

Mário Lugarinho

Cláudia Nigro

Emerson Inácio

Helder Thiago Maia

Salviano Nery (Org.)

Queerizando as Literaturas de Língua Portuguesa



QUEERIZANDO AS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Organizadores

Mário César Lugarinho
Emerson Inácio
Cláudia Maria Ceneviva Nigro
Helder Thiago Maia
Edson Salviano Nery Pereira

Editor(a) | Gilmaro Nogueira
Projeto gráfico | Daniel Rebouças

Conselho Editorial

Prof. Dr. Carlos Henrique Lucas Lima
Universidade Federal do Oeste da Bahia – UFOB
Prof. Dr. Djalma Thürler
Universidade Federal da Bahia – UFBA
Profa. Dra. Fran Demétrio
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB
Prof. Dr. Helder Thiago Maia
Universidade Federal Fluminense - UFF
Prof. Dr. Hilan Bensusan
Universidade de Brasília - UNB
Profa. Dra. Jaqueline Gomes de Jesus
Instituto Federal Rio de Janeiro – IFRJ
Profa. Dra. Joana Azevedo Lima
Devry Brasil – Faculdade Ruy Barbosa
Prof. Dr. João Manuel de Oliveira
CIS-IUL, Instituto Universitário de Lisboa
Profa. Dra. Jussara Carneiro Costa
Universidade Estadual da Paraíba – UEPB

Prof. Dr. Leandro Colling
Universidade Federal da Bahia – UFBA
Profa. Dra. Luma Nogueira de Andrade
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia
Afro-Brasileira – UNILAB
Prof. Dr. Guilherme Silva de Almeida
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ
Prof. Dr. Marcio Caetano
Universidade Federal do Rio Grande – FURG
Profa. Dra. Maria de Fatima Lima Santos
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Dr. Pablo Pérez Navarro (Universidade de Coimbra -
CES/Portugal e Universidade Federal de Minas Gerais
- UFMG/Brasil)
Prof. Dr. Sergio Luiz Baptista da Silva
Faculdade de Educação
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Qualquer parte dessa obra pode ser reproduzida, desde que citada a fonte. Direitos para essa edição cedidos à Editora Devires.



Av. Ruy Barbosa, 239, sala 104, Centro – Simões Filho – BA
www.editoradevires.com.br

SUMÁRIO

PREFÁCIO	5
POR QUE JOÃO VÊNCIO, DE LUANDINO VIEIRA, É UM PRESO POLÍTICO? Andréa Maria Carvalho Moraes	6
CIRANDAS NEGRAS: ESPAÇOS E PROTAGONISMOS NAS REPRESENTAÇÕES FEMININAS NEGRAS NAS PROSAS DA OBRA “MULHER MAT(R)IZ”, DE MIRIAM ALVES Andressa Santos Vieira Cíntia Camargo Vianna	14
PRODUTO AUDIOVISUAL PARA O PÚBLICO INFANTIL: UMA FERRAMENTA PARA A CONSTRUÇÃO SOCIAL DE GÊNERO Barbara Brito	22
TORNAR-SE NEGRO/A EM PORTUGAL: CONTRANARRATIVAS À HERANÇA LUSOTROPICALISTA Bianca Mafra Gonçalves	33
CARTOGRAFIAS LITERÁRIAS LÉSBICAS: O CLUBE DE LEITURA LESBOS DE SÃO PAULO Carolina Hartfiel Barroso	40
“ESSE MOÇO É ADÉ? NÃO, É INGLÊS.” REFLEXÕES SOBRE O POTENCIAL QUEERIZANTE DE UMA PROPOSTA DECOLONIAL ANTROPOFÁGICA Cecília Inês Luque	47
AS CATEGORIAS DE SEXO, GÊNERO E SEXUALIDADE EM <i>CLOUD ATLAS</i>, DE DAVID MITCHELL Davi Silistino de Souza	55
<i>O CONTO DA AIA</i>: DISTOPIA COMO ALERTA ENTRE CONTROLE E CATÁSTROFE Elvio Pereira Cotrim de Freitas Luan Carpes Barros Cassal	62
A REPRESENTAÇÃO FICCIONAL DAS QUITANDEIRAS Estefânia de Francis Lopes	70
A REPRESENTAÇÃO FEMININA: DO CONTO DE SIR ARTHUR CONAN DOYLE À SÉRIE BRITÂNICA “SHERLOCK” - IRENE ADLER, A MULHER QUE VENCEU SHERLOCK HOLMES Fernanda de Souza Andrade	78
A VIOLAÇÃO DO CORPO E DA ALMA EM OLHOS D’ÁGUA, DE CONCEIÇÃO EVARISTO José Fábio Rodrigues Maciel Juliana Primi	86
REPRESENTAÇÕES DO DIVINO EM “ALICE NO PAÍS QUE MAIS MATA TRAVESTIS” (2017) DE ALICE GUÊL Kaya Adu Pereira (Fernando Cesar Pereira Junior)	92
DO FEMINISMO LIBERAL AO FEMINISMO PÓS-COLONIAL Larissa da Silva Lisboa Souza	103
AL BERTO E A FIGURA DAS TRAVESTIS Leonel Isac Maduro Velloso	113
O RUIR DO MASCULINO EM CLARICE LISPECTOR E HILDA HILST Luna Souto Ferreira	124

QUEER COMO UTOPIA: MANIFESTO Maria Candida Ferreira de Almeida	131
QUEERIZANDO AS DONZELAS-GUERREIRAS DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA Mariana Alves da Silva Helder Thiago Maia	137
PAGU: O CORPO DO TEXTO E A IMAGEM DO CORPO Mariane Tavares	143
A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM CAMINHOS CRUZADOS, DE ERICO VERISSIMO Marselle Rosaś da Silva	153
A DEFORMAÇÃO DE EVA, FILHA DAS TRAVAS, OBRA DAS TREVAS Paulo Barroso	167
<i>ASSUMINDO O QUEER COMO VERBO</i>: REFORMULAÇÕES DOS PARADIGMAS DO ENSINO JURÍDICO PARA O DESASSUJEITAMENTO DAS SUBJETIVIDADES DISSIDENTES Rainer Bomfim	180
NATÁLIA CORREIA E O <i>STRIP-TEASE</i> ATÔMICO: O PODER DO CORPO BISSEXUADO EM A <i>MADONA</i> Robin Driver	189
A REFLEXÃO CRÍTICA DO GÊNERO FEMININO NO NÍVEL NARRATIVO EM LUZIA HOMEM SEGUNDO A ANÁLISE DO DISCURSO Sawara Brasil Moreira	199
OS MEMORÁVEIS, DE LÍDIA JORGE: IDENTIFICAÇÃO CULTURAL DAS MULHERES PORTUGUESAS Sílvia Antônio de Oliveira Júnior	211
O CORPO COMO FORÇA LIBERTADORA: HOMOEROTISMO, ANDROGINIA E SADOMASOQUISMO EM A <i>MADONA</i>, DE NATÁLIA CORREIA Vivian Leme Furlan	219
O TEMA DA HOMOSSEXUALIDADE NAS OBRAS DO ARTISTA PLÁSTICO BRASILEIRO HÉLIO OITICICA Tatiane De Oliveira Elias.	227
SOBRE OS ORGANIZADORES	238

PREFÁCIO

Entre 2015 e 2018, quatro colóquios internacionais denominados Queering the Afro-Luso-BrazilianStudies, ocorridos na Universidade de Paris – Sorbonne (França), Universidade Dalarma (Suécia), Universidade de Birmingham (Reino Unido) e Universidade do Porto (Portugal), propuseram uma revisão radical dos paradigmas das literaturas e culturas de Língua Portuguesa com leituras inéditas ou revisões de manifestações culturais des(orientadas) principalmente pelos Estudos e Teorias Queer.

Quase ao mesmo tempo, nos anos de 2016 e 2017, a Prof^a Dr^a Claudia Nigro (UNESP/São José do Rio Preto) organizou os Congressos Internacionais “Literatura e Gênero”, que, em suas duas edições, contaram com apoio da FAPESP. Os dois eventos tiveram a presença massiva de pesquisadores internacionais e brasileiros e contribuíram para a divulgação e a consequente consolidação, na área de Letras e Linguística, do amplo campo dos estudos de gênero.

As quatro conferências europeias e os dois congressos, organizados por pesquisadoras e pesquisadores brasileiros, deram novo fôlego aos estudos de gênero e aos estudos queer, num tempo de tanta controvérsia, sobretudo, pela aproximação e reaproximação de pesquisadores, pela intensa troca de experiências e conhecimento, e por recolocarem em evidência os estudos literários, artísticos e culturais, áreas nas quais floresceram os estudos queer e de gênero. Os colóquios, em especial, reviveram o espírito dos encontros sobre “Literatura e homoerotismo”, que tiveram lugar na Universidade Federal Fluminense, em Niterói (RJ), entre 1999 e 2001, e que resultaram na fundação da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura (ABEH).

Em 2019, realizamos conjuntamente o 3º Congresso Internacional Literatura e Gênero, que pela primeira vez foi organizado fora da Unesp, e o 5th Queering the Afro-Luso-Brazilian Studies International Conference, que pela primeira vez foi organizado fora da Europa. Os dois eventos aconteceram nos dias 17, 18 e 19 de junho de 2019, na Universidade de São Paulo, e contaram com o apoio da FAPESP, da FFLCH, do CELP e do Programa de Pós-Graduação dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Os vinte e cinco textos que apresentamos nesse livro são uma mostra significativa não só da qualidade e da diversidade dos trabalhos apresentados em nossos dezessete Simpósios Temáticos, mas revelam também a potência ética de perspectivas queerizantes na abordagem do campo literário.

