer pessoa que as leia. Isto acontece porque, obviamente, existe um eixo sintagmático compreensível para os falantes, e “um dicionário comum, mas as palavras que o compõem tomam valores específicos dentro de um discurso individual” (TODOROV, 2014, p. 13). Segundo o gramático francês Nicolas Beauzée, existe uma oposição entre “*significação* (para a língua) e *sentido* (para o discurso)” (BEAUZÉE apud TODOROV, 2014, p. 12)⁴⁷. As frases citadas podem transmitir sua significação para qualquer leitor em qualquer língua sem que sejam necessárias informações complementares, porém só se tornam enunciados com sentido (o amplo sentido que a flor e os forçados, por exemplo, adquirem após sua associação) quando o leitor está ciente do contexto e é capaz de fazer essas relações automaticamente. O enunciado sobre a alegria por encontrar um chato, sem o simbolismo que Genet constrói com seu discurso literário sobre a figura desse parasita, seria apenas uma frase cuja interpretação seria, aparentemente, estranha por unir em seu eixo sintagmático dois termos cujos significados dificilmente seriam encontrados no mesmo campo semântico. Essa relação de causa e consequência não é tão comum. A narrativa de Genet, entretanto, apresenta um contexto que fornece o sentido, trazendo uma lógica de causa e consequência para o enunciado. O leitor pode não entender a emoção do narrador, jamais compartilhar de sua associação, porém é capaz de compreender a lógica dessa relação.

⁴⁵ No original: « Ma langue se fit plus aiguë, écarta les poils avec beaucoup de délicatesse, enfin dans ces herbes j'eus le bonheur de sentir sous mes papilles le léger relief d'un morbac » (GENET, 1984, p. 293).

⁴⁶ No original: « Il existe donc une étroite rapport entre les fleurs et les bagnards » (GENET, 2015, p. 9)

⁴⁷ Essa oposição é revisitada mais recentemente por Benveniste, que altera o termo *significação* para *significância*, mantendo a mesma concepção de Beauzée sobre essas noções.

A composição de uma literatura que se pauta nos “faustos da abjeção” pode ser compreendida através das observações de Kristeva que analisa a “abjeção de si” (1980, p. 12) como sendo

[a] forma culminante dessa experiência do sujeito ao qual é revelado que todos os seus objetos repousam somente sobre a *perda* inaugural fundante de seu próprio ser. Nada melhor do que a abjeção de si para demonstrar que toda abjeção é de fato reconhecimento da falta fundadora de todo ser, sentido, linguagem, desejo. Passa-se sempre muito rápido pela palavra “falta”, e a psicanálise hoje em dia só retém dela o produto mais ou menos fetichista, o “objeto da falta”. Mas, caso se imagine (e deve-se imaginar, pois é o trabalho da imaginação que aqui é fundador) a experiência da própria falta como logicamente preambular ao ser e ao objeto – ao ser do objeto –, então se compreende que seu único significado é abjeção, e, com ainda mais razão, abjeção de si. Sendo seu significante... a literatura. A cristandade mística fez dessa abjeção de si a prova última da humildade diante de Deus, como testemunha aquela Santa Elisabeth, que “por mais que tenha sido uma grande princesa, amava sobretudo a abjeção de si mesma (KRISTEVA, 1980, p.12, 13, grifo da autora, tradução nossa).

O objetivo desse trabalho não é fazer uma análise da obra de Jean Genet a partir de teorias psicanalíticas e, por essa razão, não convém nos aprofundarmos em demasia nesse tema, porém, é importante situarmos a perspectiva de vertente lacaniana na qual Kristeva pauta suas reflexões sobre a abjeção para nos ajudar a compreender de que maneira podemos aproximar essas reflexões da obra de Genet. Kristeva identifica o momento primordial da abjeção na ruptura umbilical do filho com a mãe, pois essa seria, segundo essa perspectiva, a primeira vez que o indivíduo se revolta contra sua própria fonte de vida. A criança então imerge no domínio do simbólico, representado na autoridade paterna. Quando na fase adulta, a abjeção emerge para nos confrontar como uma fonte de receio, ou como princípio de identificação. O processo de constituição do sujeito passa sempre pelo domínio do imaginário, onde inevitavelmente se aloja o abjeto. O estudo da autora parte de objetos e relações que ela considera capazes de imergir o sujeito de volta ao domínio do abjeto. Com base na leitura de Kristeva, pode-se encontrar sentido na relação de Genet com a abjeção se lembrarmos que, em *Journal du voleur*, por exemplo, Genet diz nunca ter conhecido a mãe biológica:

Nasci em Paris no dia 19 de dezembro de 1910. Órfão aos cuidados do Estado, foi-me impossível conhecer qualquer outra coisa a respeito do meu estado civil. Quando fiz 21 anos, consegui uma certidão de nascimento. Minha mãe chamava-se Gabrielle Genet. Meu pai

permanece desconhecido. Eu viera ao mundo no nº 22 da rua d'Assas. “Hei de conseguir algumas informações sobre minha origem”, pensei, e fui até à rua d'Assas. O número 22 era ocupado pela maternidade. Recusaram-se a me dar informações (GENET, 2015, p. 37, 38)⁴⁸.

A presença da mãe em suas narrativas é fantasmática, pois aparece de forma ilusória, no âmbito do imaginário, da especulação, ou em uma figura fictícia de uma mulher que se diverte com a morte do filho. Diante do que expusemos neste parágrafo é interessante observar que a falta, a curiosidade sobre a figura materna é realmente uma questão que atravessa a obra genética em alguns momentos e que fornece substrato para ser explorada em outras oportunidades de estudo.

A relação do abjeto com uma crise narcísica traz uma luz que ajuda a compreender de forma mais ampla o empreendimento de uma literatura referencial que pretende se pautar nos “faustos da abjeção” como forma de afirmar e distinguir o sujeito dessas narrativas. O narrador de Jean Genet vive em um mundo cercado por figuras abjetas, ele as descreve como sagradas, elas são parte dos elementos que o distinguem enquanto sujeito ex-cêntrico. Sobre essa forma de crise narcísica, Kristeva propõe que “ela testemunha a efemeridade desse estado que se denomina, sabe-se lá por que com reprovável ciúme, de “narcisismo”; mais ainda, a abjeção confere ao narcisismo (à coisa e ao conceito) seu status de “aparência” (1980, p. 22, tradução nossa).

Os objetos simbólicos de desejo, como a figura do chato, em Jean Genet surgem de modo a sustentar o eu (O narrador/autor/personagem) no outro (o leitor). É necessário que haja um indivíduo cuja repulsa possa ser alimentada para sustentar a existência do abjeto. Logo, a abjeção nas narrativas de Genet parece ser, além de uma “estética do mal” (BATAILLE, 2015), uma expressão de sua libido direcionada a si mesmo, uma forma de criar a sua poética chamando atenção para os sinais que criam uma fronteira entre sua vida marginal e o resto do mundo. A abjeção é antes um mecanismo que funciona como afirmação da paixão do próprio eu do narrador, do que apenas um recurso estético que visa causar um efeito no leitor. Observemos o trecho a seguir de *Journal du voleur* em que o autor reconhece o seu amor pelo que é imundo e desprezado, e a sua busca pela afirmação e descrição dessa sordidez:

⁴⁸ No original: « Je suis né à Paris le 19 décembre 1910. Pupille de l'assistance publique, il me fut impossible de connaître autre chose de mon état civil. Quand j'eus vingt et un ans j'obtins un acte de naissance. Ma mère s'appelait Gabrielle Genet. Mon père reste inconnu. J'étais venu au monde au 22 de la rue d'Assas. Je saurai donc quelques renseignements sur mon origine, me dis-je, et je me rendis rue d'Assas. Le 22 était occupé par la Maternité. On refusa de me renseigner » (GENET, 2015, p. 48).

Assim a Espanha e a minha vida de mendigo me terão feito conhecer os faustos da abjeção, pois era preciso muito orgulho (isto é, amor) para embelezar esses personagens imundos e desprezados. Precisei de muito talento. Ele me veio aos poucos. Se me é impossível descrever para vocês o seu mecanismo, pelo menos posso dizer que lentamente me obriguei a considerar essa vida miserável como uma necessidade procurada. Nunca tentei fazer dela nada além do que era, não tentei enfeitá-la, mascará-la; ao contrário, eu quis afirmá-la em sua mais exata sordidez, e os sinais mais sórdidos se tornaram para mim sinais de grandeza (GENET, 2015, p. 19)⁴⁹

Este trecho indica a intenção do autor em criar a sua *via crucis*, ele reconhece os elementos desprezíveis e imundos que com talento e amor ele envolverá com os valores do sublime e da sua devoção. É uma forma de, através dessas figuras desprezadas pelos demais, mostrar o percurso desse sujeito narrador em direção ao êxtase que, em sua perspectiva, advém dessa vida de errância e miséria. Os “faustos da abjeção” que Genet diz ter conhecido em seu percurso podem ser compreendidos como uma forma de falar sobre sua pessoa e de enaltecer a sua própria figura. A abjeção de si, nesse caso, como apontado por Kristeva, ajuda a ilustrar a aparência que o escritor deseja instaurar sobre sua própria pessoa.

As pompas do que é abjeto, além de funcionarem como os fragmentos constituintes do mito que o autor pretende criar, funcionam também como elementos essenciais da sua estética do mal. A narrativa de *Journal du voleur* nos apresenta sujeitos que levam a vida negando o trabalho estável como uma forma de subsistência e negando a repressão da sexualidade. Esses indivíduos buscam a virtude da transgressão e a liberdade sem se importar com leis ou com o decoro. Podemos depreender que Genet pretendia instaurar uma ética (sua já mencionada ordem moral), através de uma estética que nasce de seus desejos e paixões, da reivindicação de tudo aquilo que é considerado imundo, desprezível e imoral, mas que era parte de sua vida e que ele aprendeu a amar. Não é apenas uma narrativa sobre um indivíduo que se encontra à margem, mas também uma narrativa de um sujeito que se compreende, dentre todas as personagens da esfera social, como antagonico.

⁴⁹ No original: « Ainsi l'Espagne et ma vie de mendiant m'auront fait connaître les fastes de l'abjection, car il fallait beaucoup d'orgueil (c'est-à-dire d'amour) pour embellir ces personnages crasseux et méprisés. Il me fallait beaucoup de talent. Il m'en vint peu à peu. S'il m'est impossible de vous en décrire le mécanisme au moins puis-je dire que lentement je me forçai à considérer cette vie misérable comme une nécessité voulue. Jamais je ne cherchai à faire d'elle autre chose que ce qu'elle était, je ne cherchai pas à la parer, à la masquer, mais au contraire je la voulus affirmer dans sa sordidité exacte, et les signes les plus sordides me devinrent signes de grandeur » (GENET, 2015, p. 20).

Podemos compreender esse antagonismo e essa ética marginal através do que a autora Michele Brown reflete como uma forma de estética do crime a partir da obra de Michel Foucault, *Vigiar e punir: o nascimento da prisão* (1975). Para a autora, a criação da estética no pensamento ocidental se funda, basilarmente, sobre noções-chaves do que se entende como crime: a contradição de um discurso e a ruptura de uma ordem. Brown também considera a passagem do estruturalismo para o pós-estruturalismo e a tendência do real e factual se tornar uma representação, ajudando a promover certas mudanças nos discursos e nas narrativas. A unidade se torna heterogênea, as identidades singulares se descobrem híbridas, as narrativas principais proliferam em discursos fragmentados, instáveis e subjugados, o que se entende como ético e moral, muitas vezes, pode ser indeterminado e ambíguo (2006, p. 228). Esse é o contexto filosófico contemporâneo em que Foucault articulou seu pensamento e que nos permite esboçar essa conjuntura em que a obra de Genet pode ser compreendida.

