



## **Intertextualidade e autodiegese feminina em *Yuxin*, de Ana Miranda: Ecos e inversões do epos homérico**

### ***Intertextuality and Feminine Autodiegesis in Yuxin, by Ana Miranda: Echos and Inversions of the Homeric Epos***

Victor Camponez Vialetto

Université Sorbonne Nouvelle, Paris/França

victor.camponez-vialetto@sorbonne-nouvelle.fr

<http://orcid.org/0000-0002-4452-9286>

**Resumo:** O personagem ameríndio povoa as narrativas brasileiras e é uma das figuras incontornáveis da literatura nacional. *Yuxin*, romance de Ana Miranda publicado em 2009, revisita a indianidade, desta vez conferindo a narração literária a Yarina, uma índia caxinauá que borda enquanto aguarda o retorno de seu marido Xumani, cujo paradeiro desconhece. Ambientada no Acre, em 1919, essa *Odisseia* às avessas torna-se, aqui, objeto de interesse pelo modo particular como reorganiza a matéria narrativa do poema épico sobre Ulisses. O presente artigo objetiva aproximar a narrativa homérica e *Yuxin*, identificando, num primeiro tempo, elementos de intertextualidade em ambos os textos, apoiando-se em Kristeva (1969). Num segundo tempo, colocaremos em evidência a posição de narradora da personagem Yarina e as reflexões de ordem narratológica que decorrem do deslocamento da figura feminina da posição de personagem secundária no texto grego para, em *Yuxin*, ocupar o epicentro do narrar. Servindo-nos do conceito de *autodiegese*, de Genette (1972), buscaremos relacionar a reconfiguração do esquema narrativo presente no romance, operada por meio da escolha de uma focalização narrativa distinta daquela observada no texto homérico, ao procedimento de destituição do heroísmo que estrutura o gênero épico. Tal deslocamento resultaria num apequenmento do masculino que decorre não apenas da focalização na personagem feminina que ignora o destino do elemento masculino, mas também retratando, por meio de Xumani, uma espécie de Ulisses pouco virtuoso. Desse modo, tentaremos compreender de que maneira esses dois textos, com semelhanças flagrantes na fábula que os estrutura, encontram caminhos particulares de colocar em cena questões ligadas aos gêneros masculino e feminino.

**Palavras-chave:** *Yuxin*; Odisseia; intertextualidade; feminino; masculino.

**Abstract:** The Amerindian character populates Brazilian narratives and is one of the unavoidable figures in national literature. *Yuxin*, a novel by Ana Miranda published in 2009, revisits Indianness, this time giving the literary narration to Yarina, a Caxinauá Indian who embroiders while waiting for the return of her husband Xumani, whose whereabouts she doesn't know. Set in Acre, in 1919, this Odyssey in reverse becomes, here, an object of interest for the particular way in which it reorganizes the narrative material of the epic poem about Ulysses. This article aims to bring the Homeric narrative closer to *Yuxin*, identifying, at first, elements of intertextuality in both texts, based on Kristeva (1969). In a second step, we will highlight the position of narrator of the character Yarina and the reflections of a narratological nature that result from the displacement of the female figure from the position of secondary character in the Greek text to occupy the epicenter of narration in *Yuxin*. Using the concept of *autodiegesis*, by Genette (1972), we will seek to relate the reconfiguration of the narrative scheme present in the novel, operated through the choice of a narrative focus different from that observed in the Homeric text, to the procedure of dismissing the heroism that structures the epic genre. Such displacement would result in a belittling of the masculine that results not only from the focus on the female character who ignores the destiny of the masculine element, but also portraying, through Xumani, a kind of less virtuous Ulysses. In this way, we will try to understand how these two texts, with striking similarities in the fable that structures them, find particular ways of putting on stage issues related to male and female gender.

**Keywords:** Yuxin; Odyssey; intertextuality; feminine; masculine.

No Acre, em 1919, uma mulher borda enquanto espera o retorno de seu marido:

A pata da onça e aqui o olho de periquito... bordar, bordar... Xumani está demorando tanto, quando ele voltar, amanhã, não vou contar nada, se eu contar, Xumani ciumento vai querer flechar as almas, matar as almas, quem pode as almas matar? bordar bordar...[...] aprendi o bordado kene em dia de lua nova... bordar... bordar... (MIRANDA, 2009, p. 17).