Queerizar se faz verbo e ação nesses textos, que buscam principalmente rever posições de visibilidade e invisibilidade no cânone literário, contaminando a crítica literária naquilo que ela tem de colonizadora, binária e patologizante no que se refere não só aos gêneros e sexualidades, mas também a outros marcadores sociais da diferença.

POR QUE JOÃO VÊNCIO, DE LUANDINO VIEIRA, É UM PRESO POLÍTICO?

Andréa Maria Carvalho Moraes¹

Este trabalho nasce de uma preocupação em reafirmar o caráter político de nossa agência, de nossos corpos e de nossas relações privadas e públicas. O pessoal é, foi e continua sendo político. Como declara Sartre, em seu texto *Situations*, citado por Roland Corbisier no prefácio de *Retrato do Colonizado* precedido pelo retrato do colonizador, de Albert Memmi, “as dilacerações da alma” são “puras interiorizações dos conflitos sociais” e “é possível esclarecer os outros falando de si mesmo” (MEMMI, 1967, p.4). Resta-nos aqui tentar reunir argumentos para explicar que uma prisão resultante de um crime aparentemente comum, uma tentativa de assassinato praticada por um homem contra sua própria companheira, está enraizada na articulação entre o individual e o social.

Há uma interdependência entre os processos individuais e os processos coletivos para estabelecer uma comunidade, uma identidade na cultura e uma presença na vida política e econômica. Corpos tem uma realidade que não pode ser ignorada. “São levados à história sem deixarem de ser corpos”, assinala Connell em seu trabalho *Gênero – uma perspectiva global* (CONNELL, 2015, p. 93). Corpos são afetados por processos sociais. O modo como nosso corpo cresce e funciona é influenciado pela distribuição de comida, costumes sociais, guerras, trabalho, esporte, urbanização, educação e medicina, para citar apenas as influências mais óbvias.

Foucault mostrou em seu texto *Nietzsche, a Genealogia e a História* em que medida o corpo está articulado com a história:

(...) O corpo- e tudo que diz respeito ao corpo, a alimentação, o clima, o solo – é o lugar da *Herkunft*: sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito.

O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto a linguagem os marca e as ideais os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia, como análise da proveniência, está, portanto, no ponto de articulação do corpo com a história.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo. (FOUCAULT, 2012, p. 65)

Do mesmo modo, Connell assinala que Foucault declara como

os sistemas modernos de conhecimento dividiram as pessoas em categorias e como estas se entrelaçam com técnicas de disciplina social que policiam seus corpos. As categorias e a disciplina são aplicadas por profissões como medicina, psicologia e criminologia, em um amálgama que Foucault chamou de poder-saber (em francês, rima: pouvoir-savoir). (CONNELL, 2015, p. 94)

Na história da civilização ocidental, a partir do século XVIII, a sexualidade passou a ser regulada e administrada no sentido de se criar técnicas para a internalização de normas e comportamentos sociais, incluindo-se em tais normas, a institucionalização da família nuclear, do casamento burguês e também da oposição entre homossexualidade e heterossexualidade. Tais posições passaram a ser pensadas em função de um regime de produção. Produção econômica e produção de verdades.

Mostrou-se necessário controlar as populações, regular suas condutas, com a intenção de torná-las produtivas, garantindo, assim, a sustentação dos albos do capitalismo e da ascensão da burguesia ao poder político.

Corpos são produtos de práticas disciplinares. Corpos dóceis podem se curvar à disciplina social. No entanto, corpos só podem participar de regimes disciplinares porque possuem agência, são ativos. E nessa atividade estão sujeitos a uma generificação, entendido este processo como a construção ou encenação de uma identidade de gênero, binária ou não.

O gênero, enquanto devir, não pode ser compreendido fora de sua historicidade. A masculinidade, entendida como um conjunto de práticas pelas quais homens e também mulheres se engajam em um lugar dentro do gênero, não pode ser entendida fora de uma relação. A masculinidade e a feminilidade são configurações de práticas de gênero capazes de gerar efeitos na experiência corporal, na personalidade e na cultura como um todo.

Dentro das relações de gênero, são construídos padrões de hegemonia e subalternidade. Na criação desses padrões, especial atenção merece ser prestada às relações de produção, já que elas geram consequências econômicas a partir da divisão do trabalho por gênero, com ganhos para alguns e perdas para outros, resultante de uma distribuição desigual de dividendos.

Uma economia funcionando sob uma divisão do trabalho baseada no gênero é necessariamente um processo de acumulação generificada, permitindo a geração de riqueza a alguns homens e a outros não. É precisamente o que se passa no colonialismo, onde a desigualdade econômica e o uso da violência contra determinadas raças, especialmente contra homens e mulheres negras e índios, acaba por constituir padrões de hegemonia e subalternidade entre masculinidades.

A violência generificada teve um papel formador na configuração das sociedades coloniais. A colonização foi um processo generificado, empreendido por uma força de trabalho imperial, majoritariamente composta por homens recrutados de ocupações masculinas, como o serviço militar e o comércio de longas distâncias. A reestruturação das ordens de gênero, segundo o padrão das metrópoles, nas sociedades colonizadas estava presente na elaboração das

economias coloniais. Connell (2016) destaca a incorporação de homens na economia imperial como trabalhadores escravos e semiescravos ou migrantes em fazendas e minas. Ocorreu também a incorporação das mulheres como trabalhadoras domésticas, da agricultura ou das fábricas e, posteriormente, como donas de casa e consumidoras. No que diz respeito à violência, foi assinalado o estupro das mulheres como parte constituinte das sociedades coloniais, seja em colônias de povoamento ou de exploração. Tem-se a partir desses fatos uma noção da escala das consequências do colonialismo na história mundial das relações de gênero.

Ainda de acordo com Connell (2016), os processos de construção de masculinidades são inerentemente coletivos. A identidade não é um aspecto meramente individual. Testemunhos individuais são importantes na medida em que documentam a experiência comum de grupos. Para ela, o gênero envolve um amplo processo formativo na história, ao mesmo tempo criativo e violento, no qual corpos e culturas estão igualmente em jogo e são constantemente transformados, às vezes até sua destruição.

O colonialismo criou forças de trabalho em minas e plantações, em que esses processos de construção e corporificação social de masculinidades ocorriam de maneira significativa: a escravidão, que atravessou o Atlântico, o trabalho precário de migrantes e o trabalho forçado de indígenas e populações locais, ou seja, o processo de extração de lucro a partir do trabalho de outras pessoas, institucionalizado em larga escala pelo capitalismo, também foi uma forma de corporificação social. Tratava-se de um processo significativamente estruturado pelo gênero. Ela declara que os corpos de homens de classe trabalhadora eram consumidos – estressados, lesionados ou levados à exaustão – num processo que construía a masculinidade hegemônica nas comunidades da classe trabalhadora ao mesmo tempo em que criava lucro para seus empregadores. O trabalho exaustivo em fábricas e minas literalmente gastava o corpo dos operários e essa destruição, vista como prova da dureza do trabalho e da força do trabalhador tornou-se uma maneira de demonstrar masculinidade.

Segundo Connell (2016), o colonialismo criou uma hierarquia de corpos, por exemplo, a hierarquia racial durante o imperialismo no final do século XIX, transformando os modos como as diferenças corporais com suas debilitações, lesões e habilidades eram socialmente construídas. Para ela, o colonialismo

produziu uma masculinidade simplificada, orientada à dominação e frequentemente violenta como padrão hegemônico, que desprezava a fraqueza, suspeitava da emotividade e se preocupava em definir e policiar fronteiras sociais rígidas”. (CONNELL, 2016, P. 33)

Um dos maiores efeitos do colonialismo e também da globalização foi a mudança nas ordens de gênero nas sociedades colonizadas. As forças de trabalho coloniais eram segregadas por gênero. Missionários e governos locais destruíram costumes locais que ofendiam suas próprias normas. O poder metropolitano e sua riqueza criaram suas próprias pressões normativas em nome da modernização.

As masculinidades são construções provisórias e por vezes de longo prazo dentro de uma ordem de gênero. O jogo de relações de gênero com outras estruturas de diferença social e desigualdade significa que a construção da masculinidade tem diferentes pontos de partida em diferentes histórias de vida, o que resulta em uma diversidade de trajetórias.

Por outro lado, a masculinidade ocidental moderna, no plano subjetivo, incorporou como virtude o autocontrole, contraposto ao excesso de paixões, de violência e de crueldade. O homem moderno deveria servir ao Estado, à família e ao trabalho, nunca a si mesmo e a seus interesses particulares. Isso lhe conferiria o reconhecimento coletivo. Havia um novo conceito de honra inserido no serviço àquelas esferas sociais e, quanto menos interesse individual demonstrasse o homem, maior a sua honra e seu valor. As fortunas materiais deveriam se formar tendo em vista o bem-estar da família e do estado.

Em João Vêncio: os seus amores, texto de autoria de Luandino Vieira, temos um protagonista mulato, com parca escolarização, que fala um português entremeado com palavras em quimbundo. Ele narra suas desventuras amorosas a um companheiro na cela de uma prisão, na qual se encontra por ter tentado assassinar sua companheira, após tê-la flagrado em adultério com um homem branco. Sua inserção no sistema de trabalho local, a Luanda colonial do século XX, é precária:

Até já tive emprego de Estado, funcionário assalariado, um ano. De farda e tudo. Ela gostava assim, era uma cafusa que eu estraguei, filha da família – eu sou escravo dos meus amores. Deixei-lhe – ela queria muitas burguesias. Eu não encho a barriga de pançudos com o suor do meu rosto. Capinar jardim, engraxar sapato, vender jornal, lotaria, servir no bar, viajar de ajudante de carro, isso eu faço – trabalho serviço que dá só a cúria. Comigo não fazem fortuna, muadié. Capiango? Nunca pus a mão em seara leia. Pode ver meu cadastro – intermediário não é ladrão, vivo de honestas comissões, róquefélo um pouco. (VIEIRA, 1987, p. 40)

João Vêncio está longe do estereótipo masculino hegemônico na colônia, o homem branco, nascido na metrópole, urbano, heterossexual, detentor de bens, cristão e chefe de família.