Foucault discorre sobre a criminalidade e a ostentação dos suplícios, logo, também sobre as ideologias, linguagens, eventos e representações do crime dentro dos sistemas de penalidade que ela comporta. Sobre a representação dos suplícios enquanto penalidades e do crime na literatura, ele sustenta:

Há toda uma reescrita estética do crime, que é também a apropriação da criminalidade sob formas aceitáveis. É, aparentemente, a descoberta da beleza e da grandeza do crime; na realidade é a afirmação de que a grandeza também tem direito ao crime e se torna mesmo privilégio dos que são realmente grandes. Os belos assassinatos não são para os pobres coitados de ilegalidade [...]. Estamos muito distantes daqueles relatos que detalhavam a vida e as más ações do criminoso, que o faziam confessar ele mesmo seus crimes e que contavam com minúcias o suplício sofrido: passou-se da exposição dos fatos ou da confissão ao lento processo da descoberta; do momento do suplício à fase do inquérito; do confronto físico com o poder à luta intelectual entre o criminoso e o inquisidor. Não são simplesmente os folhetins que desapareceram ao nascer a literatura policial; é a glória do malfeitor rústico, e é a sombria heroização pelo suplício. O homem do povo agora é simples demais para ser protagonista de verdades sutis (FOUCAULT, 2014, p. 69, grifo nosso).

A estética do crime mencionada por Foucault é uma espécie de nova literatura em que o crime é glorificado, pois é visto, de certa maneira, como um ato grandioso, uma das “belas-artes”. O filósofo termina suas considerações pautando-se na literatura policial, mas essas considerações funcionam para pensar o projeto literário de Jean Genet, cujos temas despertavam o interesse dessa nova ordem social que havia deslocado o seu olhar de uma

posição de espanto para um fascínio e curiosidade. Podemos compreender esse deslocamento como fruto do nascimento da prisão como punição, que deslocou o espetáculo das punições para o espetáculo dos atos criminosos. O diário do ladrão Genet não tem como foco a confissão de roubos ou as minúcias dos atos ilegais, antes pretende articular esse processo de descoberta de uma ética moral da vida em meio à criminalidade, mostrar como o suplício empreende uma grandeza no indivíduo, uma forma de empreendimento (a luta) intelectual que separa o criminoso do seu inquisidor, que na literatura de Genet é definido como “vocês”, os leitores que vivem no mundo da não criminalidade. É a margem falando ao centro, o marginal falando ao burguês.

De acordo com o historiador Tony Judt, em seu livro *Passado imperfeito: um olhar crítico sobre a intelectualidade francesa no pós-guerra*, “durante um período de praticamente 12 anos após a libertação da França, em 1944, uma geração de intelectuais, escritores e artistas franceses foi dragada pelo vórtice do comunismo” (2007, p. 11). Os temas recorrentes no discurso dessa geração de intelectuais eram “a atração pela violência, o desinteresse pela moralidade como uma categoria de comportamento público” (2007, p. 19). Logo, a importância que Genet dedica à criação de uma “nova ordem moral” (GENET, 2015, p. 131) e ao relato do seu estilo de vida permite compreender o entusiasmo da esquerda francesa da época e as razões pelas quais alguns intelectuais como Sartre, Cocteau e Beauvoir ficaram tão atraídos por sua obra. Fato que, inclusive, possa talvez ter relação direta com essa nova ordem, esse novo olhar sobre o qual Foucault escreve e que induz a essa nova literatura.

O autor marginal, ex-detento, é incluído no rol de escritores da elite intelectual francesa, sem que isso comprometa a percepção de sua (est) ética. Dessa maneira, ao contrário do que se compreende como literatura marginal em seu sentido social e político no contexto brasileiro, – a produção de uma literatura em ambientes periféricos por escritores que vivem fora dos grupos socialmente influentes – a marginalidade da obra de Genet, após ganhar o reconhecimento literário, pode ser compreendida através dos apontamentos de Rejane Pivetta de Oliveira, em suas palavras:

Numa acepção estritamente artística, marginais são as produções que afrontam o cânone, rompendo com as normas e os paradigmas estéticos vigentes. Na modernidade, uma certa posição marginal da arte sempre foi a condição aspirada como possibilidade para a criação do novo. Contudo, a inovação, uma vez assimilada e introduzida na tradição, deixa de ocupar uma posição à margem, exigindo novos processos de ruptura, que

marcam, na perspectiva de Tynianov⁵⁰ (1978), a evolução literária. Sob esse ponto de vista, a história da literatura e da arte consiste nessa dialética de posições que se alternam entre o centro e a margem, o que envolve não apenas transformações de ordem estética, mas também social e política (OLIVEIRA, 2011, p. 31).

A literatura de Jean Genet, apesar da origem humilde do escritor e do lugar incomum de produção do seu primeiro livro – *Notre-dame-des-fleurs*, escrito ainda no cárcere –, não obteve seu caráter marginal apenas pelas condições de sua produção, e sim por ser uma literatura de expressão dos sujeitos ex-cêntricos. As palavras e as proposições na literatura de Genet adquirem, através de um discurso literário baseado em uma poética da abjeção e em uma (est) ética marginal, sentidos mais amplos e particulares do que aqueles usuais na tradição da língua e da literatura francesa. Para um amante da literatura, talvez a figura de uma rosa, por exemplo, nunca mais será a mesma após a leitura das obras de Jean Genet.

Na próxima seção, observaremos o que é considerado abjeto enquanto indivíduo. Seguiremos as reflexões de Julia Kristeva e Judith Butler para identificarmos como o sujeito se torna, a partir da percepção do outro e da repulsa à diferença e ao indiscernível, um emblema da abjeção e como, dessa forma, os sujeitos nessas condições são ainda mais expelidos do corpo social e restringidos à margem.

3.2. O corpo abjeto

Muitos dos sujeitos considerados ex-cêntricos carregam o estigma da abjeção em seus corpos, independentemente de suas ações, de seus comportamentos. É o caso dos forçados com seus uniformes listrados e de sujeitos dissidentes como Divina, cujos traços que os distinguem são os mesmos que os exclui do centro. De acordo com o pensamento da antropóloga Mary Douglas “todas as margens são perigosas. Traçando-as de uma maneira ou de outra, modifica-se a forma da experiência fundamental. Qualquer estrutura de ideias é

⁵⁰ Segue a nota da autora: Tynianov, teórico do formalismo russo, reconhece que a evolução literária deve ser estudada na relação com um sistema mais amplo, dentro de um quadro artístico, cultural, sócio-político e econômico, pois “o estudo isolado de uma obra não nos dá a certeza de falarmos corretamente de sua construção” (1978, p. 109). Itamar Even-Zohar (2007), autor da Teoria dos Polissistemas, reconhece em Tynianov o precursor do enfoque sistêmico da literatura, considerada como um conjunto de atividades e de uma intrincada rede de relações com outros sistemas da cultura.

vulnerável nos seus limites” (2010, p. 90). Judith Butler, em sua obra *Problemas de gênero*, explica o raciocínio de Mary Douglas, comentando que

Todos os sistemas sociais são vulneráveis em suas margens e que todas as margens, em função disso, são consideradas perigosas. Se o corpo é uma sinédoque para o sistema social *per se* ou um lugar em que convergem sistemas abertos, então todo tipo de permeabilidade não regulada constitui um lugar de poluição e perigo (2015, p. 228, 229).

Divina é uma travesti que vive em uma situação socioeconômica humilde. Ela é um corpo dissidente dentro do sistema social em que vive na primeira metade do século XX (a época da narrativa é um detalhe que torna sua condição ainda mais vulnerável, apesar de que a condição das travestis nos dias de hoje, mesmo com a maior difusão de informação e em alguns espaços mais aceita, ainda é muito vulnerável e preocupante). Isso significa que ela e outros indivíduos marginalizados pelos centros hegemônicos não são bem-vindos em qualquer lugar, eles não recebem o mesmo respeito e tratamento dado aos demais, pois eles representam a poluição e o perigo. Os cêntricos lhes fecharão as portas sempre que possível para combater essa permeabilidade que lhes parece perniciososa. Para os ex-cêntricos, as esperanças de transgredir essa passagem são ínfimas.

Dentre os ex-cêntricos do universo das narrativas de Jean Genet, a figura de Divina consegue ser ainda mais “poluente”, pois ela ultrapassa também um outro tipo de margem: os limites de gênero. No decorrer da narrativa, sua identificação pode oscilar de acordo com o seu parceiro, e essa oscilação pode acontecer de forma abrupta. Essa tensão sobre o gênero de Divina se articula também através de uma linguagem narrativa que usa os pronomes de forma ambígua, criando uma hesitação identitária proposital sobre a personagem. Dessa forma, entende-se que Divina representa o corpo abjeto, pois em uma sociedade que se pauta na binaridade, o fato de ela ser um indivíduo que ocupa uma espécie de entrelugar, melhor dizendo de acordo com o pensamento comum: ela não ocupa nenhum dos dois lugares bem compreendidos e aceitos socialmente. Ela polui o ambiente e causa desconforto ou desprezo. Os demais preferem ignorá-la ou expulsá-la. Esse corpo abjeto, essa identidade ambígua não pode ocupar o mesmo espaço dos corpos considerados limpos e das identidades consideradas plenas e exatas. Podemos observar essa triste situação no trecho a seguir, que narra a presença da personagem em um café de Paris, logo que havia chegado à cidade para levar uma vida pública:

O garçom que a atendeu teve vontade de fazer caçoada, mas por pudor não ousou fazê-lo diante dela. Quanto ao gerente, aproximou-se da mesa e decidiu que, assim que ela tivesse terminado, ele lhe pediria para sair, a fim de evitar sua volta qualquer outra noite.

Por fim, ela bateu na testa de neve com um lenço florido. Em seguida cruzou as pernas [...]. Sorriu em volta e cada um não respondeu senão voltando-lhe as costas, mas isso era uma resposta. O café estava silencioso a tal ponto que se ouviam distintamente todos os ruídos. Todo o café achou que o sorriso (para o coronel: o invertido; para os negociantes: a maricona; para o banqueiro e os garçons: a puta; para os gigolôs: “aquela ali”, etc.) era *nojento* [No texto original, o autor usa exatamente o termo *abjeto*]. Divina não insistiu. De uma minúscula sacola de cetim negro, tirou algumas moedas e as depositou sobre a mesa de mármore sem barulho. O café desapareceu e Divina foi metamorfoseada em um desses monstros pintados sobre as muralhas – quimeras ou grifos – pois um cliente sem querer murmurou a palavra mágica pensando nela:

– Pederasta (GENET, 1983, p. 68,69, grifo nosso)⁵¹.

Mesmo sendo vista como homem por alguns, Divina não pode gozar dos privilégios dessa categoria pois, sendo um “invertido” e “pederasta”, não performa a masculinidade esperada de um homem. Para outros, ela é apenas uma caricatura de mulher, “a maricona”, ou uma figura feminina menor e indigna que é vista apenas como um objeto qualquer para fins lascivos, “a puta”, “aquela ali”. Desse modo, a narrativa de *Notre-Dame-des-Fleurs* mostra como a travesti ocupa o lugar de um indivíduo que é visto como degenerado, aquele que perturba uma identidade ao desestabilizar a categoria homem/mulher, que deturpa a ordem e o sistema. A figura de Divina representa o desrespeito aos limites que distinguem os gêneros e as convenções que definem o comportamento de cada um desses. Ela é compreendida como algo misto, ambíguo, que ocupa dois lugares e ao mesmo tempo nenhum. Como podemos observar, ela é compreendida a partir de alguns relevantes fatores que Kristeva usou para definir o conceito de abjeção. Por essas razões, Divina é um corpo abjeto e um indivíduo especialmente ainda mais ex-cêntrico, cujas oportunidades são ainda mais ínfimas.