Em Ítaca, alguns milênios antes, uma outra mulher tece um sudário buscando ganhar tempo até que seu marido regresse à sua pátria, nos versos de um dos textos fundadores da literatura ocidental:

‘Moços, meus pretendentes, morto o divino Odisseu, esperai, mesmo ávidos por desposar-me, até o manto eu completar – que meus fios, em vão, não se percam –, mortalha para o herói Laerte, para quando a ele

o quinhão funesto agarrar, o da morte dolorosa;  
 que, contra mim, no povo, aqueia alguma se indigne  
 se ele sem pano jazer depois que muito granjeou'.  
 Assim falou, e foi persuadido nosso ânimo orgulhoso.  
 E então de dia tramava a enorme urdidura,  
 e à noite desenredava-a com tochas postadas ao lado.  
 Três anos o truque não se notou, e persuadiu os aqueus;  
 mas ao chegar o quarto ano e a primavera se achegar,  
 as luas finando, e muitos dias passarem,  
 uma das mulheres falou, a que sabia ao claro,  
 e a apanhamos desenredando a trama radiante.  
 E assim ela a completou, a contragosto, obrigada.  
 (HOMERO, Canto II, v. 96-110, trad. Christian Werner).

É a partir desse ponto de contato que este artigo pretende tecer algumas reflexões, aproximando o romance *Yuxin*, de Ana Miranda, e o poema épico *Odisseia*, de Homero, apoiando-se no conceito de “intertextualidade”, cunhado por Kristeva (1969), que, por sua vez, inspira-se dos estudos de Bakhtin sobre o dialogismo e a polifonia entre discursos num sentido amplo. A intertextualidade configura-se como uma relação dialógica específica, interessada na remissão entre textos, partindo do princípio de que “*tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte*” (KRISTEVA, 1969, p. 85). Assim, se a diacronia separa, por muitos séculos, a Ítaca recriada na *Odisseia* do espaço da fronteira acreana imaginado em *Yuxin*, o valor operacional do conceito de intertextualidade reside no fato de possibilitar o lançamento de um olhar latitudinal ao romance de Ana Miranda, observando não somente a configuração dos elementos tais como esses se apresentam em sua superfície, mas igualmente o diálogo entre essa configuração e aquela que se verifica no poema de Homero. Se essa hipótese tiver pertinência, será possível extrair da transformação por que passou a matéria do hipotexto – a epopeia – chaves de leitura para o hipertexto – o romance.

A fim de iniciar o trabalho de aproximação entre os dois textos, trata-se agora de apresentar alguns dos índices contratuais entre as duas obras, isto é, os elementos remissivos que permitem ao leitor identificar em *Yuxin* alusões à *Odisseia*. Em *Yuxin*, o trabalho sobre tecido realizado por Yarina – o bordado kene, tradicional da etnia caxinauá, à qual ela pertence –, aliado à espera de Xumani, seu marido desaparecido, é, como já se

anunciou preliminarmente, o fator principal de remissão à *Odisseia*. Para além dele, poder-se-ia evocar igualmente (1) a pressão sofrida pela Índia por parte de seu entorno para que se case novamente – que se relaciona à presença massiva de pretendentes vindos de toda a Ítaca no palácio habitado por Penélope –, (2) o desaparecimento de seu filho Huxu – que dialoga com a partida silenciosa de Telêmaco rumo a Pilos e depois a Esparta em busca de informações sobre o paradeiro de seu pai –, assim como (3) o assassinato de tio Kue, antigo pretendente de Yarina morto por Xumani – que encontra correlato na carnificina realizada por Ulisses contra os pretendentes que cortejavam sua esposa durante sua ausência.

É a partir desse conjunto de elementos que reenviam o leitor ao texto homérico que se elegeu abordar, no perímetro deste artigo, o que deles parece o mais flagrante: o bordado de Yarina e sua espera pelo marido. Na epopeia grega, um dos ardis de Penélope para evitar ter que esposar um dos pretendentes que a cortejavam consistia na promessa de tecer um sudário para seu sogro, Laerte, antes de escolher um novo marido. No poema, a estratégia utilizada pela mulher era a de tecer durante o dia e desfazer seu trabalho durante a noite, arrastando a tarefa durante três anos, até ser descoberta por uma de suas escravas. Em situação similar encontra-se Yarina: convencidos de que Xumani está morto, dada a duração de seu desaparecimento, os pais da Índia a incitam a se casar novamente. Não há indícios, entretanto, de que o bordado de Yarina esconda segundas intenções semelhantes às de Penélope.

A relação com a epopeia grega sustenta-se por meio do esquema “ausência do marido + espera da esposa + trabalho manual”. No entanto, esse esquema não é mantido senão aparentemente, já que a trama de *Yuxin* evolui de maneira a-paralela e não simétrica, onde a mulher se torna heroína e o homem, embora não se o diga claramente, apresente traços de covardia – isto é, seja figurado na contramão do comportamento tipicamente heroico – e, dado o seu desaparecimento, veja sua centralidade na narrativa escanteada. As funções dessa partida, dessa espera e desse trabalho manual encontram-se, portanto, ressignificadas.