O protagonista está ciente de que sua condição social não é a ideal para um chefe de família e chega mesmo a criticar a ideia de acumulação de riqueza, motivo pelo qual um outro tipo de controle precisa ser exercido sobre sua companheira e com mais veemência. Esse controle sobre mulheres está associado a uma rivalidade presumida diante de outros homens e segundo Lia Zanotta Machado (2004) é frequente na subjetividade dos autores de violência, já que a desonra feminina conspurca a honra masculina.

Ocorre que João Vêncio, tendo tido seu corpo testado em diversos jogos sexuais no musseque onde residia, revela um segredo a seu companheiro de cela: a relação com um colega de escola que parece lhe ter aberto a porta para o mundo dos afetos, Mimi. Trata-se de um garoto com o perfil incompatível com os padrões daquilo que se esperava de uma criança do sexo biológico masculino. A relação entre os dois meninos envolve brincadeiras, confidências e troca de carícias, tendo sido definida pelo protagonista como “amorizade”:

Ribombar de trovejão e rai-faísca no mar, calema – e nós, pintinhos molhados no escuro da cubata do pescador. Deixámos nossas roupas secar no calor das folhas de coqueiro. E secámos os corpos com nosso sangue quente, queimado. Fizemos frente-a-frente – raivosos de não ser como marido e sua mulher, nossos pitossexos rebitados chocando-se, querendo esconder-se em cada um, cada qual. (VIEIRA, 1987, p. 55)

Essa relação acaba por ter um desfecho trágico, pois Mimi, flagrado beijando Vêncio, morre apanhando da professora na escola colonial, fechando para Vêncio um campo de possibilidades afetivas e de uma outra agência corporal e social:

Muadié, choro. Eu nunca mais em minha vida posso ser alegre outra vez – eu não tenho coragem para adiantar contar o resto. É silêncio só: morreu. O morto mais bonito eu vi até hoje, blonde, branco, vivo, sem nódoa de vermelho sangue embaixo da pele dele. Eu beijei no caixão – xamavíssimo amigo... (VIEIRA, 1987, p. 83)

A morte de Mimi mostra os mecanismos fortemente repressores oriundos de uma ordem de gênero, já nessa fase da história colonial, europeizada, que ainda na sua constituição durante o século XVIII estigmatizou tudo que a ela fugia. Interessante ressaltar que o escritor Luandino Vieira, em seu livro *Papéis da Prisão*², afirma que não era incomum que presos recém-chegados ao cárcere, mesmo durante a guerra de libertação do jugo colonial, relatassem como motivo da prisão algum tipo de má conduta sexual em relação às mulheres, o que para nós pode ser um indício, um sintoma social de que as condutas privadas individuais, uma vez criminalizadas, buscavam preservar algo na esfera do coletivo. Ou antes, como quer Foucault, é possível que não se trate de uma repressão, mas de uma produção da materialidade de um poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos, a partir de sua própria agência, como é o dispositivo da masculinidade.

Neste cenário, a prisão aparece como mecanismo repressor, disciplinador de condutas orientadas a um projeto de implantação e consolidação de uma ordem de gênero que dá suporte a um projeto político e econômico dentro do capitalismo periférico, nos estertores do colonialismo.

Por outro lado, a narrativa da experiência homoafetiva a um companheiro de cela, a nosso sentir, pode ser entendida como a expressão de um trauma criado pela violência da morte do colega de escola e da repressão de uma sexualidade que poderia ter se orientado em outra direção, não fosse o poder coercitivo do dispositivo da masculinidade. Obrigado a encenar uma masculinidade subalterna, que lançava mão da violência, sempre que conveniente, Vêncio vê-se diante de uma situação que desafia sua virilidade, o adultério de sua companheira, e expõe toda a precariedade de uma identidade de gênero, que não consegue se afirmar socialmente, dentro de um casamento.

O colonialismo colocou em marcha, por meio de seus aparelhos ideológicos, a escola, a religião, os tribunais, uma política pública e privada que criou nos indivíduos a percepção de que, ao encenar algo fora dos limites prescritos pela masculinidade hegemônica, existia o risco de uma perda de âncoras sociais que tinham ou poderiam vir a ter dentro da ordem de gênero europeia, transplantada para as colônias.

Ao contestar, ainda que inconscientemente, a família nuclear, o sexo procriativo, os dogmas religiosos, e a heteronormatividade, por meio da enunciação de sua relação com Mimi, João Vêncio põe em xeque algo que é fundamental para a implantação e perpetuação

² Disponível em https://www.researchgate.net/publication/309491173_Jose_Luandino_Vieira_Papeis_da_prisao_apontamentos_diario_correspondencia_1962-1971. Acesso em: 10 jun 2019

do capitalismo periférico: a reprodução da força de trabalho, a proliferação da mão de obra barata e a expansão do mercado consumidor.

As acusações que lhe são imputadas no crime contra sua companheira, a Bailunda, “sexopata”, “sádico”, “herege”, “lombrosiano” pertencem todas à esfera de sua subjetividade, sendo que a de “sexopata”, encontra-se intimamente relacionada ao campo da masculinidade, já que os indivíduos que se definem como homens são compelidos a exercer uma conduta que, nessa esfera, não admite falhas. Richard Parker (ano), baseado em Lancaster³, sugere que

o corpo generificado ao mesmo tempo representa e reflete o corpo coletivo. Ele pode ser compreendido como um lócus da história, do significado cultural e da experiência corporal: uma realidade socialmente construída que expressa, simultaneamente, processos sociais estruturais. Mapear a economia política do corpo significa traçar os valores sociais, culturais e econômicos produzidos a partir do corpo físico. (PARKER, 2016, p.141)

O crime de Vêncio precisa ser compreendido, mais do que como a prática de violência de gênero, como a impossibilidade de vivenciar uma outra agência corporal e sexual que se choca com as prescrições políticas necessárias ao projeto colonial.

Cabem, por fim, algumas considerações sobre a prisão, instituição destinada a corrigir e disciplinar os rebeldes do colonialismo, assim entendidos não só aqueles que praticam crimes comuns e crimes políticos *stricto sensu*, mas também os desviantes do sistema sexo-gênero, já que usar o corpo fora daquilo que a ordem colonial circunscreveu como comportamento adequado é conduta que precisa ser exemplarmente punida, de modo a coibir as ousadias e coartar a agência individual e coletiva, atuando como sanção moralizadora, especialmente às camadas subalternas da sociedade.

A esse respeito, Foucault novamente nos socorre, em seu trabalho *Vigiar e Punir*. Para ele a prisão se encarrega de distribuir castigos e aplicar penalidades não só para tornar dóceis os que estão prontos a transgredir as leis, mas também para organizar a transgressão numa tática geral de sujeições. As penalidades seriam uma maneira de gerir as ilegalidades, riscando limites de tolerância, dando terreno a alguns, fazendo pressão sobre outros, excluindo uma parte da sociedade, tornando útil outra, neutralizando uns, tirando proveito de outros. O autor preleciona:

E se podemos falar de uma justiça, não é só porque a própria lei ou a maneira de aplicá-la servem aos interesses de uma classe, é porque toda a gestão diferencial das ilegalidades por intermédio da penalidade faz parte desses mecanismos de dominação.” (FOUCAULT, 1987, p. 240)

Para o filósofo, a lei e a justiça proclamam uma necessária dissimetria de classes. É ingênuo crer que a lei é para todos e feita em nome de todos, sendo mais sensato reconhecer

³ LANCASTER, Roger N. *Life is hard: machismo, danger, and the intimacy of power in Nicaragua*. Berkley e Los Angeles: University of California Press, 1992 e LANCASTER, Roger N. “That we should all turn queer?”: homossexual stigma in the making of manhood and the breaking Revolution in Nicaragua”. In Richard G. Parker e Jonh H. Gagnon (orgs.), *Conceiving sexuality approaches to sex research in a postmodern world*. Nova York e Londres: Routledge, 1995. P. 135-156.

que ela é feita para alguns e se aplica a outros, obrigando a todos os cidadãos, mas se dirigindo principalmente às classes mais numerosas ou menos esclarecidas. Baseado em P. Rossi⁴, ele observa que nos locais onde se julga, se prende, se mata, em toda parte é possível ver duas classes bem distintas de homens, entre os quais, uns se acham sempre nos assentos dos acusadores e dos juízes, e outros nos bancos dos réus e dos acusados.

Tal sistema produz a delinquência - nas palavras de Foucault, forma política ou economicamente menos perigosa de ilegalidade – e os delinquentes, aparentemente marginalizados, mas centralmente controlados, enquanto sujeitos patologizados.

Diante do sistema sexo-gênero dentro do colonialismo, Vêncio quer tanto obedecer que acaba delinquindo. No afã de conseguir se estabelecer como chefe de família e homem viril, nos termos veiculados por modelos hegemônicos de masculinidades vigentes colonialismo, sem, no entanto, conseguir, ele lança mão de violência contra sua companheira.