⁵¹ No original: « Le garçon qui la servit eut bien envie de ricaner, mais il n'osa pourtant devant elle par pudeur. Quant au gérant, il vint près de sa table et décida que, dès qu'elle aurait bu, il la prierait de sortir, afin d'éviter son retour un autre soir. Enfin, elle tapota son front de neige avec un mouchoir fleuri. Puis elle croisa ses jambés [...]. Elle sourit à la ronde et chacun ne répondit qu'en se détournant, mais cela était répondre. Le café était silencieux à tel point que l'on y entendait distinctement tous les bruits. Tout le café pensa que le sourire (pour le colonel: l'inverti; pour les commerçants: la chochette; pour le banquier et les garçons: la proutt; pour les gigolos: « celle-ci », etc.) était *abject*. Divine n'insista pas. D'une minuscule bourse à coulisse de satin noir, elle tira quelques pièces, qu'elle posa sans bruit sur la table de marbre. Le café disparut et Divine fut métamorphosée en une de ces bêtes peintes sur les murailles - chimères ou griffons - car un consommateur, malgré lui murmura un mot magique en pensant à elle: - Pédérasque » (GENET, 2011, p. 40, 41, grifo nosso).

Também no livro *Problemas de gênero*, Judith Butler discute as reflexões de Kristeva sobre a abjeção e pondera que a partir da obra da teórica francesa verifica-se o surgimento dos usos de uma ideia estruturalista acerca de um tabu que constrói as fronteiras que delimitam o sujeito singular por exclusão: “O ‘abjeto’ designa aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente ‘outro’. Parece uma expulsão de elementos estranhos, mas é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece” (2015, p. 230). Nessa passagem de seu texto, Butler não está se referindo exatamente ao outro como aquele do corpo ou identidade dissidente, e sim à configuração daquilo que não faz parte do eu enquanto corpo individual ou social, aquilo que é diferente, que não se adequa ao padrão, que é aparentemente improdutivo e por essas razões é repellido. Divina não se encaixa em lugar algum, ela é o corpo expelido desse sistema social.

Não há muitas esperanças para a protagonista de *Notre-Dame-des-Fleurs*. Ela sabe que não pode tentar usufruir das mesmas oportunidades que a sociedade dá para os homens e para as mulheres consideradas “corretas” pela sociedade tradicional. Ela não tem as mesmas opções de emprego, nem as mesmas possibilidades para se relacionar amorosamente com qualquer homem. À Divina, naquela época, seriam negados alguns direitos básicos como casar-se, por exemplo, ou o direito de ir e vir a qualquer lugar sem que seja, de alguma forma, hostilizada ou que cause espanto, como foi observado anteriormente. Nesse sentido, podemos compreender a condição abjeta da personagem de Divina a partir da seguinte passagem do livro de Butler em que ela discute a teoria da sexualidade de Foucault e a política da descontinuidade sexual, comentando sobre o caso de Herculine Barbin⁵², um hermafrodita francês que viveu no século XIX. Vejamos:

Ela/ele está fora da lei, mas a lei abrange este “fora”, mantendo-o em seu interior. Com efeito, ela/ele encarna a lei, não como sujeito autorizado, mas como um testemunho legalizado da estranha capacidade da lei de produzir somente as rebeliões que ela pode garantir que – por fidelidade – derrotarão a si próprias e aos sujeitos que, completamente submetidos, *não têm alternativa* senão reiterar a lei de sua gênese (BUTLER, 2015, p. 185, grifo nosso).

⁵² No nascimento, atribuíram o sexo “feminino” a Herculine. Na casa dos 20 anos, após uma série de confissões a padres e médicos, ela/ele foi legalmente obrigada/o a mudar seu sexo para “masculino”. Os diários que Foucault afirma ter encontrado são publicados nessa coletânea, juntamente com os documentos médicos e legais que discutem as bases sobre as quais foi decidida a designação de seu “verdadeiro” sexo (BUTLER, 2015, p. 165).

Divina escapa da lei que rege os corpos, das regras que pretendem controlar o sexo e os desejos dos indivíduos, mas a sua fuga a esses padrões não lhe traz liberdade, antes a deixa presa em si mesma. Ao persistir com o corpo híbrido (abjeto) e com a identidade que lhe apraz, ela tem de aceitar viver em uma dinâmica social capciosa, pois mesmo em pleno exercício de sua rebelião, ela continua submissa às regras de um sistema que apenas lhe permite não se adequar às suas normas para produzir um modelo das consequências infelizes daquilo que não se adequa ao mesmo. Se Divina se sujeitasse a não ser quem ela é, talvez não fosse brutalmente expulsa do corpo social, mas jamais poderia se sentir completa. Divina preferindo não ocupar uma condição pré-estabelecida e aceita socialmente, também não pode ser plenamente feliz, pois é vista como uma mancha no tecido social.

A metáfora da mancha no tecido representa bem a situação de sujeitos como Divina. Uma roupa manchada servirá perfeitamente para o uso no privado, porém socialmente essa mancha terá de ser escondida ou ela simplesmente pode invalidar o uso dessa roupa em determinados contextos sociais. A mancha chama a atenção e incomoda as pessoas porque não é natural que ela esteja ali, ela é prontamente associada à sujeira, a maus hábitos de higiene, à poluição que desarranja a plenitude do tecido e do indivíduo que o porta.

Na próxima e última seção, observaremos de que modo Jean Genet constrói, a partir do texto, o seu êxtase enquanto mártir e ator de uma trajetória marginal, de que modo sua literatura e sua linguagem que, em vários momentos, exploram figuras barrocas, ajudam a erigir essa imagem quase santificada de si mesmo.

3.3. O martírio e o êxtase de *Saint Genet*

Dentre as controversas origens do termo *Barroco* como conhecemos nos dias de hoje, a versão mais comumente aceita diz que essa acepção da palavra surgiu no período das grandes navegações quando, no século XVI, os portugueses empreendiam um lucrativo comércio de pérolas extraídas em uma cidade da Índia. Segundo o historiador português José Hermano Saraiva, sobre este período histórico, “Portugal funciona como ponte entre o mundo asiático produtor e o mundo capitalista europeu consumidor” (1979, p. 174). As pérolas irregulares, com reentrâncias e concavidades eram chamadas de barrocas, pois a cidade onde acontecia o comércio e a extração das pérolas chamava-se Broakti, e os portugueses pronunciavam “Baroquia”. Em algum tempo, a pronúncia passou a ser “barroca”. Ainda durante o período

em que o classicismo dominava as expressões de arte, começaram a surgir tendências artísticas que se permitiam o exagero, as formas irregulares, a obscuridade nas mensagens e nos temas, rompendo com os ideais, negando o comedimento e as formas harmônicas que constituíam o cânone da época. Tomaram por empréstimo o termo cunhado para as pérolas imperfeitas para também designar todas essas manifestações artístico-literárias, deixando de ser empregado para se referir à pérola ou à cidade e “pass[ando] a definir um estilo artístico considerado imperfeito, retorcido, com irregularidades. Um estilo que parecia feio à primeira vista, exagerado, exorbitante e obscuro” (SANT’ANNA, 2000, p. 85). A palavra já aparece com esta definição nos dicionários de língua portuguesa desde o século XVII

Grosso modo, as narrativas de Genet são como uma pérola barroca, pois unem, em um mesmo elemento, o aspecto poético e belo às rugas, as irregularidades, aos desvios não esperados. Entretanto, cada desvio nas formas, cada reentrância em seu texto foi meticulosamente lapidada. Podemos dizer, então, que a pérola imperfeita de Genet é perfeitamente imperfeita, da mesma maneira que as pérolas imperfeitas da arte barroca são perfeitas, se considerarmos que são frutos de uma proposta artístico-literária que foi contemplada.

Antes de nos aprofundarmos mais no tema e relacionarmos a arte barroca ao trabalho literário de Jean Genet, faz-se pertinente apresentar e justificar nossa perspectiva de estudo, o modo pelo qual a arte barroca é compreendida nesta pesquisa, nos amparando no pensamento do crítico de arte espanhol Eugenio D’Ors e, principalmente, no trabalho do crítico literário Affonso Romano de Sant’Anna. De acordo com a perspectiva crítico-teórica do autor espanhol, o barroco não é apenas um movimento artístico que floresceu em um determinado período histórico proveniente do enfraquecimento da arte renascentista, pois o barroco se opõe ao estilo clássico de uma maneira ainda mais fundamental do que o romantismo que representa uma tentativa de abandono total das formas clássicas e que, em suma, é um episódio que emerge durante um desdobramento da constante barroca. D’Ors (2002) compreende o barroco como uma ruptura, uma “constante histórica”, um “estilo de cultura”, algo como aquilo que Benjamin articulou sobre a alegoria, um recurso que pode retornar de tempos em tempos para suprir as necessidades do artista, ou as exigências artísticas de uma época. Logo, podemos pensar que a alegoria se sustenta sem o barroco, mas o barroco não atinge a sua exuberância sem o amparo das alegorias. Sant’Anna tem uma abordagem que se aproxima muito a de D’Ors quanto a esta questão, pois compreende esse movimento como uma estratégia de

representação e de organização do homem e de sua arte, algo intemporal que transcende os séculos XVII e XVIII.

A narrativa de Jean Genet constrói cenas de devoção e êxtase, tanto do corpo, quanto da alma. Esse ato de sublimar os elementos e as ações consideradas abjetas presentes em sua obra, como foi observado anteriormente, pode ser compreendido como uma das estratégias literárias cujo objetivo é ajudar a construir o mito e a santidade de sua *persona*, além de ajudar a definir a sua estética. O que é, a princípio, abjeto ou profano, segundo as premissas sociais, é na concepção do narrador genetiano apenas mais um polo de uma mesma moeda. Essa oscilação entre polos distintos é apontada pela crítica francesa Nathalie Fredette (2001) como uma das marcas mais essenciais da estética barroca de Genet. É um jogo de elementos contrastantes que o autor utiliza para ampliar as camadas de sentido de seu texto e que também funciona para engendrar o estilo (barroquista) de sua escrita.

Nesta seção, pretendemos analisar as tendências barrocas na obra de Jean Genet, observando o trabalho com a linguagem e a narração dramatizada de experiências que constroem quadros de martírio e de êxtase. Observaremos como suas narrativas, pautando-se na criação desses quadros que lembram as representações pictóricas sobre a vida de algumas figuras bíblicas, ajudam a construir esse mito, essa figura de si mesmo que levou Sartre a dedicar um livro à vida e à obra de Genet, em cujo título o escritor é definido como santo, comediante (ator) e mártir. Focaremos, a seguir, em alguns elementos representativos desse pendore barroquista no plano formal e no conteúdo.

a) *Uma linguagem alegórica, dramática e pictórica*

A arte barroca é um espetáculo cujas cenas tendem a ser excessivas, muitos detalhes, muitas emoções e a dramatização dessas emoções. Uma arte que destaca as luzes e a escuridão, o sagrado e o profano, o *pathos*, o êxtase e o erotismo das formas e da vida e, ao mesmo tempo, a efemeridade, o *memento mori*, o declínio, o martírio. Uma expressão artística que se sustenta através da tensão entre a oscilação e a ostentação. Por essas razões, para obter esses efeitos, a linguagem barroca tende a ser muito detalhista e pictórica. Nas palavras de Benjamin:

É o que acontece no Barroco. Do ponto de vista externo e estilístico – no caráter exuberante da composição tipográfica e excessivo da metáfora – a escrita tende para a imagem. Não é possível conceber contraste maior com o símbolo artístico, o símbolo plástico, a imagem da totalidade

orgânica do que essa fragmentação amorfa que é a escrita visual do alegórico [...]. O olhar profundo do alegorista transforma, de um golpe, coisas e obras em escrita excitante (2013, p. 187).