Nesse sentido, o enfoque na atividade do bordado tem interesse em *Yuxin*, na medida em que é essa atividade, tipicamente atribuída à condição feminina no Ocidente e também no universo caxinauá, que cria o contexto concreto para que a narração de Yarina tenha lugar. Isso fica claro ao se perceber a presença de marcas interlocutórias na narração, como a que se segue:

[...] as mulheres [brasileiras] [...] não têm encarnado que nem este kene, nem azul-anil que nem este kene, nem riscas azuis ou encarnadas, que nem este kene, nem bordado, bordar bordar bordar... acabou o novelo azul... Buni! Tens um novelo azul? outro aqui... um para ali, um para acolá, cada um de um lado, assim, puxa, acocha o ponto, puxa, acocha, bordar bordar bordar... [...] O que disseste, Buni? Vamos bordar? Ah, todo tipo de bordado, tem awa bena, as borboletas deitadas de asas abertas, assim, assim, aqui asa de borboleta, Aquele bordado ali é de borboleta deitada, [...] Ah não, Buni, não estou vendo Tijuaçu... Xumani há de voltar... [...] (MIRANDA, 2009, p. 303).

A identificação desses elementos aponta para a presença silenciosa de uma personagem chamada Buni e permite compor a cena em que ocorre a narração: Yarina estaria bordando em companhia de pelo menos uma outra índia – Buni –, que seria a ouvinte de sua narração e eventual interlocutora. A narração é, desse modo, localizada espaciotemporalmente. Assim, a execução acompanhada do bordado ambienta e torna possível uma narração que se configura como uma espécie de conversa informal à qual, contudo, não se tem acesso senão pelo monólogo da narradora. Sob esse ponto de vista, o bordado é o contexto que possibilita a narrativa feita pela índia, sendo o ato de bordar concomitante ao ato de narrar.

Uma outra possibilidade de leitura que corrobora a centralidade da atividade do bordado em *Yuxin* pode ser aventada se nos aprofundarmos um pouco mais na concepção caxinauí da arte kene. Segundo Maia (1999, p. 15), “kene” ou “kenê”, em língua caxinauí, significa desenho, resultado de traçados que encontram inspiração no corpo da mítica jiboia Yube. O kene é, assim, composto por uma série de desenhos, padrões básicos nomeados por analogia às imagens formadas no couro do réptil ou a outros elementos da natureza.

O bordado é referido mesmo antes que a narração propriamente dita principie – ainda no plano mais largo da enunciação, portanto, que assim se inicia: “A pata da onça e aqui olho de periquito... bordar, bordar... Xumani está demorando tanto, quando ele voltar, amanhã, não vou contar nada, [...]” (MIRANDA, 2009, p. 17). Na passagem, além da menção explícita ao ato de bordar, as expressões “pata de onça” e “olho de periquito” são motivos gráficos da arte kene, como descreve Maia:

São exemplos de padrões [gráficos do kene] *txere beru* (olho de periquito), que é o primeiro desenho a ser feito no processo de aprendizagem do kenê; *inu tae txere beru* (pata de onça e olho

**de periquito**); *mae musha* (espinho de espera-aí); *senhã shaka* (ingazeiro); *shapu bushe* (algodoeiro) e *awa bena* (asa de borboleta). (1999, p. 24, grifo nosso).

Desde o *incipit* do romance, instaura-se, portanto, o paralelismo entre bordar e narrar. Para além disso, convém referir Muru, pesquisador de origem caxinauá, que faz uma aproximação instigante entre kene e escrita alfabética:

Como as pessoas, esses kenê vão se casando com outros kenê e vão formando outros e outros... [...] Eu comparo esses kenê com as letras do abecê dos brancos, que servem para formar as palavras. As mulheres vão combinando esses desenhos com outros e formam outros kenê diferentes, e cada kenê tem um nome. (apud MAIA, p. 15-16).

Se sustentamos uma tal analogia e buscamos compreender *Yuxin* a partir dela, poder-se-ia até mesmo sustentar a possibilidade de compreender texto e bordado como equivalentes, isto é, como se ao ler o texto estivéssemos, metaforicamente, apreciando essa espécie de escrita pictórica que Yarina realiza ao longo do romance e que seria, nesse sentido, a própria narração.