O que observamos no comportamento de Vêncio é uma tensão entre uma visão crítica das instituições coloniais como a prisão e a escola, uma certa irreverência mesclada com um ressentimento em relação aos postos de trabalho disponíveis para a população nativa da colônia, conforme visto anteriormente neste artigo, mas, sobretudo, um atrito no seu questionamento acerca da sua própria masculinidade e sua indagação sobre a possibilidade de uma outra agência no terreno da sexualidade.

A esse respeito, são emblemáticas algumas passagens da narrativa do protagonista a seu companheiro de cela e interlocutor:

Tentativa de homicídio frustrado – o muadié é a água de minha sanga. Porquê mais palavras feias na justiça são mais, no amor são menores? O que eu fiz mesmo, o que não me deixaram concluir acabar, cabe nesses chavecos de palavrosas? A justiça é desonesta muadié!... (VIEIRA, 1987, p. 17)

Mas o senhor se nunca viu macaco quipanzéu deitado na sua cama, fazendo de tudo com a sua pequena, o senhor não sabe o bicho que está a morar dentro do seu coração (VIEIRA, 1987, p. 15)

Então não sabe mesmo o que é fogo frio, calma calema, como pode-se mesmo ser amigo de mulher e amor de homem. Malembe-malembe!...O leão tem causa, isto é: a terra é redonda. Teologias de padre sô Vieira. Não aceita, amizade e amor desinvangélico? (VIEIRA, 1987, p. 14)

Enquanto o crime de Vêncio, resultante dessa fricção entre uma heterossexualidade compulsória e a repressão a uma afeição banida das leis morais é punido, provavelmente, as infidelidades, os estupros, os espancamentos, a sodomia e a pedofilia perpetradas fora dos limites sociais do musseque, quiçá por representantes de uma masculinidade hegemônica, passam despercebidos pelas autoridades do universo colonial, num jogo de afirmação de uma camada social sobre outra no tabuleiro do colonialismo.

⁴ P. Rossi, *Traité de droit penal*, 1829, vol. I, p. 32

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CONNELL, R.W. Gênero em termos reais. São Paulo: nVersos, 2016
- CONNELL, R. W.; PEARSE, R. Gênero: uma perspectiva global. São Paulo: nVersos, 2015
- FOUCAULT, M. Microfísica do poder. 25ª ed. São Paulo: Graal, 2012
- _____. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Petrópolis, Vozes, 1987
- MACHADO, L. Z. Masculinidades e violências: gênero e mal-estar na sociedade contemporânea In: SCHPUN, M. R. (Org.). Masculinidades. São Paulo: Boitempo, Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004
- MEMMI, A. Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1967
- PARKER, R. Cultura, Economia Política e Construção Social da Sexualidade In: LOURO, G. L. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016
- VIEIRA, J.L. João Vêncio: os seus amores. 2 ed. Lisboa: Edições 70, 1987
- _____. Papéis da Prisão, disponível em https://www.researchgate.net/publication/309491173_Jose_Luandino_Vieira_-_Papeis_da_prisao_apontamentos_diario_correspondencia_1962-1971
- Acesso em: 10 de jun 2019

CIRANDAS NEGRAS: ESPAÇOS E PROTAGONISMOS NAS REPRESENTAÇÕES FEMININAS NEGRAS NAS PROSAS DA OBRA “MULHER MAT(R)IZ”, DE MIRIAM ALVES

Andressa Santos Vieira⁵

Cíntia Camargo Vianna⁶

Partindo de reflexões sobre representações e representatividades em narrativas – verbais e não verbais –, suas potencialidades e o modo como contribuem para a construção da memória e imaginário sociais, percebe-se que o apagamento e a desvalorização históricos contribuem fortemente na perpetuação de estigmas e estereótipos, principalmente ao compreender-se que um sujeito historicamente preterido é desprovido de espaços de fala, protagonismos e reconhecimento. Tal fato pode ser experienciado na literatura canônica, que contribuiu na criação e enraizamento de tipologias amplamente reproduzidas.

Adentrando em ficções românticas, por exemplo, percebem-se personagens copiosamente reproduzidas como, por exemplo, o corpo-escravo (negro cativo), o corpo-objeto (apelo sexual), o corpo sem intelecto (escárnio), tipologias essas fortemente presentes do repertório simbólico da sociedade brasileira. A camuflagem da desintegração social é facilmente percebida na naturalização da associação da cor da pele com a escravidão, com a subalternidade, com a desumanização, imaginários esses criados e fortalecidos em narrativas clássicas cujos escritores, canônicos ou ativos na contemporaneidade, figuram a dita “elite intelectual” da escrita brasileira, branca e masculina, como reitera DALCASTAGNÈ (2005)

Os números indicam com clareza, o perfil do escritor brasileiro. Ele é homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 33).

Nesse viés, faz-se necessário compreender que textos e imagens não são meras representações neutras de contextos e sujeitos, mas detentoras de opiniões tanto individuais quanto sociais. A literatura canônica brasileira, majoritariamente branca e masculina, difundiu o papel do negro na ficção como submisso e silencioso, fato que estende-se até a contemporaneidade, onde as mulheres são retratadas – quando o são – nas periferias da escrita e isso explicita um cenário de não-lugar desse sujeito não só nas produções propriamente ditas, mas na sociedade e na história, como reitera GOMES (2001)

⁵ Mestranda em Estudos Literários UFU (Universidade Federal de Uberlândia), Professora de Arte – SEE/MG

⁶ Professora Associada I UFU (Universidade Federal de Uberlândia)

Essa perspectiva que prima pela exclusão e trata as diferenças como deficiências transforma as desigualdades raciais construídas no decorrer da história, nas relações políticas e sociais, em naturalizações. As desigualdades construídas socialmente passam a ser consideradas como características próprias do negro e da negra. Dessa maneira, um povo cuja história faz parte da nossa formação cultural, social e histórica passa a ser visto através dos mais variados estereótipos. Ser negro torna-se um estigma. Se passarmos em revista vários currículos do ensino fundamental e médio, veremos que o negro, na maioria das vezes, é apresentado aos alunos e às alunas unicamente como escravo – sem passado, sem história – exercendo somente algumas influências na formação da sociedade brasileira. Numa outra face desse mesmo procedimento, o negro, quando liberto, é apresentado como marginal, desdobrando-se na figura do “malandro”. Essa postura reforça o estereótipo do não-lugar social imposto ao negro e impede que o vejamos como sujeito histórico, social e cultural (GOMES, 2001, p. 42).

A dinâmica do sistema escravocrata não se limitou à exploração física dos corpos negros, mas buscou retirar desses sujeitos sua humanidade e intelectualidade. Por séculos a imagem dos mesmos foi – e ainda é – fortemente associada a condição de inferioridade, e isso evidencia-se nas produções artísticas, cujo protagonismo é dado ao sujeito branco e, enquanto ao negro, os estereótipos que vão da marginalidade ao animalesco/desumanizado, quando não são “reconhecidos” pela ocupação ou outra característica genérica que o associa a um mero “tipo de”, como postula PINTO (2013)

Comparando-se personagens brancos, negros e mestiços, observa-se que praticamente todos os itens indicadores de uma posição de destaque na ilustração privilegiam os personagens brancos. Eles são mais frequentes, desempenham a função de representantes da espécie (os coletivos e multidões são homoganeamente brancos), ocupam posição de proeminência nas ilustrações que retratam grupos de personagens e são os mais ilustrados nos locais privilegiados do livro. A pouca evidência de personagens negros e mestiços ilustrados na capa ou ocupando posição proeminente na ilustração, quando em companhia de outros. O tratamento estético dispensado aos personagens, também confirma a importância do branco e contribui para reforçar os estereótipos e certas imagens associadas ao negro e ao mestiço, que são os mais frequentemente representados de forma grotesca e estereotipada. Por exemplo, nesses livros não aparece a mulher negra, mas a doméstica negra, representada de maneira estereotipada: físico avantajado e traços negroides extremamente marcados (PINTO, 2013, p. 88).

Refletindo sobre a trajetória dos negros na historiografia, percebe-se que não se trata apenas de apagamento ou invisibilização, mas estende-se às relações de poder, desumanização, preterimento, ações essas que enfraquecem e retiram a humanidade dos mesmos, transformando-os em “algo”, “coisas”. Na literatura se vê essa representação, que perpassa estereótipos que (re)montam esses corpos como “tipos”, desprovidos de cultura, intelecto, razão ou qualquer forma que o aproxime da condição humana e da racionalidade. Segundo CUTI (2010)

Quando se estudam as questões atinentes à presença do negro na literatura brasileira, vamos encontrar, na maior parte da produção de autores brancos, as personagens

negras como verdadeiras caricaturas (...). O sujeito étnico branco do discurso bloqueia a humanidade da personagem negra, seja promovendo sua invisibilização, seja tornando-a mero adereço das personagens brancas ou apetrecho de cenário natural (...). Aparece mas não tem função, não muda nada, e se o faz é por mera manifestação instintiva, por um acaso. Por isso tais personagens não têm história, não têm parentes, surgem como se tivessem origem no nada. A humanidade do negro, se agride a humanidade do branco, é porque esta última se sustenta sobre as falácias do racismo (CUTI, 2010, p. 88-89).

A Literatura Negra contrapõe essas representações (ou não representações), (re)alocando as personagens negras, dando-lhes protagonismo, visibilidade e humanidade. Trata-se de uma escrita de pertencimento, que sobressai – ou deveria – estereótipos comumente associados aos negros. Tais discursos de representatividade explicitam o desejo da negritude de desvencilhar-se desse histórico negativo, amplamente reproduzido e difundido, tendo-se, ainda, a potencialidade de formação de um público leitor crítico.