A poesia e a religião podem elucidar o início da prática de uma escrita alegórica como prática literária, segundo Benjamin (2013), que para corroborar a sua visão recorre ao poeta germânico Martin Opitz (1597 – 1639), cuja visão sobre o tema é paradoxal, pois por um lado ele tinha a opinião de que a poesia era uma forma de teologia oculta, sendo assim, uma prova das origens aristocráticas desse gênero poético. Entretanto, ele também acreditava que essa escrita alegórica seria uma forma de transmitir os complexos ensinamentos religiosos para as pessoas menos instruídas. Independente da origem da escrita alegórica, é certo que esta figura de linguagem sempre foi muito utilizada no discurso literário e/ou religioso, e que funciona tanto para codificar significados, quanto para os transmitir mais facilmente. E como ela se sustenta por um conjunto de metáforas e símbolos calcados no mundo histórico, torna-se uma figura de linguagem muito imagética, logo, também muito eficaz para promover as ambições de uma estética barroca e ornar as cenas que esta pretende apresentar, como observamos no capítulo anterior.

Dito isto, poderíamos dizer que os mesmos recursos linguísticos são encontrados na linguagem dos barrocos e na literatura de Jean Genet, pois os dois projetos, no que concerne à dramatização, ao efeito do discurso literário, às estratégias de representação e organização do pensamento são muito próximos, quando não praticamente os mesmos. A união contrastante de signos opostos é uma constante no barroco, tal qual em Jean Genet. Da associação entre a flor e o forçado emerge o primeiro contraste em *Journal du voleur*, obra em que também temos um tubo de vaselina que dentre os objetos mais vis, se torna extremamente precioso. Temos, em vários momentos nas narrativas, o enfoque dado ao corpo masculino e às suas formas, uma tensão erótica nas relações entre as personagens, do mesmo modo que surge, pontualmente, entre diversas experiências hedonistas e carnais, a consciência de uma espiritualidade, um temor a Deus. Cenas que evocam luz, o etéreo e a eternidade, e também cenas que se passam em ambientes escuros, fechados. Percebe-se uma fluidez entre o erotismo e a morte. De acordo com as reflexões de Georges Bataille na obra *O erotismo*, somos seres descontínuos e a morte representa o arrancamento do ser

à obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos. [...] A passagem do estado normal ao desejo erótico supõe em nós a dissolução

relativa do ser constituído na ordem descontínua. [...] Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo (2014, p. 40, 41).

Lendo uma narrativa genética, o leitor vai, suavemente, do gozo, da continuidade do ser, ao esgotamento, à morte. A mesma figura que porta o deleite, traz a perdição, revela o ser descontínuo que é o homem.

A linguagem narrativa de Jean Genet, a organização e a representação dos elementos de sua narrativa se desdobra através do cultismo, uma forte expressão estilística muito explorada durante o movimento barroco e paralela ao conceptismo. Também conhecido como Gongorismo, por ser um estilo inspirado nos textos do poeta espanhol Luís de Góngora (1561 – 1627), o cultismo é uma forma de jogo de palavras com muita descrição, preciosismo lexical, linguagem rebuscada e ornamental para expressar as ideias. O traço cultista que mais tange a obra de Genet é o uso recorrente de figuras de linguagem, tais como hipérboles, sinestesias, antíteses, paradoxos e metáforas. Affonso Romano de Sant’Anna afirma que “o pensamento cultista está mais no pólo da metáfora e opera sobretudo pela fusão surpreendente dos elementos e não a partir da substituição” (2000, p. 90). Já observamos anteriormente o uso desse mecanismo no texto de Genet, a união de elementos díspares através de construções alegóricas ou metafóricas, fazendo os contrários se complementarem e nunca substituindo os seus significados.

Seguindo esse raciocínio, temos o uso de metáforas e comparações de cunho religioso e a escolha do campo lexical das liturgias católicas que funcionam para reproduzir no texto tanto a devoção ao corpo masculino, quanto a fé e introspecção contrita do narrador. Em *Notre-Dame-Des-Fleurs*, ao discorrer sobre o amor de Divina e sua relação com Mignon:

Divina não sabia nada sobre esse lado de Mignon. Caso soubesse, não o teria amado senão muito mais, pois nela *amor* equivale a *desespero* [...]. Falando sobre Mignon, Divina disse, juntando as mãos em pensamento: –Adoro ele. Quando vejo ele dormindo nu em pelo, tenho vontade de rezar uma missa em seu peito (GENET, 1983, p.71, grifo nosso)⁵³.

⁵³ No original: « Divine ne savait rien de cette face de Mignon. La connaissant, elle ne l'en eût que plus aimé, car chez elle amour équivaut à désespoir [...]. Se parlant de Mignon, Divine dit, joignant les mains en pensée: - Je l'adore. Quand je le vois couché à poil, j'ai envie de dire la messe sur sa poitrine » (GENET, 2011, p. 56).

Em *Journal du voleur*, ao falar dos cafetões e malandros com os quais se envolveu, o narrador traz a ideia de penitência, o desejo de expiação:

O sacramento da penitência vai tomar enfim o seu lugar no cerimonial litúrgico [...]. Livre das preocupações de glória e de riqueza, com uma lenta, minuciosa paciência, farei os *gestos penosos* dos punidos [...].

Mas falo de um campo de trabalhos forçados que já não existe. Que eu o reconstituía, pois, em segredo, e que nele viva em espírito como em espírito os cristãos *sofrem a Paixão*. O único caminho praticável deve passar por Armand e desenvolver-se na Espanha dos mendigos, da pobreza vergonhosa e humilhada (GENET, 2015, p. 194, grifo nosso)⁵⁴.

Observa-se nos dois trechos a associação entre o amor e, logo, entre as práticas carnavais, pois em Genet o amor entre as personagens é sempre um amor erótico. Esses elementos são associados a uma espécie de suplício, de penitência, como se naturalmente coexistissem. Em *Divina*, um alterego do autor, o amor é desespero. O corpo de seu amante é o templo de sua devoção amorosa, que ela expressa sob um caráter religioso. Cria-se nessa passagem uma imagem barroca através do culto ao corpo, do desejo erótico aliado a uma espécie de devoção religiosa. *Divina* aceita e se envaidece por ter na figura de Mignon um amante e ao mesmo tempo um algoz. Esse aspecto pode ser observado na forma com que ele se apraz em vê-la perder sua dignidade por seu amor, na forma com que Mignon impõe certos limites na relação de modo a delimitar uma diferença hierárquica e transfóbica entre os dois, por exemplo, não permitindo que *Divina* converse com ele da mesma maneira que conversa com suas amigas travestis.

Essa percepção de amor enquanto suplício e perdição é retomada em *Journal du voleur*, “eu vivi por amor uma aventura que me levou à prisão” (GENET, 2015, p. 13)⁵⁵. Nessa obra, o narrador também nos conduz à percepção de uma estreita relação entre amor e penitência. Ao discorrer sobre um de seus amantes, Armand, ele rememora a lembrança de vários outros homens que passaram por sua vida, lhes confere qualidades, e prossegue discorrendo sobre sua paciência e gestos penosos em relação aos amantes e, por fim, recorre à imagem da Paixão

⁵⁴ No original: « Le sacrement de la pénitence va prendre enfin sa place dans le cérémoniaire liturgique [...]. Débarrassé des préoccupations de gloire et de richesse, avec une lente minutieuse patience j'accomplirai les gestes pénibles des punis [...]. Mais je parle d'un baigne aboli. Que je le reconstitue donc en secret et que j'y vive en esprit comme en esprit les chrétiens souffrent la Passion. Le seul chemin praticable doit passer par Armand et se poursuivre dans l'Espagne des mendiants, de la pauvreté honteuse et humiliée » (GENET, 2015, p. 291, 292).

⁵⁵ No original: « Par amour j'ai poursuivi une aventure qui me conduisit en prison » (GENET, 2015, p. 9).

de Cristo. Enquanto leitores, somos levados a associar a sua paixão por seus homens ao calvário de Jesus e também à ideia de que paixão é sofrimento. Essa é uma associação que poderia ser feita naturalmente, posto que a palavra grega *Pathos* que originou a portuguesa paixão, significa também um estado de excesso, catástrofe, passagem, passividade, sujeição, sofrimento, indomável sentimento e forte ligação afetiva. A palavra em questão originou o verbo padecer, pois quem é passivo de um sentimento, emoção ou acontecimento, padece do mesmo. Logo, não existe *pathos*/paixão senão na mobilidade, no desconcerto. Cristo por amar a humanidade pagou sua penitência. Genet por amar os cafetões e os marginais teve de fazer o mesmo. Por conseguinte, emerge do texto a ideia de que somente através da expiação o narrador pode experimentar a paixão. Logo, há uma alusão à premissa católica de que apenas através da expiação e paciência o homem será merecedor de uma ascensão espiritual. Temos nestas duas passagens imagens religiosas que funcionam também para criar uma maior dramatização e exuberância do que é narrado.

Em *Pompes Funèbres* temos vários exemplos da relação do narrador/personagem com a sua fé cristã. Seleccionamos um trecho que apresenta um discurso de contrição e humildade perante a Deus, tema comum na lírica religiosa da poesia barroca. A passagem a seguir encena a conversa de Genet com Deus na igreja onde estava sendo velado o corpo de seu amigo Jean Decarnin:

Ao levantar-me para ajoelhar, uma nuvem deve ter passado *diante do sol*, e a igreja ficou *escura*. O padre *incensava o catafalco*? O *harmônio tocou mais baixo*, não sei, assim que fiquei de joelhos, a cabeça entre as mãos, essa atitude logo me pôs em contato com Deus.

– Meu Deus, meu Deus, meu Deus, *derreto-me sob vosso olhar*. Sou uma pobre criança. Protege-me do diabo e de Deus. Deixai-me à sombra de vossas árvores, de vossos abrigos, de vossos jardins, atrás de vossos muros. Meu Deus, tenho minha dor. Rezo mal, mas vós sabeis que *a posição é penosa, a palha marcou meus joelhos [...]*.

– Meu Deus, perdoai-me. Vós me vedes inteiramente simples, inteiramente nu, inteiramente pequeno (GENET, 1985, p. 27, grifo nosso)⁵⁶.

⁵⁶ No original: « En me levant pour m'agenouiller un nuage dut passer devant le soleil, et l'église en fut assombrie. Le curé encensait-il le catafalque? L'harmonium joua plus bas, je ne sais pas, dès que je fus à genoux, la tête entre mès mains, cette attitude immédiatement me mit en rapport avec Dieu.

- Mon Dieu, mon Dieu, mon Dieu, je fonds sous votre regard. Je suis un pauvre enfant. Gardez-moi du diable et de Dieu. Laissez-moi dormir à l'ombre de vos arbres, de vos couverts, de vos jardins, derrière vos murs. Mon Dieu, j'ai ma peine. Je prie mal, mais vous savez que la position est pénible, la paille a marqué mes genoux [...].

- ... Mon Dieu, pardonnez-moi. Vous me voyez tout simple, tout nu, tout petit » (GENET, 1984, p. 26, 27).