No âmbito da intertextualidade que aqui identificamos e colocamos em debate, a imagem do bordado se presta a algumas analogias que podem ser traçadas entre a ideia de tramar, própria ao bordado e aos trabalhos artesanais, e o estabelecimento de uma teia intertextual. Em *Yuxin*, o kene aparece, como se disse, sob forma de bordado. Trata-se, portanto, da execução desses padrões gráficos sobre um suporte um tecido, e talvez o aspecto mais importante concernente ao bordado seja exatamente o fato de realizar-se *sobre* um tecido. Numa perspectiva intertextual como a que aqui se privilegia, não se poderia deixar de fazer o resgate etimológico que une os vocábulos “tecer” (e, por extensão, “tecido”) e “texto”. Ambos se originam de um radical latino comum (**tex-**) e, muito embora no grego antigo não se verifique essa correspondência – usa-se *ὕφαίνω* [hyphainō] para **tecer** (WOODHOUSE, 1932, p. 971), *ὕφασμα* [hyphazma] para **tecido** (WOODHOUSE, 1932, p. 299) e *λόγος* [logos] para **texto** (WOODHOUSE, 1932, p. 864) –, a mediação das traduções do texto homérico para a cultura latina e, posteriormente, neolatina, nutre esse paralelo que é particularmente prolífico no perímetro das considerações que aqui se fazem. Se no texto homérico é tecido um sudário – e se fiar é tramar um tecido –, o bordado de Yarina é, como todo bordado, uma trama ornamental que se transpassa sobre um suporte de tecido – uma trama – já existente. A relação entre “tecer”

e “bordar” pode ser entendida, sob esse ponto de vista, como emuladora da própria relação intertextual que une *Yuxin* à *Odisseia*: o texto/tecido homérico pode ser, assim, entendido como a base sobre a qual se entretece o bordado kene e a narrativa de Yarina.

Se, por um lado, o trabalho de agulha é o que aproxima os dois textos, por outro lado as coordenadas narrativas do romance de Ana Miranda engendram um processo significativo de reconfiguração de elementos presentes na narrativa homérica. Uma primeira consideração importante a esse respeito deve referir-se à relação do narrador com os fatos narrados nos dois casos: na epopeia grega, o ato narrativo predominante que dá a ver a história de Ulisses se localiza num plano **heterodiegético**<sup>1</sup> (GENETTE, 1972, p. 252), isto é, assume uma posição de exterioridade relativamente à matéria por ele narrada e não é atribuível a nenhuma personagem contida na trama. A não implicação do narrador heterodiegético na matéria narrada lhe faculta a exploração de certas possibilidades, como a onisciência, a onipresença e uma visão privilegiada das ações, tanto no tempo quanto no espaço. O ato narrativo se situa, assim, num nível diverso daquele em que os elementos que constituem a diegese de que trata em sua narração se encontram. A narração do romance de Ana Miranda, por sua vez, caracterizar-se-ia, segundo a classificação de Genette (1972, p. 252), como **homodiegética**, na medida em que Yarina narra eventos situados em seu passado, dirigindo-se a sua narratária, Buni.

O deslocamento da perspectiva narrativa atua, nesse sentido, como índice da importância que o elemento feminino assume na economia de cada um desses textos. A narração da *Odisseia* se faz de forma predominantemente heterodiegética, excluindo o narrador, portanto, do âmbito da matéria narrada e garantindo sua faculdade de onisciência; Yarina, entretanto, é uma espécie de Penélope que homodiegeticamente assume a narração. Dito de outro modo, se Penélope aparece como coadjuvante, tendo sua espera pelo retorno do marido referida como pano de fundo da ação narrativa – que insiste, por sua vez, com mais ênfase nos infortúnios de que padece Ulisses num retorno

---

<sup>1</sup> Embora a heterodiegese seja o expediente narrativo mais frequente no texto homérico, é preciso referir a ocorrência de episódios pontuais de narração homodiegética, em que o próprio Ulisses se encarrega de contar momentos de sua jornada de retorno a Ítaca. Nesta reflexão, contudo, sublinhamos a moldura narrativa que abrange a *Odisseia* como um todo, na qual tais ocorrências homodiegéticas se encontram encaixadas.

que dura 10 anos até sua pátria –, a ação narrativa de *Yuxin* concentra-se na figura de Yarina, em seu bordado e no que lhe ocorre enquanto espera que Xumani retorne. Suspensa a onisciência narrativa que marca a maior parte da *Odisseia*, não é possível senão narrar a partir de seu lugar – o da espera, o daquela que ignora o que aconteceu ao homem foragido. Assim, a narradora e sua espera passam a ser descortinadas e se tornam o ponto a partir do qual o texto se estrutura, o que relega a sorte ou o azar de seu marido desde seu desaparecimento ao plano das especulações, mas não ao plano do que pode efetivamente ser contado pela narração. Como se vê, a diferença entre as posições narrativas predominantes dos dois textos repousa sobre o fato de Yarina narrar uma matéria na qual a mesma se encontra implicada na qualidade de personagem.