Nesse sentido, sabendo-se do preterimento da mulher negra (possivelmente mais profundo que do homem negro) em todos e tantos âmbitos, percebe-se a emergência tanto de escritas quanto de estudos direcionados, de modo a desconstruir imaginários sociais de estigmatização e invisibilidade, possibilitando o deslocamento para (novos) espaços, preferencialmente de protagonismo e fala. Compreender o modo como escritoras negras superam o cânone, criando representações de resistência, existência e transcendência é de suma importância para potencializar esse processo de desestereotipização da imagem das mulheres negras na literatura e, talvez, na sociedade.

Ao conceber que “no alvorecer do século XXI, a literatura afro-brasileira passa por um momento extremamente rico em realizações e descobertas, que propiciam a ampliação de seu corpus” (DUARTE, 2008, p.1), concomitantemente a consolidação enquanto campo específico da produção literária, vislumbra-se a importância de estudos sobre mulheres negras escritoras que, desde Maria Firmina dos Reis escrevendo o primeiro romance afrodescendente (*Úrsula*, 1859), tematizam a(o) negra(o), dando-lhe protagonismo, abarcando individualidades diversas vezes fraturadas pelo processo opressor.

A escritora contemporânea Miriam Alves proporciona vivências narrativas que provocam reflexões sobre a sujeita negra na sociedade. Em *Mulher Mat(r)iz* (2011), as protagonistas são mulheres que transitam por espaços, exteriorizam anseios e sexualidades, tratando-se de seres providos de questões múltiplas, não limitados a cor da pele ou ao preterimento, mas florescendo um ser social para o espaço literário. Trata-se nitidamente de discursos afirmativos da identidade feminina, como reitera a autora “os contos aqui agrupados, revelam o universo da mulher afrobrasileira em suas várias possibilidades vivencial-afetivas” (ALVES, 2011, p.13).

Nesse viés, é importante trazer à luz o papel da mulher negra intelectual que insere seu gênero em comum nas narrativas, compreendendo-se tal processo como engajamento na luta por mudanças sociais e, nessa perspectiva, deve-se pontuar que trata-se do olhar e escrita do e sobre o gênero feminino negro, diferentemente das produções canônicas, cujo olhar é, majoritariamente, branco e masculino. Tais narrativas sublinham um universo cujas faces são múltiplas, de vivências-afetivassociais extremamente vastas, para além de um corpo marginalizado

Miriam Alves é uma voz que rompe com muitos códigos estabelecidos. Essa ruptura consciente e decidida se faz, inclusive, na escolha dos temas para seus contos. O feliz título dessa coletânea já abre aos leitores e leitoras um leque de possíveis interpretações, ao mesmo tempo em que direciona o olhar para um ponto fixo: os contos tratam, de uma maneira ou de outra, da mulher, da matriz, fonte, origem, umbigo. Mas não só. Da mulher apresentada numa palheta variada e múltipla, em diferentes situações e circunstâncias, da mulher em seus muitos matizes, o que sutilha a ideia subjacente à imagem metafórica, apresentando um caminhar pelos vários lugares possíveis e os muitos espaços da mulher negra (ALVES, 2011, p. 13).

Ao compreender as diferentes perspectivas do olhar – o modo como a literatura produzida por mulheres negras difere, por exemplo, de homens negros – percebe-se que demandas específicas (como representar um sujeito historicamente preterido, (re)alocando-o e não criando novos estereótipos e problemáticas) são reconhecidas e escritas por aquelas que experienciam, sejam os preconceitos, barreiras ou outras questões que atravessam especificamente corpos negros femininos, como reitera EVARISTO (2009)

Tenho concordado com os pesquisadores que afirmam que o “ponto de vista” do texto é o aspecto preponderante na conformação da escrita afrobrasileira. Estou de pleno acordo, mas insisto na constatação óbvia de que o texto, com o seu ponto de vista, não é fruto de uma geração espontânea. Ele tem uma autoria, um sujeito, homem ou mulher, que com uma “subjetividade” própria vai construindo a sua escrita, vai “inventando, criando” o ponto de vista do texto. Em síntese, quando escrevo, quando invento, quando crio a minha ficção, não me desvencilho de um “corpomulher-negra em vivência” e que por ser esse “o meu corpo, e não outro”, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta. As experiências dos homens negros se assemelham muitíssimo às minhas, em muitas situações estão par a par, porém há um instante profundo, perceptível só para nós, negras e mulheres, para o qual nossos companheiros não atinam. Do mesmo modo, penso a nossa condição de mulheres negras em relação às mulheres brancas. Sim, há uma condição que nos une, a de gênero. Há, entretanto, uma outra condição para ambas, o pertencimento racial, que coloca as mulheres brancas em um lugar de superioridade – às vezes, só simbolicamente, reconheço – frente às outras mulheres, não brancas. E desse lugar, muitas vezes, a mulher branca pode e pode se transformar em opressora, tanto quanto o homem branco. Historicamente, no Brasil, as experiências das mulheres negras se assemelham muito mais às experiências de mulheres indígenas. E então, volto a insistir: a sociedade que me cerca, com as perversidades do racismo e do sexismo que enfrento desde criança, somada ao pertencimento a uma determinada classe social, na qual nasci e cresci, e na qual ainda hoje vivem os meus familiares e a grande maioria negra, certamente influenciou e influencia em minha subjetividade. E pergunto: será que o ponto de vista veiculado pelo texto se desvencilha totalmente da subjetividade de seu criador ou criadora? (EVARISTO, 2009, p. 18).

É de suma importância tanto explicitar a existência da Literatura Negra quanto a presença e importância do gênero feminino negro na mesma, como voz ativa e transgressora e não mero “intruso”, enquanto sujeito que concebe textos com implicações ideológicas e estéticas que somente o corpo feminino e negro (re)conhece. Nesse viés, Miriam Alves trilha por religiosidades, sexualidades e ocupações, superando narrativas que condicionaram – e ainda condicionam – as personagens negras a determinados papéis e espaços.

Sobre a obra em questão, trata-se de 11 contos que, embora perpassem questões sociais e problemáticas históricas – tais como marginalização e relações de poder – não ancoram-se na imagem da negra subalterna, mãe ou corpo-objeto, extrapolando esses limites de representação. Ainda, se a personagem negra não foi heroína ou musa na literatura canônica, na narrativa alviana ela vivencia relações homoafetivas e inter-raciais, orixalidade, abusos e opressões e, a partir dessa tessitura, a autora constrói um espaço de intervenção, cujas protagonistas materializam a força, afirmação e resistência, posturas ocultadas ao longo da historicidade literária e histórica.

MATERIAIS E MÉTODOS

A metodologia que será adotada nessa pesquisa fundamenta-se nos pressupostos da pesquisa e análise literárias, uma vez que parte da compreensão da necessidade de estudos fecundos sobre a representação e os espaços ocupados pelas mulheres negras nas narrativas, partindo-se, ainda, da compreensão que essas disseminam imaginários – carregados de símbolos e potencialidades – intermediando olhares e possíveis projeções sobre aqueles que são representados.

O presente estudo parte da coletânea de 11 prosas intitulada “Mulher Mat(r)iz”, de 2011, da escritora Miriam Alves

Mulher Mat(r)iz é a reunião de vários trabalhos publicados ao longo de vinte e três anos de minha vida literária. A maioria consta em publicações, já esgotadas, da coletânea Cadernos Negros, na qual comecei a publicar no ano de 1983. Outros foram traduzidos para o alemão e o inglês, sendo publicados em coletâneas na Alemanha, Estados Unidos e Inglaterra (ALVES, 2011, p.21).

Os contos intitulados “Abajur”, “A cega e a negra – uma fábula”, “Alice está morta”, “Amigas”, “Milha flor, minha paixão”, “O retorno de Tatiana”, “Xeque-mate”, “Os olhos verdes de Esmeralda”, “Cinco cartas para Rael”, “Um só gole” e “Brincadeira” apresentam-se como espectros de vivências que perpassam a afetividade, os preconceitos, a orixalidade, o feminino, a solidão, a violência, dentre outras experiências e problemáticas comuns, não atreladas necessariamente a cor da pele, fator que torna a narrativa desconstruída, quando pensada como contraponto e/ou alternativa para as representações tradicionais. As trajetórias dessas mulheres não são estabelecidas, não definitivamente, pela negritude, tratando-se de uma escrita que (re)aloca e promove a movimentação dessas protagonistas por diferentes locais e questões.

Embora perceba-se esse deslocamento a priori, intenciona-se compreender a fundo o modo como a autora cria tais personagens e como as (re)insere em (novos) locais, desmarginalizando e desestereotipando-as, dando-lhes visibilidade, retirando o peso histórico do ocultamento e silenciamento desses corpos que foram e ainda são cruciais dentro da sociedade e da literatura.

Concebendo-se que os contos transitam principalmente por questões em geral ignoradas pela classe dominante – como a ascensão e as vivências afetivas – estando presentes na

narrativa alviana como algo natural, “próprio da ambição humana de progredir” (ALVES, 2011, p. 14), buscar-se-á compreender a tessitura da mesma, potencializando a presença dessa escrita no âmbito acadêmico, pois tratam-se de representações envoltas por diversidades, liberdade, anseios e existência – mulheres detentoras de espaços e voz, de autonomia – que contradizem séculos de silenciamento e preterimento, intermediando possíveis mudanças no imaginário literário tradicional.