O narrador/personagem assume a atitude de uma pobre criança que precisa da proteção e do perdão de Deus, se oferece em sua pequenez e simplicidade, age como se estivesse fazendo um ato de contrição. A imagem da palha que marca os joelhos não pode ser considerada uma verdadeira autoflagelação, mas alude à penitência, ao flagelo de uma expiação. Os trechos em itálico indicam o apelo a todos os sentidos. Primeiramente, alude-se à visão. À imagem do sol que ilumina, segue-se a de uma sombra que escurece o ambiente, fazendo o jogo do *chiaroscuro* no cenário da igreja. Em seguida, alude-se ao olfato através do incenso e à audição através do toque do harmônico. A atitude que põe o narrador, automaticamente, em contato com Deus traduz uma sensação próxima a de um sexto sentido, algo transcendente. O derreter-se sob o olhar divino remete ao sentimento de humildade e de pequenez diante do Criador. O ajoelhar-se, pôr a cabeça entre as mãos, a posição penosa e a marca da palha aludem ao tato, além de também aludirem à humildade e à contrição. Toda a descrição da cena e do ambiente apela, mais uma vez, para a visão. À semelhança dos textos barrocos, o tema e a organização de todos esses elementos pretende seduzir através do sensorial, captar a atenção para a fé e fazer uma encenação, causar deslumbramento.

Como observa Fredette, o estilo de escrita de Genet, seguindo a tradição dos barrocos, se caracteriza por insistir em símbolos e imagens metafóricas, quando se trata de retirar e reconstruir o significado das coisas para ficcionalizar suas lembranças e criar uma narrativa, intencionalmente, mais poética, mais teatral, e não exatamente precisa de si mesmo. O desdobramento frequente desse mecanismo ao longo do texto, muitas vezes, acaba por revelar mais do que aquilo que o autor, supostamente, pretende mostrar. Com a intenção de estetizar a experiência narrada, Genet se distancia do referente e chama mais atenção para a arte do seu trabalho quando, por exemplo, traz para o texto um excesso de metáforas, comparações, ou reflexões sobre o seu trabalho linguístico e sobre o seu engenho literário.

Nos exemplos a seguir, podemos observar esse fluxo de comentários e reflexões sobre o trabalho de sua escrita criativa: “Falar do meu trabalho de escritor seria um pleonasma. O tédio dos meus dias de prisão fez com que eu me refugiasse em minha vida de antigamente, vagabunda, austera ou miserável. Mais tarde, e livre, voltei a escrever para ganhar dinheiro” (2015, p.85)⁵⁷; “Jamais me ligarei bastante às condições nas quais escrevo este livro. Se é verdade que ele tenha por objetivo cantar a glória de Jean D., é possível que existam intenções

⁵⁷ No original: « Parler de mon travail d'écrivain serait un pléonasma. L'ennui de mes journées de prison me fit me réfugier dans ma vie d'autrefois, vagabonde, austère ou misérable. Plus tard, et libre, j'écrivis encore, pour gagner de l'argent » (GENET, 2015, p. 121).

secundárias mais imprevisíveis” (1985, p. 9)⁵⁸; “É meu desespero que tomou corpo. Ele me permitiu escrever o presente livro, como me concedeu a força para assistir a todas as cerimônias da lembrança” (1985, p. 51)⁵⁹.

Esse ato narcisista, como já foi observado neste trabalho, desvia o leitor de um plano narrativo linear. Figurativamente, é como se o leitor tivesse acesso às coxias desse espetáculo que está assistindo, ficando por consequência mais atento às estratégias de representação. No caso das narrativas genéticas, a presença de um narrador autodiegético que confessa se utilizar de algumas estratégias com o objetivo de trazer uma exuberância à experiência narrada, deixa ainda mais evidente a noção de que há uma espécie de diretor de cena, para mantermos a metáfora do espetáculo teatral, conduzindo conscientemente a narrativa de uma maneira que melhor atenda aos objetivos dramáticos de sua peça. Indo ainda mais além nessa metáfora teatral, podemos comparar a narrativa de Jean Genet à *opéra-comique*⁶⁰, pois é um gênero operístico francês, fruto da expressão barroca, que trata de temas do cotidiano e, muitas vezes, faz referência a questões da atualidade. Este gênero se caracteriza pela alternância entre cenas cantadas, que associamos às digressões narrativas e poéticas do narrador que funcionam como as árias que muitas vezes são digressões sentimentais ou sobre parte do enredo. Outro elemento são os diálogos falados que se assemelham ao fluxo narrativo em si e aos diálogos entre as personagens (na ópera tradicional todos os diálogos ou solilóquios são cantados), e os apartes ao público que se relacionam perfeitamente às conversas que o narrador tem com o seu leitor. Assim como podemos observar nas narrativas de Genet, a *opéra-comique*, apesar de dar espaço a situações corriqueiras e chistosas, não representa obras inteiramente cômicas e nem sempre com desfecho feliz.

b) Do martírio ao êxtase e a figura do homo viator

Na visão do homem barroco, a vida e a história eram como um caminho cheio de veredas e portas. Sendo fruto de uma visão de mundo dicotômica, ele compreendia esse

⁵⁸ No original: « Je ne m'attacherai jamais assez aux conditions dans lesquelles j'écris ce livre. S'il est vrai qu'il a pour but avoué de dire la gloire de Jean D., il a peut-être des buts seconds plus imprévisibles » (GENET, 1984 p. 9).

⁵⁹ No original: « C'est mon désespoir ayant pris corps. Il me permit d'écrire ce livre comme il m'accorda la force d'assister à toutes les cérémonies du souvenir » (GENET, 1984, p. 49).

⁶⁰ Para mais informações sobre este gênero operístico, vide: MONTALEMBERT, Eugène; ABROMONT, Claude. *Guide des genres de la musique occidentale*. Fayard-Lemoine, 2001, e ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. *Uma história da Ópera: Os últimos quatrocentos anos*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

caminho através de um plano físico e espiritual. Se o caminho físico se assemelha a um labirinto em um plano horizontal cujas passagens podem levar a experiências, descobertas, prazeres e adversidades, o cosmos é no plano vertical “uma sucessão de espirais que o levavam ao desespero, à melancolia ou à humildade mística” (SANTA’ANNA, 2000, p. 60), ou mesmo a um êxtase espiritual. Essa trajetória labiríntica da concepção barroca está em consonância com o desejo frustrado de chegar a um lugar inalcançável. É impossível para o ser humano trilhar o seu caminho horizontal sem que tenha contato com o eixo vertical desse caminho, sua consciência ou espiritualidade, o que torna a sua trajetória pela vida, de acordo com uma perspectiva maniqueísta cristã, uma encruzilhada entre os desejos do corpo (a matéria seria intrinsecamente má) e os princípios do espírito (intrinsecamente bom). Sant’Anna exemplifica essa frustração através da pintura de Bruegel, *Torre de Babel* de 1563: “a torre de Babel assinala o fracasso de um labirinto arquitetônico ascensional ao mesmo tempo em que estabelece um labirinto linguístico e o fim da linguagem única” (2000., p. 61).



Imagem à esquerda: Bruegel A, Pieter (o jovem), *Torre de Babel*. Museum Boijmans Van Beuningen: Rotterdam

Imagem à direita: Pieter Bruegel (O velho), *A Torre de Babel*. Vienna

Este seria o fim da linguagem adâmica de que fala Benjamin, o início de uma linguagem abstrata, repleta de subjetividade e que precisa se calcar no mundo histórico e nas experiências do ser humano para que possa ser capaz de transmitir algo.

Desde os tempos medievais, o homem deambulava para se ligar ao calvário de Cristo e ascender espiritualmente. Temos em Dante, por exemplo, em sua *Divina Comédia*, um caminho de ascensão em que o céu é o limite e neste último estágio o peregrino obtém seu êxtase. Porém, o labirinto barroco não apresenta um limite final, o peregrino segue errante em

busca de uma fuga. No século XVII, os chamados “sacro montes⁶¹” se propagam em “decorrência da vocação teatralizante da alma barroca, embora viessem sendo construídos havia um século” (2000, p. 62.) pelos peregrinos de diversas culturas que criavam simulacros da Paixão de Cristo. Pode-se compreender que esta é mais uma maneira pela qual o pensamento barroco tinha para levar o drama da Paixão aos cristãos e pode-se compreender esse aspecto também como uma das razões para o surgimento de uma figura constante nas manifestações da arte barroca: o *homo viator*.

Desde a Antiguidade clássica, segundo Sant’Anna, o labirinto funciona como um “símbolo da complexidade do mundo aspirando à unidade. Na sua aplicação religiosa, como por exemplo nas catedrais da Idade Média, o labirinto simboliza o itinerário palmilhado de obstáculos que defende o espaço sagrado” (2000, p. 63). O homem errante em busca de um destino, de um objeto, ou mesmo sem um destino certo, em ambulações verídicas ou fantasiosas, representando as descobertas de um povo ou as aventuras e adversidades de um indivíduo, esse tema sempre foi presente na literatura. No período barroco, essa tradição literária se expressa em um *homo viator* que erra pelo mundo em um tom angustioso e místico. A alegoria do labirinto e a recorrente figura do peregrino se solidifica nessa época como consequência dos eventos desse período histórico. Após as grandes navegações, inicia-se uma época de grande êxodo rural, uma proliferação de doenças e de conflitos religiosos e dinásticos, como a guerra dos 30 anos, o que resultou em um sentimento de insegurança e instabilidade pessoal e coletiva que muito reverberou na expressão barroca. Esse viajante é um desdobramento da efemeridade, da instabilidade, da experiência, desses elementos inerentes ao espírito da época.

Afastando-se do sentido místico da peregrinação, surge o caráter social desse homem errante que se cristaliza na figura do pícaro. Isto é, aquele que está perdido no labirinto social, ele não tem lugar, vive deslocado e, por esta razão, em deslocamento constante. Ele não tem uma profissão ou moradia fixa, vive em qualquer lugar e desempenha qualquer trabalho, “é uma peça solta dentro da engrenagem social e econômica” (2000, p. 68). Na

⁶¹ Sacro monte é uma tipologia da arte sacra cristã que simula, através da composição com estátuas realistas em tamanho natural, os eventos derradeiros da vida de Jesus. Como o nome sugere, usualmente são localizados em locais elevados, recordando o caminho de Jesus até o monte do Gólgota. Diversas capelas ou estações são montadas pelo caminho, onde são reencenados com estátuas os passos da *Via crucis*. Essa tipologia nasceu depois que o acesso dos peregrinos cristãos à Terra Santa foi dificultado em virtude da conquista da área pelos muçulmanos. Buscava-se desta forma evocar na Europa o cenário que os cristãos já não podiam ver com seus próprios olhos. O objetivo de tais montagens era suscitar com mais veemência a piedade e o misticismo dos devotos. Na Europa diversos sacro montes importantes ainda sobrevivem, como o Sacro Monte de Varallo, na Itália, o Santuário do Bom Jesus do Monte, em Portugal, e no Brasil é famoso o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas. Para mais informações, vide Zanzi (2005) e Toscan (2013).

contemporaneidade, ele pode ser associado ao excluído, ao ex-cêntrico. Ele é aquele que como o protagonista/narrador de *Journal du voleur* vive de forma errante, não se detém em nenhum lugar e, muitas vezes, é visto como vagabundo, andarilho, marginal.

O *Homo viator* em Jean Genet anda de mãos dadas com a miséria e as atribulações desse modo de vida. O leitor é apresentado a vários quadros de martírio no decorrer da trajetória desse andarilho. A adversidade que advém desses episódios, muitas vezes, é associada a uma espécie de orgulho, o que evoca, mais uma vez, a premissa cristã da vida terrena como um “vale de lágrimas” pelo qual o homem tem de passar para atingir o seu estado de graça. Essa compreensão se torna mais evidente em *Journal du voleur* e, por sinal, muito convenientemente, pois é nessa obra que Genet pretende criar uma imagem de si mesmo que leve as pessoas a dizerem “era um santo” (GENET, 2015, p. 158)⁶².