A adoção de cada uma dessas coordenadas narrativas possibilita alguns procedimentos e restringe outros. Advém da posição exterior do narrador relativamente à matéria narrada na *Odisseia*, por exemplo, a capacidade de circular por núcleos separados espacialmente e acompanhar Ulisses, seu filho Telêmaco e Penélope, cujas histórias evoluem, em um ou em vários momentos, de maneira paralela. Yarina, por outro lado, é uma narradora que comparece também no interior da diegese, na condição de personagem da história por ela contada enquanto borda. Institui-se, assim, como filtro qualitativo e quantitativo da matéria narrada, o ponto de vista de uma personagem que experimenta, em sua parcialidade subjetiva, os eventos que constituem a trama. Disso resulta uma restrição da perspectiva apresentada, bem como dos elementos informativos a que se pode ter acesso, que estão diretamente relacionados à implicação da narradora na matéria narrada. A narrativa se configura, desse modo, como aquilo que a personagem, na parcialidade que a constitui, é capaz de apreender dos eventos ficcionais e posteriormente estruturar sob a forma de narração.

Mas, para além disso, o que constitui ponto de interesse no âmbito da questão intertextual que aqui exploramos é, sobretudo, o fato de que a translação que decorre da passagem da heterodiegese à homodiegese delimita o perímetro dentro do qual a narrativa pode evoluir. Isso significa dizer que, estruturada a partir da perspectiva da mulher que espera o retorno de seu marido, torna-se impossível narrar as aventuras do herói masculino. Tudo o que diz respeito aos eventuais feitos e peripécias de Xumani não surge senão como especulação no discurso narrativo. A objetividade e a onisciência do discurso homérico contrastam, assim, com o caráter subjetivo, parcializado e estreito da narração de Yarina.

Essa limitação de perspectiva, entretanto, longe de constituir um problema, converte-se na possibilidade de dar a ver uma outra face da espera e também da saga do herói. Uma tal focalização impede que a narração informe sobre alguns eventos, mas permite ver tantos outros: ela torna impossível, por exemplo, saber ao certo o que Xumani atravessa onde quer que esteja, mas dá acesso, por outro lado, às veredas de uma sucessão de acontecimentos que têm lugar no decorrer da espera feminina e que são tão instigantes e dignos de nota quanto as potenciais aventuras de um herói que, após lutar na guerra, enfrenta, em seu retorno para casa, deuses, ninfas e monstros. Se, no texto homérico, essa espera é posta em cena majoritariamente como um aguardar passivo de Penélope e que não merece senão menções secundárias, em *Yuxin* a posição feminina da espera surge ressignificada, povoada por encontros tensos entre Yarina e as almas da floresta, por um quase afogamento seguido por uma temporada vivendo entre os brasileiros, e assim por diante.

É nesse ponto, aliás, que podemos aprofundar mais um nível nas reflexões sobre a narradora, sempre relacionando o elemento narratológico à questão intertextual. Genette (1972, p. 253) distingue no interior do tipo *homodiegético* duas variedades: aquela em que o narrador coincide com o herói do relato – que chama de *autodiegético* – e aquele que não desempenha senão um papel secundário, como um observador ou testemunha dos fatos – que designa como *homodiegético*. À primeira vista, o relato de Yarina é motivado pelo sumiço de Xumani e pelo resgate, por meio da memória da narradora, de episódios da vida que compartilhou com o homem desaparecido, bem como do esmiuçamento dos momentos que antecederam essa ausência súbita e da tentativa de especular sobre o que terá acontecido a seu esposo. Se permanecemos nesse nível de leitura, estaríamos diante de uma narradora homodiegética, isto é, que toma parte na matéria narrada, mas que aparece como uma testemunha privilegiada dos eventos protagonizados por seu marido. O contexto de espera e de reiteração da ausência do elemento masculino nos conduz, de imediato, a pensar que se trata de uma narradora que é apenas testemunha dos eventos vividos por seu marido. Entretanto, um olhar mais atento perceberá que o protagonismo da narrativa é, em realidade, o de Yarina; de Xumani não há senão lembranças e reminiscências. Após o sumiço deste, muitas coisas ainda acontecem à índia e são por ela narradas, o que sugere, ao menos, que Yarina tenha uma posição igualmente

importante à de Xumani, vivendo uma espera que se mostra ativa e plena de acontecimentos. Sob essa ótica, faria mais sentido defini-la como narradora autodiegética. Desse modo, o romance de Ana Miranda parece ressignificar a espera; mesmo o bordado, nesse contexto, deixa de operar como símbolo de passividade e, em sua relação estreita com o ato narrativo, torna-se um elemento privilegiado para que o [texto removido]feminino se aproprie de sua própria história e de seu protagonismo.