Desse modo, trata-se de uma necessária imersão em referências que viabilizem compreender a representação canônica dos corpos negros – quais são seus contornos – de modo a conceber o processo de ficcionalização da autora Miriam Alves – como a escrita alviana (re)modela e (re)aloca essas sujeitas – percebendo-se a perspectiva de não limitação à vivências do gênero feminino negro apenas, mas uma ampliação de representatividade(s) para a sociedade como um todo, como reitera Miriam Alves (2011)

“A cadeia tripartida de preconceitos que acorrenta a condição específica da mulher negra e muitas vezes pobre é quebrada altivamente por Miriam Alves que, tematizando questões prementes e tensas como o racismo e o sexismo, ultrapassa o âmbito meramente afro-brasileiro, pois tais questões dizem respeito a toda a sociedade brasileira (ALVES, 2011, p. 15).

Nesse sentido, serão interlocutores nas reflexões sobre questões de representação na contemporaneidade e Literatura Negra os autores Ianni (1988); Benjamin (1994), Bhabha (1998), Proença Filho (2004); Duarte (2008), Evaristo (2009), Cuti (2010) De Sousa (2017), Alves (2010), Figueiredo (2010), Da Silva Oliveira e De Souza (2015).

Para adentrar no campo da produção literária que transcende os cânones, deve-se compreender os meios pelos quais consegue-se exceder os limites, ou seja, concomitantemente aos estudos sobre a obra *Mulher Mat(r)iz*, far-se-á reflexões pertinentes sobre as representações (clássicas) do gênero feminino negro, de modo a conceber como Miriam Alves desestereotipiza as personagens, como (e se) ultrapassa os limites da representação e como esses corpos cirandam pelos campos da ficção alviana. Para tanto, os contos serão apreendidos e compreendidos – dentro de suas singularidades e unicidades – de modo a revelar os moldes da autora, ocasionando uma possível ferramenta para a desconstrução do olhar sobre a personificação negra e, talvez, sobre o corpus da Literatura Negra Brasileira.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

Espera-se com a presente pesquisa (re)conhecer-se as características e nuances da tessitura da escrita alviana, de modo a compreender como a escritora realoca – e onde insere – as personagens negras nos contos presentes no livro “*Mulher Mat(r)iz*” (2011), compreendendo a importância da inserção de narrativas de e por mulheres negras em diferentes âmbitos sociais – acadêmicos e históricos principalmente – valorizando as produções do gênero e a Literatura Negra feminina, promovendo possibilidades de novos enredos e imaginários.

CONCLUSÃO

Partindo da natureza da literatura, uma tessitura de palavras, e reconhecendo a complexidade e os símbolos que a permeiam, buscar-se-á compreender como a escrita alviana provoca rupturas nos padrões estéticos de representação da mulher negra. Para isso, se trilhará por referências que tematizem a presença do corpo negro feminino na ficção, de modo a criar reflexões sobre possíveis novas éticas e visões sobre a representatividade feminina negra nas narrativas contemporâneas.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Míriam. Mulher Mat(r)iz, Coleção Vozes da Diáspora Negra – Volume 5. Ed. Nandyala. Belo Horizonte. 2011.
- CUTI. Literatura negro-brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DALCASTAGNÈ, Regina (2005). A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez.
- DUARTE, Eduardo. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 31, p. 11-23, 2008.
- EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. Scripta, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009.
- GOMES, Nilma Lino. Educação e identidade negra. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, v. 9, p. 38-47, 2001.
- PINTO, Regina Pahim. A representação do negro em livros didáticos de leitura. Cadernos de Pesquisa, n. 63, p. 88-92, 2013.

PRODUTO AUDIOVISUAL PARA O PÚBLICO INFANTIL: UMA FERRAMENTA PARA A CONSTRUÇÃO SOCIAL DE GÊNERO

Barbara Brito⁷

A construção social de gênero é uma instituição composta por uma série de comportamentos, ações, características e até decisões, que a sociedade julga adequados para que uma pessoa seja classificada como homem ou mulher, tais construções acompanham a sociedade há milênios, oriundas principalmente de aspectos religiosos e das primeiras organizações sociais humanas (LORBER, 1994). Ainda de acordo com Lorber (1994), a construção social de gênero acontece a todo momento e já é tão inserida na sociedade que não é vista como uma construção estabelecida pela mesma, e sim admitida como um comportamento natural humano, e quando um indivíduo deixa de seguir esse padrão esperado pela sociedade, sua sexualidade e orientação de gênero são questionadas (BRITO, 2017).

Hoje muito tem sido falado sobre a desconstrução de gênero na sociedade, é comum ver jovens falando sobre como passaram por essa desconstrução de instituições como racismo, machismo e padrões relacionados a sexualidade e gênero. Mas pouco ainda é falado sobre como esse tal padrão de comportamento de gênero chega a nós seres humanos, e por quais meios.

Para desconstruir o gênero é preciso antes entender mais sobre como ele é desenvolvido. O objetivo deste artigo é identificar e analisar qual o papel da produção audiovisual para o público infantil na construção social de gênero.

CONSTANTE CONSTRUÇÃO DE GÊNERO

A construção social de gênero atua na vida dos indivíduos desde antes mesmo de nascerem, quando é criada toda uma expectativa sobre o bebê em gestação baseada no seu sexo, e durante seus primeiros anos de vida é quando esses conceitos são passados para as crianças, através de diversas ferramentas existentes no seu cotidiano.

⁷ Universidade Cândido Mendes - UCAM

Crianças passam um bom tempo tentando ser uma “menina normal” ou um “menino normal” e tentando entender o modo “apropriado” de ser masculino e feminino em suas culturas. Para fazer isso, eles devem aprender os discursos dominantes de masculinidade e feminilidade. (...) Na brincadeira, eles criam e recriam seus entendimentos do que eles acreditam ser um comportamento normal para meninos e meninas, mulheres e homens. Eles constroem seu jogo usando o que destilaram do mundo adulto sobre modos normais de ser, pensar e agir (MACNAUGHTON, 2000, p. 118).

Segundo Macnaughton (2000), as crianças adquirem um comportamento de gênero por meio de instituições sociais como família, mídia, etc., por meio de uma relação de aprendizado unidirecional em que são induzidas a aprender o que a sociedade quer que aprendam, e adquirem a identidade das instituições sociais através de um processo de observação e absorção. Elas absorvem sem críticas o que lhes é oferecido, e hoje mais do que nunca as mídias têm tido um papel cada vez mais importante naquilo que as crianças absorvem em seus primeiros anos de vida, que acabam se tornando ferramentas importantes para a construção social de gênero na infância.

INFLUÊNCIA AUDIOVISUAL

O mundo em que vivemos está repleto de imagens e sons, é um mundo de comunicação, em que os sentidos, as emoções e a razão são estimulados e interagem criando a nossa cultura e humanidade (BONETTI, 2008). O audiovisual tem o poder de colocar uma ideia na mente do telespectador, sendo diversas vezes na história utilizado para promover alguma colonização cultural, disseminando valores, preceitos culturais, morais e ideológicos.

De acordo com Lévy (2010), hoje o audiovisual está mais presente na vida cotidiana do que nunca, fazendo parte do chamado ciberespaço através de diversas ferramentas diferentes compondo um novo meio de comunicação resultante da interconexão de computadores e dispositivos móveis em nível global. Nas ruas é possível encontrar diversos outdoors digitais. O smartphone se tornou item indispensável na vida da sociedade pós-moderna. Sempre presente nas mãos, o aparelho conta com diversos elementos audiovisuais e nas redes sociais os vídeos são os protagonistas.

As plataformas de reprodução digital de conteúdos audiovisuais revolucionaram o entretenimento contemporâneo. O uso de plataformas como Youtube e Netflix se tornou tão comum quanto ter um aparelho de televisão em casa.

A tecnologia gerou toda uma facilidade em produzir, distribuir e consumir o conteúdo audiovisual. A rapidez das mudanças tecnológicas tem desencadeado expressivas alterações nos modos de percepção. As experiências do dia a dia se apresentam para adultos e crianças sem distinções, e o estreitamento entre o conteúdo gerado para o público infantil e o restante da programação, gerou por muito tempo - em relação à infância – um pessimismo generalizado (PIRES, 2016).

Atualmente, vivemos um momento em que as concepções de infância estão passando por uma reconfiguração (BUCKINGHAM, 2007), e um dos grandes desafios da indústria

do audiovisual na atualidade é justamente pensar a infância nesses tempos modernos (PIRES, 2016), onde o público infantil tem acesso a diversas informações que as gerações anteriores não tinham em sua idade, graças às tecnologias que abrem portas para todo tipo de conhecimento, gerando modificadoras das relações sociais, do funcionamento mental e das formas de conhecimento, impactando nos modos de ser das crianças, gerando mudanças não necessariamente negativas, já que os equipamentos eletrônicos e mídias digitais não só podem como devem servir enquanto ferramentas úteis para o desenvolvimento da criança desde que usadas moderadamente (CHAVES, 2018).

Segundo Chaves (2018), uma dessas mudanças de comportamento das crianças da atualidade é justamente a busca pela informação de forma independente, utilizando-se da tecnologia para isso, sem a necessidade da validação de algum adulto sobre esse tal entendimento. Sendo assim, a influência das informações transmitidas em relação à absorção de preceitos da construção de gênero embutidos nos conteúdos audiovisuais produzidos para este público, pode ser ainda maior.