Se “a santidade consiste em fazer servir a dor. É forçar o diabo a ser Deus” (2015, p. 156)⁶³, compreende-se que para o narrador genetano há virtude na miséria e ele se orgulha em ostentá-la, como podemos observar no seguinte trecho:

A cultura das feridas, pelos mendigos, para eles é também o meio de ter um pouco de dinheiro – para viver –, mas se foram levados a isso por uma fraqueza na miséria, o orgulho que é preciso para sustentar-se fora do desprezo é uma virtude viril: como uma rocha a um rio, o orgulho fura e divide o desprezo, arrebenta-o. Entrando mais ainda na abjeção, o orgulho será mais forte (se esse mendigo for eu mesmo) quando eu tiver a ciência – força ou fraqueza – de aproveitar tal destino. É preciso, à medida que essa lepra me vence, que eu a vença e que eu seja o vencedor. Tornar-me-ei, pois, cada vez mais ignóbil, cada vez mais um objeto de nojo, até o ponto final que ainda não sei o que é, mas que deve ser comandado por uma busca estética tanto quanto moral. A lepra, com que estou comparando o nosso estado, provocaria, dizem, uma irritação dos tecidos, o paciente se coça: ele tem uma ereção. Num erotismo solitário a lepra se consola e canta o seu mal. A miséria nos erigia (GENET, 2015, p. 25).⁶⁴

⁶² « C'était un saint » (GENET, 2015, p. 237).

⁶³ « La sainteté c'est de faire servir la douleur. C'est forcer le diable à être Dieu » (GENET, 2015, p. 232).

⁶⁴ No original: « La culture des plaies, par les mendiants, c'est aussi le moyen pour eux d'avoir un peu d'argent – de quoi vivre – mais s'ils y furent amenés par une veulerie dans la misère, l'orgueil qu'il y faut pour se soutenir hors du mépris est une vertu virile : comme un roc un fleuve, l'orgueil perce et divise le mépris, le crève. Entrant davantage dans l'abjection, l'orgueil sera plus fort (si ce mendiant c'est moi-même) quand j'aurai la science – force ou faiblesse – de profiter d'un tel destin. Il faut, à mesure que cette lèpre me gagne, que je la gagne et que je gagne. Devenirai-je donc de plus en plus ignoble, de plus en plus un objet de dégoût, jusqu'au point final qui est je ne sais quoi encore mais qui doit être commandé par une recherche esthétique autant que morale. La lèpre, à quoi je compare notre état, provoquerait, dit-on, une irritation des tissus, le malade se gratte: il bande. Dans un érotisme solitaire la lèpre se console et chante son mal. La misère nous érigeait » (GENET, 2015, p. 29).

A alegoria da lepra representa o estado ignóbil e abjeto dos mendigos que a partir da própria desdita criam força para ascenderem, chegam ao gozo através da ostentação e agitação dessa miséria. O martírio de suas vidas é compreendido, na perspectiva do narrador, como uma maneira de erigir e elevar o caráter. Essa figura alegórica da lepra é um dos temas da *opéra-comique* de Genet, e este trecho da obra poderia ser visto como uma das árias do espetáculo, na qual o narrador canta o seu mal.

A abjeção de si mesmo, na perspectiva da cristandade mística, representa também a humildade do sujeito e sua tendência a se ver como um indivíduo jamais tão precioso diante da graça divina, pois em um universo em que Deus existe, o homem é o expulso do paraíso, o anjo caído, o abjeto. Nessa passagem, a humildade da abjeção de si parece entrar em conflito com a vaidade de um narrador que quer se valer dos “faustos da abjeção” para criar a sua santidade. Entretanto, isso não vem a ser um problema, posto que na modernidade, com base no pensamento de filósofos como Maquiavel e Adam Smith, a vaidade não é compreendida como vício, e sim como parte da condição humana, podendo gerar resultados ruins, mas também o progresso, o belo. Se o objetivo do narrador é se martirizar em busca de uma santidade, mesmo que a ostente em seu canto, seu caráter vaidoso pode ser considerado, por aqueles que seguem essa filosofia, justificável e válido.

Nos momentos em que se sente mais desamparado e miserável, o narrador parece ter a experiência de uma espécie de êxtase religioso: “Não sei mais o que pensava, mas lembro que ofereci a Deus todas as minhas misérias. Em minha solidão, longe dos homens, estava bem perto de ser todo amor, todo devoção” (GENET, 2015, p. 59)⁶⁵. Na digressão citada a seguir, o narrador confessa o empreendimento de fazer das misérias do passado, a sua virtude do presente. O martírio de outrora o eleva à virtude de poder narrar a sua história e criar a sua pretendida imagem de escritor mártir:

O diário que estou escrevendo não é apenas um descanso literário. À medida que vou progredindo, ordenando o que a minha vida passada me propõe, à medida que aumenta a minha obstinação no rigor da composição – dos capítulos, das frases, do próprio livro –, sinto que vai se fortalecendo a minha vontade de utilizar, para fins virtuosos, as misérias de outrora. Experimento o poder de fazê-lo (GENET, 2015, p. 51)⁶⁶.

⁶⁵ No original: « Je ne sais plus ce que je pensais mais je me souviens qu'à Dieu j'offris toutes mes misères. Dans ma solitude, loin des hommes, j'étais bien près d'être tout amour' toute dévotion » (GENET, 2015, p. 82).

⁶⁶ No original: « Ce journal que j'écris n'est pas qu'un délassément littéraire. A mesure que j'y progresse, ordonnant ce que ma vie passée me propose, à mesure que je m'obstine dans la rigueur de la composition – des chapitres, des phrases, du livre lui-même - je me sens m'affermir dans la volonté d'utiliser, à des fins de vertus, mes misères d'autrefois. J'en éprouve le pouvoir » (GENET, 2015, p. 69).

De certa maneira, Genet alcançou a alcunha de mártir, pois tendo deliberadamente, segundo afirma, se submetido a uma vida de suplícios, nunca recusou a sua “lepra”, nunca renunciou à sua crença na abjeção, ou a qualquer princípio de sua dita ordem moral e quis eternizá-la em uma obra literária.

Em *Notre-dame-des-fleurs*, o tratamento que Divina recebe do narrador a envolve em uma aura de santidade, tal qual o narrador de *Journal du voleur* pretende fazer com sua própria imagem. Porém, com a personagem de Divina esse tratamento não se detém apenas nas construções de uma linguagem alegórica. A protagonista de *Notre-dame-des-fleurs* passa por uma galeria de quadros de êxtase e de martírio, com situações, comparações e personagens que aludem às imagens da mitologia cristã como, por exemplo, o soldado Gabriel, “Divina o chama de arcanjo. E também “meu licor”. Ele se deixa adorar sem pestanejar. Aceita” (GENET, 1983, p. 126)⁶⁷. Vejamos outro exemplo, o qual remete ao mais famoso martírio cristão: no Dia de Ramos, Divina, embriagada, cantava com voz aguda o *Veni Creator* pela avenida, enquanto os católicos faziam a sua procissão. Para conter a sua efusividade, dois policiais a conduziram para a delegacia. Na tarde seguinte, já liberta e de volta à avenida, Divina, com as pálpebras inchadas, conta para as amigas:

– Deus do céu, minhas belezas, quase desmaiei. Os guardas me ampararam. Ficaram todos ao meu redor me abanando o rosto com seus lenços quadriculados. Eram as mulheres santas me enxugando o rosto. Minha Divina Face. Acorde, Divina, acorde!, gritavam eles. Era como se cantassem para mim (GENET, 1983, p. 91)⁶⁸.

A percepção da protagonista recria o sexto estágio da Paixão. Divina se coloca no lugar de Cristo, e os guardas representam Santa Verônica, símbolo da compaixão cristã por ter enxugado o rosto de Jesus durante seu suplício. O drama da cena se intensifica através do quadro de martírio que é pintado diante do leitor. Dessa forma, a alusão que Divina faz à Paixão de Cristo sustenta esse episódio como um dos fragmentos constituintes da alegoria de

⁶⁷ No original: « Divine l'appelle Archange. Puis encore: « Ma liqueur. » Lui se laisse adorer sans broncher. Il accepte » (GENET, 2011, p. 126).

⁶⁸ No original: « Mon Dieu, mes Belles, j'ai failli m'évanouir. Les gendarmes m'ont soutenue. Ils étaient tous autour de moi à m'éventer avec leurs mouchoirs à carreaux. Ils étaient les Saintes Femmes qui m'essuyaient la face. Ma Divine Face : Revenez à vous, Divine! Revenez, revenez, revenez à vous, criaient-ils ! Ils me chantaient » (GENET, 2011, p. 82).

uma trajetória de martírio e êxtase rumo à santidade que a personagem representa. Todo esse episódio, inclusive, serve também como pano de fundo para que o autor insira um discurso erótico que se articula através da dominação, do assédio dos policiais e a sujeição de Divina a suas investidas. Logo, esse episódio da narrativa ilustra uma forma de profanação, pois o autor (e a personagem) faz um uso incongruente do elemento sagrado em um contexto erótico.



BRUSSELS, BELGIUM , Veronica wipes the face of Jesus by Jean Baptiste van Eycken (1809 - 1853) in Notre Dame de la Chapelle



Francesco Mochi, Santa Verônica, Basílica de São Pedro, Vaticano

Vimos até aqui que os protagonistas de *Journaul du voleur* e de *Notre-dame-des-fleurs* parecem acreditar em uma espécie de ascensão através do martírio. No caminho que percorrem em suas vidas, o êxtase aparece em vários estágios desse trajeto, seja remetendo ao sentimento de prazer dos orgasmos das personagens, seja remetendo ao arrebatamento, a elevação espiritual. Nos quadros de êxtase advindos dos martírios e que, como observamos anteriormente em alguns trechos das obras, representam o transe religioso, temos uma amplitude de consciência, uma espécie de iluminação.

O trecho a seguir ilustra o arrebatamento de Divina, a experiência do êxtase derradeiro que ela vive prestes a morrer de tuberculose, em pleno martírio, travando uma batalha contra a morte. Ela vê, nesse momento, a figura de Deus e a possibilidade de se unir a ele:

A santidade fora sua visão de Deus, e num plano superior, sua união com Ele. Essa união não ocorreu sem dificuldade (dor) de ambos os lados. Da parte de Divina, a dificuldade foi devida ao fato de ter que desistir de uma situação estável, familiar, confortável, em troca de uma glória por demais magnífica. Para conservar sua posição, fez o que achou que devia fazer: gesticulou. Todo o seu corpo foi então tomado por um frenesi para permanecer. Fez gestos de desespero atroz, outros gestos de hesitação, tentativas tímidas de encontrar o caminho certo, de se agarrar à terra e não se elevar ao céu. Esta última frase parece fazer supor que Divina tenha feito uma ascensão. Não é verdade. Elevar-se ao céu, nesse caso, quer dizer: sem se mover, deixar Divina para a Divindade [...]. Tinha que manter sua posição contra Deus, que a estava chamando em silêncio.

Tinha que se manter sem responder. Mas tinha que tentar os gestos que a manteriam na terra, que a replantariam firmemente na matéria. No espaço, ela continuou inventando novas e bárbaras formas para si mesma, pois sentia intuitivamente que a imobilidade torna mais fácil para Deus lhe aplicar um golpe e carregá-la para o além. Por isso dançava. Enquanto andava. Em toda parte. Seu corpo estava sempre se manifestando. Manifestando um milhão de corpos. Ninguém percebia o que estava ocorrendo e os trágicos momentos de Divina enquanto lutava contra Deus. Ela assumia poses tão incríveis como a de certos acrobatas japoneses. Poder-se-ia tomá-la por uma dessas atrizes de tragédias loucas que, incapazes de retomar sua própria personalidade, continuam buscando, buscando... Finalmente, um dia, totalmente desavisada, enquanto descansava na cama, Deus tomou-a por uma santa (GENET, 1983, p. 244,245)⁶⁹.