Mas a reconfiguração dos elementos feminino e masculino vai além, em *Yuxin*. Assim como a personagem feminina assume, em alguma medida, feições aventureiras semelhantes às tradicionalmente atribuídas aos heróis épicos, também o masculino, na figura de Xumani, é redimensionado e colocado em causa. O deslocamento da perspectiva narrativa torna a pregnância do hipotexto homérico reduzida em algum grau, pois as implicações de uma tal translação de ponto de vista se traduzem na impossibilidade mesma de narrar as aventuras do homem afastado da pátria – que é, nesse caso, a aldeia caxinauá. No texto homérico, grande parte do desenvolvimento do personagem masculino – como os narrados nas partes da *Odisseia* conhecidas como Ciclopeia, Néquia ou mesmo os Apólogos de Odisseu – não se dá juntamente a Penélope, mas paralelamente a ela. A presença da mulher do herói, por sua vez, é diluída em curtas menções espalhadas pelo poema, não havendo nenhuma parte que lhe seja inteiramente dedicada. Assim, visto que o dispositivo intertextual em *Yuxin* é acionado pela figura da esposa e, levando em conta seu papel secundário na trama homérica, não é de causar espanto que da sucessão de episódios narrados no texto grego não seja possível encontrar senão ecos parciais, localizados e fugidios. Em outras palavras, a focalização narrativa homodiegética e, sobretudo, a escolha do enfoque no personagem feminino, resultam numa angulação perspectiva que opera de modo a minimizar a importância para a narrativa das eventuais experiências que o homem desaparecido esteja vivendo.

Assim, a outra face da aventura – que é a espera – passa a ser deslindada. Desse modo, embora o desaparecimento do marido de Yarina seja, em princípio, o gatilho que a motiva a narrar, à medida que o texto avança, a perspectiva da índia se ocupa de uma multiplicidade de eventos da história de sua aldeia, da floresta e de sua história pessoal, tomando tudo isso proporção igual ou superior a seu esposo Xumani. Sob esse ponto de vista, pode-se dizer que há a subversão da fórmula épica, na medida em que a narrativa de Yarina não trata senão do avesso das aventuras do herói desaparecido.

Em que medida, porém, Xumani pode ser entendido dessa maneira – isto é, como um “herói”? Na *Odisseia*, conta-se a história de um homem que se ausentou de sua pátria para guerrear e que, finda a sua missão, enfrenta com tenacidade muitos infortúnios a fim de regressar para seu lar e para sua família. Em *Yuxin*, por sua vez, dois são os desaparecimentos de Xumani reportados por Yarina:

[...] Xumani enrolou a rede, pegou arco e flecha, yōriri yōriri yōriri yōriri yōriri yōriri... recebeu a comida que eu lhe preparei, comeu mingau, pamonha, comeu, comeu, olhou com tristeza para mim, me abraçou e foi embora mato dentro, sem olhar para trás, foi, foi, caminhando pelas bordas das trilhas para não deixar rastros, caminhando pela água, em busca dos recantos escondidos, sem poder acender fogo para não deixar rastro de fumaça, a conversar só mais os bichos, yōriri yōriri yōriri yōriri yōriri yōriri... (MIRANDA, 2009, p. 222).

[...] Xumani partiu num dia de frio, dormiu sozinho, chamei meu esposo para deitar em minha rede, ele não quis, na amanheçença Xumani se banhou no rio, desarmou a rede, jogou terçado, machado, faca, aljava, pôs às costas, abarcou as flechas e foi, sem falar nada, saiu na lebrina oh! sem levar sua mulher, sem levar seus irmãos, desapareceu naquele tisne frio, com nosso filhinho, viraram sonho, as pernas pequenas e finas de Huxu, as flechas de criança, as marcas dos pés de Huxu no chão, senti um aperto no peito, queria ir junto, parece que eu sabia, Xumani deixou comida para nada me faltar, uma ruma de plantações, uma ruma de milho embonecado, uma ruma de banana com filhote, uma ruma de macaxeira perto de dar, se deixou tanta comida, sabia que ia demorar, mas não falou nada, Xumani não gostava de falar, ele foi, demorou, nada de voltar, os frutos do buriti caíram e nada de Xumani voltar, [...] (MIRANDA, 2009, p. 27).