BINARISMO DE GÊNERO NA PROGRAMAÇÃO

Segundo formulário online aplicado em maio de 2019, a uma amostragem de 40 adultos responsáveis por crianças de três a dez anos, ou que convivem com as mesmas a ponto de saber seus hábitos, de todo o Brasil, obteve-se os dados no infográfico abaixo:

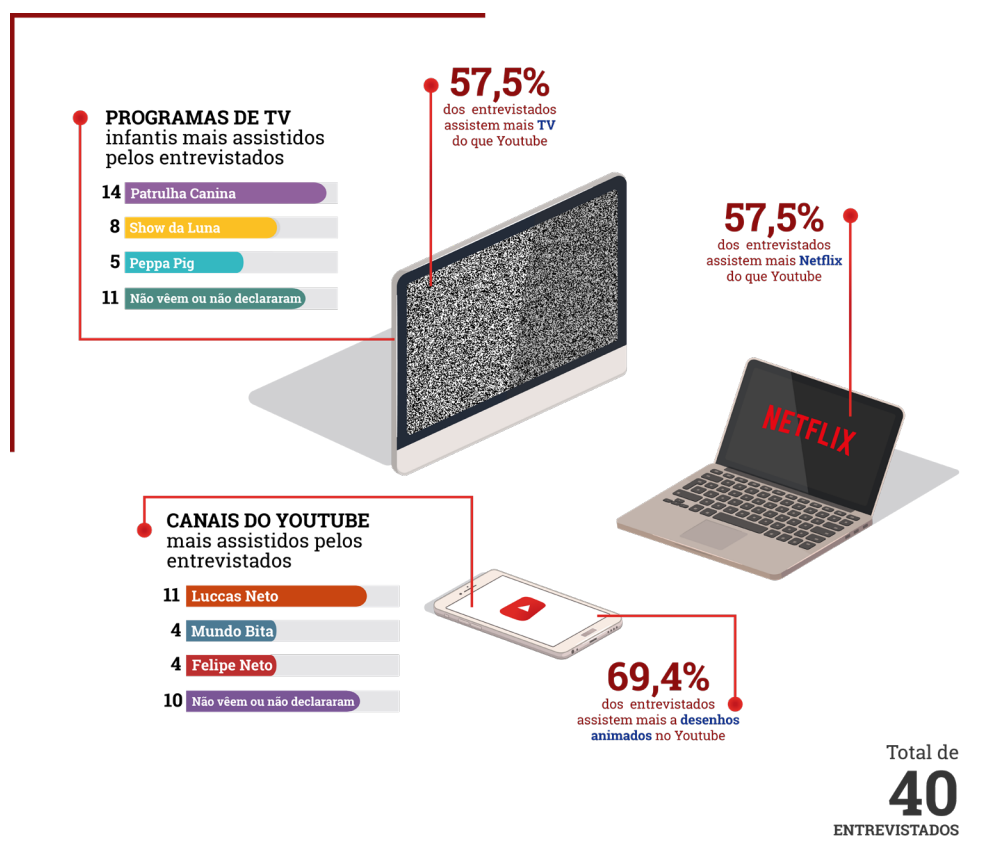


Figura 1: infográfico de resultados do formulário aplicado (elaborado pela autora, 2019)

Ainda de acordo com os dados obtidos pelo formulário, as crianças têm assistido em média a três horas e 11 minutos por dia, de conteúdo audiovisual em diferentes plataformas, sendo que em alguns casos o consumo chega a ser de oito horas por dia, o que confirma o alto consumo desses produtos pelo público infantil.

Também foi questionado sobre os programas que as crianças mais gostam de assistir, e foram selecionados os cinco mais citados (Figura 1) para serem analisados. Como ficou comprovado que até mesmo em plataformas como Youtube e Netflix são assistidos majoritariamente a desenhos animados (69,4% no Youtube e 85% na Netflix), ficou definido então que três desses programas a serem percorridos seriam desenhos animados.

A análise foi feita utilizando quatro episódios de cada um dos programas, onde não havia nenhum conhecimento prévio sobre o conteúdo de cada um. O objetivo da análise foi identificar elementos estruturais do produto audiovisual analisado que possam auxiliar na construção social de gênero imposta às crianças que estarão consumindo esse material, seja na roteirização ou na construção e comportamento das personagens.

LUCCAS NETO

Luccas Neto é um youtuber que produz conteúdo audiovisual para o público infantil, possui mais de vinte e quatro milhões inscritos em seu canal do Youtube, realiza uma publicação de conteúdo por dia, e seus vídeos têm estrutura de websérie, cada vídeo possui em média 20min de duração. Os vídeos escolhidos para a análise foram publicados entre 4 e 8 de maio de 2019, e são eles:

1. Os aventureiros trancados no carro precisam fugir antes que seja tarde demais;
2. Fuja dessa babá esquisita antes que seja tarde demais;
3. Os vilões vão explodir a cidade inteira! Chamem os aventureiros;
4. Giovanna de 9 anos vs. Giovanna de 30 anos.

- O gênero das personagens é definido pelo vestuário, inclusive cores que utilizam;
- Os dois personagens homens são os que mais apresentam ideias e fazem explicações durante os episódios, e quando é alguma das personagens mulheres que faz o mesmo, não é dado o mesmo destaque para a sua fala;

- Em diversos momentos as personagens mulheres são utilizadas para fazerem questionamentos abrindo espaço para um momento de explicação de algum personagem homem;

- Apesar de a personagem Luccas ser caracterizado como bobo, lento e até idiota, em diversos momentos de interação com as personagens mulheres, ele é mostrado como mais inteligente ou esperto que elas. Em uma cena que dura 4min onde só estão enquadrados Luccas e as personagens do sexo feminino (figura 2), ele responde todas as perguntas de um desafio, enquanto elas nem mesmo opinam sobre as questões, apenas afirmam não saberem;

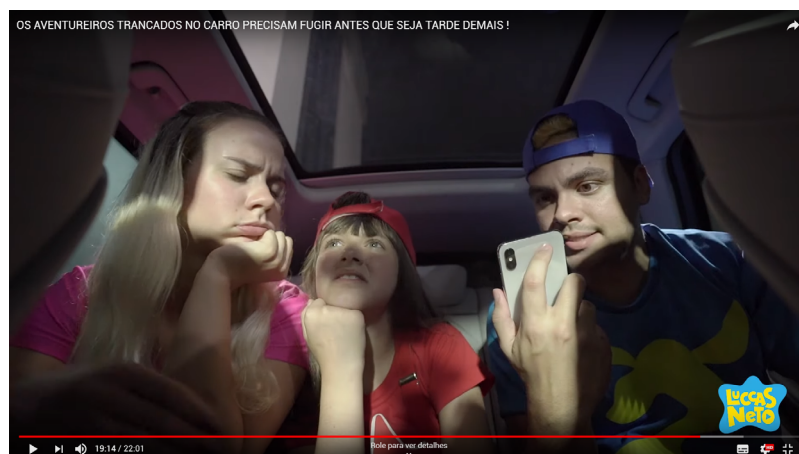


Figura 2: imagem capturada de vídeo analisado
(disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uplVWjUwrc0&t=4s>, 2019)

- Em dois dos vídeos analisados a personagem Giovanna, que é mais nova que o Luccas, aparece ensinando-o a cozinhar ou cozinhando para ele. Luccas chega até mesmo a reclamar com Giovanna sobre a demora ao fazer a pipoca;
- Luccas é tido como o grande salvador ao final de todos os episódios analisados. Em um deles, as duas personagens mulheres afirmam “Luccas você é demais” enquanto o outro personagem homem não é utilizado para reafirmar esse status de “salvador”.
- Em um dos episódios existe uma dupla de vilões, em que o homem cientista é ríspido com a sua cúmplice o tempo inteiro, tira seu crédito no plano que os dois estão executando e tudo isso é visto como um alívio cômico;
- No episódio em que Giovanna vira adulta, entregam um bebê a ela e passam a ideia de que aquilo é uma das dificuldades que ela vai obrigatoriamente enfrentar quando crescer;
- Como aspecto positivo, ao fim de um dos episódios, Giovanna canta uma música onde afirma que em seu “faz de conta” ela sabe lutar e é uma guerreira imortal, o que vai contra a ideia de que só os meninos podem ter esse comportamento.

MUNDO BITA

Mundo Bitá é um canal do Youtube que produz conteúdo audiovisual musical para o público infantil, possui mais de um milhão e quinhentos mil inscritos em seu canal, realiza uma publicação de conteúdo por mês, seus vídeos apresentam estrutura de clipes musicais com 3min de duração, em média. Os vídeos escolhidos para a análise foram publicados entre fevereiro e maio de 2019, e são eles:

1. A vida do viajante;
2. Palhaçada;
3. Como uma onda ft. Lulu Santos;
4. O circo chegou.

- Bita é um homem adulto que diversas vezes parece liderar o grupo de crianças rumo a suas aventuras, em que na maioria das vezes ele é o protagonista dessas histórias;
- O gênero dos personagens humanoides é diferenciado através do vestuário e penteados e/ou cores do cabelo;
- Os personagens não humanoides não diferem em gênero;
- No episódio no qual o palhaço é o protagonista, existe um momento em que ele imita o “modo de andar” de uma moça (figura 4);



Figura 4: imagem capturada de vídeo analisado
(disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QaUxZtCLoa8>, 2019)

PATRULHA CANINA

Patrulha Canina é uma série de animação infantil canadense do canal de TV fechada Nickelodeon, lançada em 2013, atualmente com seis temporadas, onde seus episódios têm estrutura de série, cada um com 11min de duração. Os episódios escolhidos para a análise estão disponíveis no site da emissora, www.nickjr.com.br, e são eles:

1. Os filhotes salvam o primeiro dia de aula;
2. Os filhotes ligam as luzes;
3. Encrenca na floresta;
4. Os filhotes salvam um rebanho.