Após a descrição do tormento vivido por Divina antes de morrer, temos as pompas do Sagrado Sacramento em razão de sua morte e a relação da mãe da personagem com a religião: “Na hora da morte de Divina, ela se divertiu tanto em acreditar em Deus que não pôde deixar de experimentar uma cena de êxtase” (1983, p. 247)⁷⁰. Deus, que na passagem também pode ser compreendido como um ceifador, aquele que vem tomar a vida do indivíduo e levar sua alma, toma Divina por santa. Eis o momento de alívio seguido do último suspiro, eis o fim de seu martírio na terra, o ápice de seu êxtase.

Todo o drama que envolve a morte da personagem nos leva ao último tema do qual trataremos neste capítulo: a grandiosidade e teatralidade das pompas fúnebres que, no período barroco, configuram-se como

espetáculos que qualificamos de festas melancólicas. Espetáculos em que o imaginário popular reelaborava essas e outras tragédias. Falar de festa melancólica pode parecer uma antítese, um paradoxo. Mas essa antítese,

⁶⁹ No original: « La sainteté fut sa vue de Dieu et, plus haut encore, son union avec Lui. Cette union ne se fit pas sans mal (douleur) de part et d'autre. De la part de Divine, le mal venait de ce qu'elle fût obligée d'abandonner une situation stable, connue et confortable, pour une gloire trop merveilleuse. Pour conserver sa position, elle fit ce qu'elle crut bon de faire: des gestes. Alors, de tout son corps, s'empara une frénésie de rester. Elle eut des gestes d'atroce désespoir, d'autres de timides tentatives, d'hésitation pour chercher le joint, s'accrocher à la terre et ne pas monter au ciel. Cette dernière phrase semble vouloir faire entendre que Divine aurait fait une ascension. Il n'en est rien. Monter au ciel ici veut dire: sans bouger, quitter Divine pour la Divinité [...]. Tenir tête à Dieu, qui l'appelait en silence. Ne pas répondre. Mais essayer les gestes qui la retiendront à la terre, qui la recolleraient dans la matière. Dans l'espace, elle se renouvelait des formes nouvelles et barbares: car elle devinait, intuitivement, que l'immobilité offre trop de facilité à Dieu pour qu'en une prise de catch réussie, il vous emporte à soi. Alors, elle dansait. En promenade. Partout. Son corps toujours se manifestait. Manifestait mille corps. Nul ne savait ce qui se passait et les tragiques instants de Divine luttant contre Dieu. Elle prit des poses étonnantes, autant que celles que prennent certains acrobates japonais. On eût dit ainsi une tragédienne affolée, qui ne peut plus rentrer dans sa personnalité et qui cherche, qui cherche ... Enfin, un jour, alors qu'elle ne s'y attendait pas, immobile dans son lit, Dieu la prit pour une sainte » (GENET, 2011, p. 361, 362).

⁷⁰ No original: « À l'heure de la mort de Divine, elle s'amusa à croire si bien en Dieu, qu'elle n'y coupa point d'une scène de ravissement » (GENET, 2011, p. 365, 366).

esse paradoxo, fazem parte da estrutura do barroco. Aqui a festa continua, mas sob a égide do sombrio (SANT'ANNA, 2000, p.219).

As tragédias a que Affonso Sant'Anna se refere são as pestes, as guerras, as más condições de vida das camadas sociais mais pobres que resultavam em altas taxas de mortalidade, fazendo com que a morte se tornasse algo corriqueiro e, às vezes dependendo das circunstâncias e da vítima, uma grande celebração.

No período barroco, tudo era motivo para um teatro. Lembremos dos costumes das cortes nessa época em que a privacidade, tal como conhecemos hoje, não existia. Era um privilégio poder ouvir o coito dos monarcas recém-casados, assistir o parto dos príncipes, a primeira defecação matinal do rei. As já mencionadas grandes procissões feitas para representar a Paixão de Cristo, bem como as pompas fúnebres “eram enormes encenações de prestígio. A ideia e a finalidade [...] era criar uma espécie de apoteose do defunto para facilitar sua entrada na lenda” (SANT'ANNA, 2000, p. 220).

De modo elegíaco, é isso que Genet faz na obra *Pompes funèbres* em tributo à memória de Jean Decarnin que, inclusive, morreu na guerra em nome de sua pátria. Os soldados mortos em guerra defendendo sua nação costumam receber cortejos fúnebres mais laudatórios. Sobre as condições e objetivos da escrita dessa obra, o autor revela:

Jamais me ligarei bastante às condições nas quais escrevo este livro. Se é verdade que ele tenha por objetivo confessado cantar a glória de Jean D., é possível que existam intenções secundárias mais imprevisíveis. Escrever é escolher entre dez materiais que são propostos. Eu me pergunto por que aceitei fixar com palavras tal fato, antes de outro de igual importância (GENET, 1985, p. 9)⁷¹.

Podemos perceber que o autor indaga sobre as razões que o levaram a escrever essa obra, confessa a possibilidade de haver outros objetivos que o impulsionem, mas que não pode discernir no momento. Por mais turva que seja a noção que o conduza a cantar a glória do amigo falecido, ela se sobressai dentre todas as outras possibilidades de temas de escrita, e o narrador parece indicar ter essa certeza.

⁷¹ No original: « Je ne m'attacherai jamais assez aux conditions dans lesquelles j'écris ce livre. S'il est vrai qu'il a pour but avoué de dire la gloire de Jean D., il a peut-être des buts seconds plus imprévisibles. Ecrire, c'est choisir l'un entre dix matériaux qui vous sont proposés. Je me demande pourquoi j'ai accepté de fixer par des mots tel fait plutôt qu'un autre d'égale importance » (GENET, 1984, p. 9).

Pela via da literatura, Genet faz o seu próprio nome entrar para uma lenda, não através de pompas fúnebres obviamente, mas através de um lirismo, escrevendo uma ode à vida marginal e à abjeção. E ao final de *Journal du voleur*, mais uma vez fala sobre a composição da obra, explicando suas intenções:

Dei-lhe uma feição heróica porque tinha em mim o que é necessário para fazê-lo, o lirismo [...]. Terá servido para melhor definir as indicações que *o passado me apresenta*; na pobreza e no crime punido pousei o meu dedo, mais pesadamente, e diversas vezes. É na direção deles que irei. Não com a premeditação pensada de os encontrar, à moda dos santos católicos, mas lentamente, sem tentar escamotear as fadigas, os horrores do empreendimento.

Mas será que me faço entender? Não se trata de aplicar uma filosofia da desgraça, ao contrário. Os campos de trabalhos forçados [...] para onde me dirijo me oferecem mais alegrias que as honrarias e as festas de vocês. Entretanto, são estas que vou procurar. Aspiro ao reconhecimento e à sagração de vocês (GENET, 2015, p. 203, grifo do autor)⁷².

Em vários momentos do livro, o autor digrediu sobre essas intenções. Antes de dar o seu último ponto final, ele discorre mais uma vez, sendo um tanto quanto contraditório, sobre o que ele busca, para onde vai e qual é o objetivo de todo o seu empreendimento. Ele afirma não se tratar de uma filosofia da desgraça, não buscar a pobreza e o crime punido à moda dos santos, mas prega durante a narrativa a “cultura da ferida”, nutre um orgulho pela vida em miséria, e confessa querer que as pessoas leiam as páginas que escreveu e pensem nele como um santo. O autor confessa aspirar ao reconhecimento e à consagração daqueles que não fazem parte desse seu universo, tal como têm os santos a graça e o reconhecimento dos fiéis católicos apenas por terem lido ou ouvido os seus feitos. Em poucas palavras, podemos resumir o empreendimento literário de *Journal du voleur* como uma tentativa do escritor de, pela *via crucis* que percorreu, receber a graça dos leitores.

Observamos neste capítulo que a arte barroca e a expressão literária genética muitas vezes se aproximam na forma com que ambas organizam e representam o seu drama. Os

⁷² No original: « Je l'ai héroisée parce que j'avais en moi ce qu'il faut pour le faire, le lyrisme [...]. Il aura servi à préciser les indications que me *présente le passé*: sur la pauvreté et le crime puni j'ai posé le doigt, plus lourdement, et à plusieurs reprises. C'est vers eux que j'irai. Non avec la préméditation réfléchie de les trouver, à la façon des saints catholiques, mais lentement, sans chercher à escamoter les fatigues, les horreurs de la démarche.

Mais comprend-on? Il ne s'agit pas d'appliquer une philosophie du malheur, au contraire. Le bain [...] où je me dirige m'offre plus de joies que vos honneurs et vos fêtes. Cependant ce sont ceux-ci que je rechercherai. J'aspire à votre reconnaissance, à votre sacre » (GENET, 2015, p. 305, 306).

processos de alegorização, a construção de linguagem que é muito pictórica e as figuras contrastantes. O martírio do corpo dos marginais, andarilhos, homossexuais e travestis em um labirinto que glorifica o corpo masculino, celebrando o mundano, o abjeto, tudo isso constitui uma estética de ambivalências barrocas. Fazendo um pastiche a partir das palavras de Sant'Anna sobre o barroco (2000, p. 223), no ponto de vista deste trabalho, a literatura de Jean Genet é onde e quando a festa da vida e a festa da morte se fundem, e o triunfo dos atores e mártires pintado apoteoticamente se complementa na *autoflagelação* melancólica.

EPÍLOGO

A história sobre as andanças e os amores de *um* ladrão não é, certamente, a maior prioridade de Jean Genet na narrativa de *Journal du voleur*. Todos os fragmentos de vida expostos na obra são realmente relevantes na medida em que funcionam como as cores de uma paleta que o autor usa para pintar o seu autorretrato. É nesse sentido que a trajetória de misérias diárias *do* ladrão Jean Genet se torna digna de ser narrada. Sobre esse livro, Sartre comenta:

Sua autobiografia não é uma autobiografia, do gênero [autobiográfico] ela tem apenas a aparência: é uma cosmogonia sagrada. Suas histórias não são histórias: elas apaixonam e fascinam e vocês creem que ele lhes conta fatos e, de repente, vocês percebem que ele lhes descreve rituais (SARTRE, 2011, p. 566, tradução nossa).

Os fatos sobre a vida passada de Genet não são tão importantes, para o seu projeto de escrita, quanto a ritualística de sua vida marginal, o emblema de ex-centricidade que ele fez questão de levar para o mundo, a ordem moral que desejava instaurar e expor para os seus leitores. Um simples diário sem ponderações posteriores, um relato de memórias, não seriam suficientes para que o escritor constituísse em seu texto a sua santidade e expusesse a sua gênese: “Traduzido sob forma de heroísmo, o meu livro, que se tornou a minha gênese, contém – deve conter – os mandamentos que eu não haveria de transgredir” (GENET, 2015, p. 203)⁷³, ou seja, Jean Genet não é a origem da narrativa, mas, ao contrário, é a narrativa que o gera, que é a origem dele.