O que motiva o primeiro deles é o fato de Xumani ter assassinado o tio de Yarina, Kue, por uma rivalidade antiga pela mão da índia e por presumir que este seria o responsável pela morte de seu cão de estimação, Tsimá. Vendo-se perseguido pelos parentes de sua esposa e do homem morto, Xumani se vê obrigado a desaparecer; trata-se, pois, de uma fuga. As circunstâncias do segundo desaparecimento – aquele durante o qual Yarina borda, narra e espera – são, por sua vez, pouco claras no texto. Assim, a motivação por trás do primeiro desaparecimento é conhecida e se caracteriza como a antítese da postura heroica, que é sempre vinculada a valores como a valentia, a honra e a nobreza. Quanto ao segundo desaparecimento, dada

a ausência de evocação de elementos que pudessem tê-lo motivado, poder-se-ia presumir que Xumani não tivesse a intenção de se demorar, razão que explicaria o fato de o homem não ter se preocupado em justificar-se à esposa. Uma hipótese mais ousada poderia mesmo sugerir que Xumani teria abandonado Yarina.

Por meio desses dois episódios, observa-se qual é o papel do elemento masculino e de que modo dele decorre a inversão do universo do herói em *Yuxin*: no primeiro caso, o não enfrentamento das consequências de seu ato assinala não a bravura do homem, mas a sua covardia; no segundo caso, a partida repentina e sem razão aparente de Xumani revelaria ou a imprudência do homem, adentrando a floresta sem calcular os riscos que corria, ou o abandono da esposa, o que insinuaria um caráter desonrado. Nesse contexto, os acontecimentos que escapam da alçada narrativa de Yarina – o que sucede a Xumani após seu desaparecimento – seriam, ao contrário dos vividos por Ulisses, não desventuras encaradas com intrepidez visando ao retorno aos seus, mas consequências de uma covardia ou de uma irreflexão que as engendra.

Reforça-se, portanto, a ideia de pequenez do marido desaparecido: Xumani permanece na penumbra e o desfecho de sua história não é apresentado. O tempo indefinido que leva para retornar, entretanto, leva Yarina a levantar algumas hipóteses: a captura e/ou morte de seu marido pelas almas da floresta ou pelos peruanos, estes últimos retratados como rivais de longa data dos caxinauá, ou mesmo o assujeitamento do marido por brasileiros engajados no empreendimento seringueiro. Todas essas hipóteses são possíveis, mas colocam Xumani na posição de vítima e não de herói e como, ao fim do romance, o retorno do homem não ocorre, a posição definitiva do elemento masculino nesse espaço paralelo da narrativa permanece uma incógnita.

Assumindo-se esse ponto de vista como plausível, pode-se dizer que *Yuxin* dialoga com a *Odisseia* por meio da deposição de seu herói. Essa destituição tem lugar por meio de dois movimentos: (1) quem narra não tem acesso às vivências do homem errante, posto que se trata de uma personagem que permanece; (2) não são as virtudes típicas do herói que se flagram em Xumani, mas, antes, alguns vícios, muito embora sua esposa insista em enaltecer qualidades positivas do marido. Pode-se dizer que a figura masculina, por conseguinte, ocupa apenas virtualmente uma posição central. Embora seja um elemento evocado em permanência e, portanto, em um primeiro nível de leitura, possa ser compreendido como o epicentro do texto, num nível mais apurado de análise, observa-se que ele é evocado sempre como falta e não como presença.

O caminho da espera percorrido por Yarina, por sua vez, revela-se, com o passar do tempo, tão ou até mesmo mais instigante que as aventuras do homem que deixa sua aldeia. Muita coisa acontece à indígena desde que seu marido partiu e sua narração vai tornando visível uma sucessão de eventos repletos de ação. É durante a ausência de Xumani, por exemplo, que Yarina vai até o lago das almas em busca de alimentos e é atacada pelos yuxins – almas da floresta –; presencia o alagamento da aldeia, quase se afogando e sendo resgatada por brasileiros; passa uma temporada com brasileiros, que lhe atribuem um novo nome, batizam-na, ensinam-lhe rudimentos do português e do cristianismo, e vai, por fim, viver numa aldeia reconstruída na região do Curanja, onde se encontra no presente da narração, bordando e rememorando. Assim, ao que parece, ao debruçar-se sobre a mulher que fica, a espera passa a ser figurada como povoada de reviravoltas e de dinamismo. Há, nesse sentido, também a possibilidade de compreender Yarina como Penélope e ao mesmo tempo Ulisses, na medida em que relata sua espera não somente como a espera passiva que testemunhamos durante a narração concomitante ao bordado, mas também em episódios que antecedem o ato narrativo e que são, ao mesmo tempo, posteriores ao desaparecimento de Xumani. Esses acontecimentos poderiam ser lidos, sob esse ponto de vista, como as aventuras de Yarina na espera pelo marido.