A partir de sua literatura, o poeta do crime pôde romper as barreiras que o limitavam a ser apenas mais um corpo vítima de um sistema excludente. Embora não tenha declarado diretamente essa intenção, o discurso literário de Genet adquire um valor coletivo, sendo sua voz também a voz de toda uma parcela social. Suas primeiras narrativas expõem, direta ou indiretamente, os desejos, conflitos, questionamentos, suplícios e êxtases do seu eu íntimo, mas, por conseguinte, articulam também outras histórias, relacionando o autor com a sua coletividade e, dessa forma, obtendo um poder político nos termos que Deleuze e Guattari usaram para descrever o que entendiam como uma literatura menor:

⁷³ No original: « Héroisé, mon livre, devenu ma Genèse, contient - doit contenir - les commandements que je ne saurais transgresser » (GENET, 2011, p. 306).

A consciência coletiva ou nacional está sempre inativa na vida exterior e sempre em vias de desagregação, é a literatura que se encontra encarregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa, apesar do ceticismo; e se o escritor está à margem ou afastado de sua frágil comunidade, essa condição o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 27).

Quando Genet escreveu *Journal du voleur*, de certa forma, ele já ocupava essa posição de escritor que o afastava do mundo que põe em cena, sendo assim capaz de, através de sua narrativa, criar e transmitir uma consciência e sensibilidade referentes à comunidade em que vivia. Podemos compreender a ordem moral que o autor almejava criar, também, com base na sensibilidade e consciência do grupo ao qual pertencia e que expunha em sua obra.

Vale dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida). Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura, deve escrever em sua língua, como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um usbeque escreve em russo. Escrever como um cão que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 28,29).

Pode soar estranho, a princípio, associar a literatura de Jean Genet ao que Deleuze e Guattari denominaram como menor, posto que ele escreve em língua francesa, uma língua com enorme capital cultural, cujo valor simbólico a alçou ao status de “A língua da literatura” (CASANOVA, 2002, p. 88), e esse fator já coloca Genet como dominante e maior em relação a outros escritores, além do fato de ter sido rapidamente acolhido pelo meio literário parisiense. Entretanto, ainda podemos relacionar a literatura genetiana ao contexto proposto por Guattari e Deleuze, pois as circunstâncias iniciais em que Genet produziu sua literatura foram inusitadas. Genet pode ser considerado como um rato que fez sua toca na literatura francesa.

Pascale Casanova, em seu livro *A república mundial das letras*, comenta os dilemas necessários que escritores menores têm de enfrentar para serem lidos, qualquer que seja sua

história política, nacional, literária ou linguística. Tais dilemas são a necessidade de “afirmar sua diferença e ‘condenar-se’ ao caminho incerto dos escritores nacionais (regionais, populares, etc.) escrevendo nas ‘pequenas’ línguas literárias e pouco ou não reconhecidas no universo literário internacional” (2002, p. 222) ou “Trair’ sua pertença e assimilar-se a um dos grandes centros literários renegando sua ‘diferença’ (2002, p. 222). Observamos nesse trabalho que *Journal du voleur* se desenvolve como uma tentativa de afirmar a diferença de Jean Genet enquanto indivíduo e escritor já condenado a ser parte da intelectualidade francesa e não mais apenas um simples marginal. Também podemos compreender a obra como uma tentativa do escritor de mostrar que não traiu e não renegou sua origem ex-cêntrica. Essa traição Genet parece nunca ter podido ou ambicionado cometer, embora tenha, em todas as suas narrativas – exceto pela última, pregado a traição como um dos grandes valores de sua ordem moral.

Genet explora e transmite aos leitores uma visão sobre sujeitos e corpos abjetos e sem voz. Ele expõe questões que apesar de aguçarem a curiosidade dos leitores, são excluídas quando deixam de ser mero entretenimento. Sua estética do mal, sua literatura abjeta incita a reflexão sobre uma face do ser humano que não conhecemos ou que simplesmente fingimos não nos pertencer. Seus textos despertam a discussão sobre os valores morais de nossa cultura, sobre a sexualidade, sobre as premissas de um regime heteronormativo mesmo nos meios em que a heterossexualidade mal se sustenta *strictu sensu*, como podemos observar em alguns cenários das narrativas genéticas como as prisões ou o porto de Brest. E é por essas razões que a obra literária de Jean Genet pode servir como um instigante instrumento de reflexão sobre a condição humana e sobre a instituição social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. *Uma história da Ópera: Os últimos quatrocentos anos*. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDREWS, William L.; FOSTER, Frances Smith; HARRIS, Trudier. *Oxford Companion to African American Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª Ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Obras Escolhidas III - Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENEDETTI, Marcos. *Toda feita – O corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Mª Helena Kühner. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BROWN, Michelle. “The Aesthetics of Crime”. In: Arrigo, Bruce A.; Williams, Christopher R. (orgs.). *Philosophy, Crime and Criminology*. Chicago: University of Illinois Press, 2006.

BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 8 Edª. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Kafka por uma literatura menor*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago editora, 1977.

CAMPOS, D. C. F. de. *A Paixão segundo Jean Genet: labirintos e barroquismos*. Dissertação. Florianópolis: CETD UFSC PLIT 0095, SC.

DÄLLENBACH, Lucien. « Mise en abyme ». In : _ *The Mirror in the Text*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Kafka por uma literatura menor*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago editora, 1977.

DERRIDA, Jacques. *Paixões*. Campinas/SP: Papyrus, 1995.

DIAS, Ângela M^a. GLENADEL, Paula. (Org.). *Valores do abjeto*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

D'ORS, Eugenio. *Lo barroco*. Alianza/Tecnos, Madri, 2002.

D'ORMESSON, Jean. *Une autre histoire de la littérature française: écrivains et romanciers du XXe siècle*. De Malraux à Perec. Paris: Libro, 2001.

DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographiques: de Corneille a Sartre*. Paris: Presses universitaires de France, 1988.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo: Ensaio sobre a noção de poluição e tabu*. Trad. Monica Siqueira L. Barros. 2^a Ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FAEDRICH, A. "O Conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea". *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan. /jun., 2015.

FERREIRA, Rogério S. SCHER, Terezinha M. (Org.). *Literatura & política*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2012.

FEST, Joachim C. *Hitler: V 2 1933 - 1945*. Trad. Analucia T. Ribeiro. 2^a Ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2013.

FISCHER-LICHTE, Erika. "Walter Benjamin's Allegory" In: _ *American Journal of Semiotics*, vol. 4, n. 1-2, 1986, p. 151-168.

FRANÇOIS, Dénise. “La littérature en argot et l'argot dans la littérature”. *Communication et langages*. Année 1975, Vol. 27, n. 1, pp. 5-27.

FREDETTE, Nathalie. *Figures barroques de Jean Genet*. Paris: XYZ éditeur, 2001.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria T. C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *História da sexualidade III: O cuidado de si*. Trad. Maria T. C. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 42 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

GANCHO, Cândida V. *Como analisar narrativas*. 7ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.

GENET, Jean. *Diário de um ladrão*. Trad. Jacqueline Laurence, Roberto Lacerda. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2015.

_____. *Journal du voleur*. Gallimard. Folio. Saint-Armand, 2015.

_____. *Nossa Senhora das flores*. Trad. Newton Goldman. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1983.

_____. *Notre-dame-des-fleurs*. Gallimard. Folio. Saint-Armand, 2011.

_____. *Miracle de la rose*. Gallimard. Folio. Paris. 1988.

_____. *O milagre da rosa*. Trad. Manoel Paulo Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Pompas Fúnebres*. Trad. Ronaldo Lima Lins e Irene M. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Pompes funèbres*. Gallimard. Saint-Armand, 1984.

_____. *Querelle*. Trad. Jean Marie L. Remy e Demetrio Bezerra e Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Um cativo apaixonado*. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: ARX, 2003.

GINSBERG, Allen. *The letters of Allen Ginsberg*. Org. Morgan, Bill. New York: Perseus books, 2008.

HÉRON, Pierre-Marie. *Journal du voleur de Jean Genet*. Gallimard. Folio. Saint-Armand, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Narcisistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1991.

JABLONKA, Ivan. *Les vérités inavouables de Jean Genet*. Paris: Ed. du Seuil, 2004.

JUDT, Tony. *Passado imperfeito: um olhar crítico sobre a intelectualidade francesa no pós-guerra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin, O Marxismo da Melancolia*. Campus, Rio de Janeiro, 1988.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Édition Seuil, 1980.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita M^a G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. 2 Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. *Pour l'autobiographie: Chroniques*. Paris: Editions de Seuil. 1998.

MONTALEMBERT, Eugène; ABROMONT, Claude. *Guide des genres de la musique occidentale*. Fayard-Lemoine, 2001.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). *Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora (MG): Ed. UFJF, 2010, p. 189-207

NORONHA, J. M. G. (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita M^a G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta. “Literatura marginal: questionamentos à teoria literária” In: _ *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.15, n.2 - Especial, p. 31-39, jul./dez. 2011.

PASTOREAU, Michel. *L'étoffe du diable: Une histoire des rayures et des tissus rayés*. Paris: Points, 2014.

PERRET, Catherine. “L'Allégorie: une politique de la transmission?” In: _ N^o Benjamin, *Europe*, Paris, Avril. 1996.

PICHOIS, Claude. “Introduction.” In: _ BAUDELAIRE. *Les fleurs du mal*, Paris: Gallimard, 2011.

PLUNKA, Gene A. “Jean Genet's Anti-Semitism: Fact or Fiction?” In: _ *The French Review*. Vol. 76, No. 3 (Feb., 2003), p. 507-519.

PRADO, Clara dos Anjos V. “A estética da existência marginal: o diário do ladrão e o poeta Genet”. In: _ UNISANTA Humanitas. p.123 – 128; vol.2; ano 1, 2012.

- REDONNET, Marie. *Jean Genet, le poète travesti: Portrait d'une oeuvre*. Paris: Bernard Grasset, 2000.
- ROCHA JUNIOR, Alberto F. (Org.). *Narrativas (auto) biográficas: literatura, discurso e teatro*. São João Del Rey: UFSJ, 2014.
- ROUSSET, Jean. *L'Intérieur et l'Extérieur*. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVIIIe siècle, Paris: José Corti, 1976.
- SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer*. Trad. Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. "O narrador pós-moderno". In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia das letras, 1989.
- SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. Mira-Sintra: Publicações Europa América. 1979.
- SARLO, Beatriz. *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*. Trad. Joana A. d'Avila Melo. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 2013.
- SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada: Ensaio de Ontologia fenomenológica*. Trad. Paulo Perdigão. 8.ed. Petrópolis; Vozes, 2000.
- _____. *Saint Genet: comédien et martyr*. Paris, Gallimard, 2011.
- SEGOND, Pierre. "Ivan Jablonka: Les vérités inavouables de Jean Genet", *Revue d'histoire de l'enfance "irrégulière"* [On line], Numero 7 – 2005. Publicado em 06 de fevereiro de 2007. Acesso em 05 de maio de 2017. <http://rhei.revues.org/402>
- SEIDEL, Roberto H. *Do futuro do presente ao presente contínuo: modernismo vs. pós-modernismo*. São Paulo: Annablume, 2001.
- SOLLERS, Philippe. *Fleurs: Le grand roman de l'érotisme floral*. Paris: Hermann Littérature, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *Simbolismo e interpretação*. Trad. Nícia A. Bonatti. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TOSCAN, Marcia. *As simbologias religiosas dos Santuários do Bom Jesus do Monte de Braga e do Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas*. Dissertação de Mestrado.

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2013

VILAIN, PHILIPPE. *L'autofiction en théorie*. Paris: Gallimard, 2009.

WHITE, Edmund. "Genet's Prisoner of Love: The Evolution of a Muslim Saint". In: *The Yale Review*, Vol. 100, January 2012, Issue 1, p. 1-9.

_____. *Genet: uma biografia*. Trad. Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ZANZI, Luigi. *Sacri monti e dintorni*. Milão: Jaca Book, 2005.