A epopeia homérica é uma narrativa repleta de figuras masculinas, as femininas restringindo-se a um papel secundário – com exceção das deusas e das ninfas –, denotando, portanto, um sistema de bases patriarcais. O apequenamento da figura do masculino em *Yuxin* e a hipertrofia da esfera do feminino parecem colocar em causa não somente a noção de herói, tão explorada por uma certa tradição literária, mas também apontam para uma nova perspectiva que encontra sua possibilidade de expressão justamente num elemento tradicionalmente vinculado ao universo do feminino: o bordado.

A abordagem centrada na intertextualidade e a recuperação da *Odisseia* como elemento constituinte de um eixo paradigmático permite uma legibilidade particular do romance de Ana Miranda e torna possível identificar a presença de elementos textuais e as ausências que tais presenças determinam relativamente ao texto homérico. Homero instaura a tradição do relato da trajetória grandiosa do herói engenhoso e destemido, que será perpetuada por inúmeros textos que o sucedem; *Yuxin* coloca em causa essa fórmula, partindo de uma figura que espera e que, portanto, na tradição, representa o oposto do dinamismo que cerca a figura do herói. A opção de entregar a narrativa à personagem correlata a Penélope dá a ver uma figura masculina que não ocupa senão virtualmente uma posição semelhante à

do Ulisses da *Odisseia*, posto que nenhuma de suas ações é investida das mesmas motivações nobres e grandiosas do herói grego. Xumani é um Ulisses que não guia a história, que não parte com uma missão grandiosa e que pode nem mesmo estar enfrentando com bravura obstáculos para finalmente retornar ao lar. Do texto grego, portanto, só se guarda o esquema básico que o estrutura, operando uma inversão que elimina a dimensão heroica da figura masculina.

Assim, *Yuxin* projeta, pela reconfiguração dos elementos presentes na *Odisseia*, a ampliação do papel feminino, servindo-se da aliança entre o trabalho de agulha – sob a forma do bordado kene – e a espera como elemento instaurador da rede de alusões à *Odisseia*. Essa espera, entretanto, é apresentada não como sinônimo de passividade, mas de uma abertura para aventuras de outra ordem. Com um olhar cuidadoso, percebe-se que também elas são dotadas de interesse e de um heroísmo talvez menos grandioso – porque anônimo e misturado ao cotidiano, isento dos cometimentos bélicos típicos dos heróis masculinos –, mas que também carregam potencial narrativo, posto que não menos repletas de reviravoltas, andanças, perigos e dinamismo.

A lonjura – isto é, a zona que excede a porção da região conhecida por Yarina –, os povos brasileiro e peruano, os yuxins e a floresta, esse microcosmo que, em comparação ao percurso de Ulisses não representaria senão um perímetro praticamente equivalente ao da ilha de Ítaca, configura-se para a mulher que narra como um espaço a ser explorado e um fonte copiosa de eventos inesperados e de aprendizados que podem ser aventureiros, que podem ser relatados e que, em *Yuxin*, o são.

O bordado kene, portanto, atribuição feminina na etnia caxinauí, cria a condição concreta para que a narração de Yarina se desenvolva. Alinhando as duas artes, a da mão e a da palavra, *Yuxin* reescreve a *Odisseia*, desta vez reunindo três funções em uma só figura: Yarina é uma Penélope que trabalha com o tecido, é um Ulisses que percorre caminhos improváveis e é, também, um aedo grego que narra oralmente e se faz acompanhar por sua cítara – que, aqui, torna-se bordado e que, tal qual o instrumento musical, vai determinando a cadência dessa epopeia da espera.

## Referências

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KRISTEVA, Julia. Le mot, le dialogue et le roman. In: KRISTEVA, Julia. *Semeiotike – recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969, p. 82-112.

MAIA, Dedê. *Kene: a arte dos Huni Kui*. Rio de Janeiro: CNFCP, 1999.

MIRANDA, Ana. *Yuxin: alma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WOODHOUSE, Sidney Chawner. *English – Greek Dictionary – A Vocabulary of The Attic Language*. London: George Routledge & Sons LTD, 1932.