- É possível identificar o gênero dos personagens humanoides e dos filhotes da patrulha através do vestuário. Cores também são utilizadas para fazer essa diferenciação;
- Em diversos momentos a filhote fêmea, Skye, é apresentada como delicada, inocente e mais comportada que os filhotes machos. Todos os acessórios, equipamentos e pertences da Skye no geral, possuem a cor rosa;
- Em uma cena em que Skye e Chase (o filhote macho líder do grupo) estão acordando, ele diz já estar pronto, Skye diz que também está, percebe que esqueceu de remover um bob de seu cabelo e fala que está quase pronta;

- Skye sempre fica posicionada na extremidade esquerda quando os filhotes estão em formação, com menos destaque que as outras personagens;
- Ryder é o personagem humano que lidera e cuida dos filhotes, mostrado em todos os momentos como um líder inteligente e forte que sempre sabe como resolver os problemas;
- Protagonismo masculino através das personagens Ryder e Chase;
- Em uma cena em que Ryder, os filhotes e Kate (personagem humana, sexo feminino e com idade próxima a de Ryder) estão organizando uma festa de aniversário para Chase, Ryder aparece enchendo balões e Kate batendo o bolo (Figura 5);

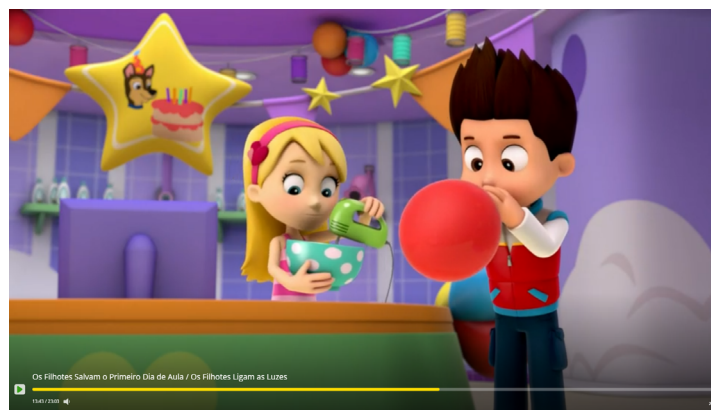


Figura 5: imagens capturadas de episódios analisados (disponível em <http://www.nickjr.com.br/patrolha-canina/videos/os-filhotes-salvam-o-primeiro-dia-de-aula-os-filhotes-ligam-as-luzes/>, 2019)

- Kate é usada para fazer perguntas para que Ryder tenha abertura para fazer alguma explicação e parecer inteligente;
- Neste mesmo episódio da festa, ao dividir as tarefas que cada personagem iria realizar, Ryder definiu que Skye não participaria da missão de salvamento, mas sim ficaria responsável por terminar a organização da festa, junto à Kate;

SHOW DA LUNA

Show da Luna é uma série de animação infantil brasileira do canal de TV fechada Discovery Kids, mas que também é transmitida pelo canal de TV aberta TV Brasil. Lançada em 2014, hoje possui três temporadas, seus episódios têm estrutura de série e cada um possui 11min de duração. Os episódios escolhidos para a análise estão disponíveis no canal do Youtube oficial da série, e são eles:

1. O que são os corais;
2. A Árvore Da Vida;
3. Digam X;
4. Perdidos no Deserto.

- É possível identificar o gênero das personagens humanoides através do vestuário, mas nem sempre é utilizado as cores para diferenciar gênero;
- Nas personagens não humanoides, o gênero só é identificado através de características biológicas como a entonação da voz, por exemplo;
- Luna é curiosa, inteligente e sempre está buscando o conhecimento;
- A mãe de Luna é a personagem que aparece dirigindo o carro da família na abertura da série;
- Em um dos episódios analisados, uma personagem do sexo feminino (Lina) escala uma árvore com facilidade para pegar cocos, e após isso mostra a Luna e seu irmão como fazer isso;
- Foi possível notar um certo equilíbrio no que seriam atividades “de mulher” e “de homem” segundo o comportamento padrão de gênero. Por exemplo, em um episódio um menino fez colares para Luna e seu irmão, em outro, foi uma menina que fez chapéus para eles. Desconstruindo um pouco a ideia de que artesanato é uma atividade somente para meninas;



Figura 6: imagens capturadas de episódios analisados (disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4FDQsT6BCbM> e <https://www.youtube.com/watch?v=JJjL9X3n8Uo>, 2019)

- Nos episódios analisados, o pai de Luna faz mais participações que a mãe;
- Ao final de todos os episódios, Luna lidera seu irmão e o mascote na realização de um show, que irá mostrar a seus pais e algum outro personagem do episódio em questão, as descobertas que fizeram.

PEPPA PIG

Peppa Pig é uma série de animação infantil inglesa do canal de TV fechada Nick Jr., mas no Brasil é transmitida pelo canal Discovery Kids, e na TV aberta é transmitido pelo canal TV Cultura. Lançada em 2004, hoje possui oito temporadas, seus episódios têm estrutura de série, cada um possui 4min de duração. Os episódios escolhidos para a análise estão disponíveis na plataforma de streaming Netflix, e são eles:

1. A cidade da batata;
2. A casa nova;

3. Basquete;

4. Cavalo rodas brilhantes.

- É possível identificar o gênero das personagens através do corpo/vestimenta (Figura 7). No geral, as cores não são usadas para definir gênero, mas na família Pig são, o pai e o irmão da Peppa que utilizam vestuário verde e azul, respectivamente;

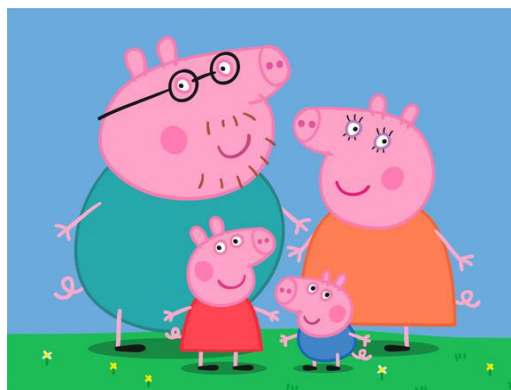


Figura 7: Família Pig (disponível em <https://www.magazineluiza.com.br/painel-festa-peppa-pig-150x100cm-x4adesivos/p/6221176/am/pnfs/>, 2019)

- Personagens fêmeas são usadas para fazer questionamentos e dar abertura para algum personagem macho dar uma explicação;

- Papai Pig se direciona a personagens machos e mamãe Pig a personagens fêmeas, para pedir informações ou ser atendido em algum estabelecimento;

- Papai Pig é quem sempre dirige o carro da família;

- Protagonismo masculino em relação ao papai Pig que aparece muito mais no programa do que a mamãe Pig;

- Mamãe Pig não parece ter uma profissão ou trabalho diferente dos afazeres domésticos, enquanto Papai Pig é engenheiro e em um outro episódio faz uma aparição como treinador de basquete;

- Um dos personagens do sexo masculino sugere formar times que sejam “meninos contra meninas”. É apontado o fato de eles terem dois participantes mais novos no time como algo injusto em relação ao das meninas, mas o macho fala que a “equipe de meninos” vai ganhar assim mesmo, pois eles possuem um “super time”;

- Como aspecto positivo, na cena seguinte o time de meninas apresenta uma vantagem em relação ao de meninos, e o treinador mescla ambos para jogarem juntos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a análise dos programas foi possível notar diversos aspectos em que a construção social de gênero é transmitida para as crianças, desde o vestuário até certos tipos de comportamentos. Também foi possível observar alguns pontos positivos, como em o Show da Luna, que poucas vezes foi possível identificar a construção de gênero através de comportamentos.

Assim como Show da Luna, já existem diversos outros programas para o público infantil que evitam propagar a construção social de gênero, como por exemplo, Steven Universo, She-ra e as Princesas do Poder, Carmen Sandiego, Hora de Aventura, Meninas Superpoderosas, entre outros. Em todos esses exemplos é possível ver uma grande melhora no quesito comportamental do padrão de gênero, em questões de representatividade feminina e em alguns casos até na definição de gênero através de vestuário e outros apelos estéticos. Esse movimento é muito importante para o combate de diversos malefícios causados pela construção social de gênero que acometem a sociedade há séculos, como o machismo e a LGBTfobia, que afetam principalmente o psicológico de tantas pessoas desde a infância, trazendo até mesmo consequências para a vida da própria criança que logo tão cedo em sua vida já precisa se encaixar em padrões impostos pela sociedade.

Há milênios é discutido o caminho na qual queremos que as crianças sigam em sua vida (A BÍBLIA, 2008). Ensiná-las a amar, respeitar e conviver em sociedade é um papel de todos aqueles que podem influenciá-las de alguma forma, da produção audiovisual inclusive. Muito ainda deve ser analisado e principalmente produzido para que os produtos audiovisuais direcionados para o público infantil deixem de ser uma das principais ferramentas da construção social de gênero, e para isso, os profissionais da área precisam assumir esse compromisso de criar roteiros, produzir e dirigir produtos que ajudem no desenvolvimento infantil de forma imparcial e humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A BÍBLIA. Tradução de João Ferreira Almeida. Rio de Janeiro: King Cross Publicações, 2008. 1110 p. Velho Testamento e Novo Testamento.

BONETTI, Marcelo de Carvalho. A linguagem de vídeos e a natureza da aprendizagem. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BRITO, Barbara. Moda não-binária: da discussão para a execução. 4º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica de Moda e Design, Universidade Estadual de São Paulo - UNESP, Bauru, 2017.

BUCKINGHAM, D. Crescer na era das mídias eletrônicas. São Paulo: Loyola, 2007.

CHAVES, Elaine Ferreira. A GENTE BRINCA DE INTERNET”: Transformações na cultura lúdica da infância contemporânea. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

LÉVY, P. Cibercultura. 3ªed. São Paulo: Editora 34, 2010.

LORBER, Judith. Night to His Day: The Social Construction of Gender. Paradoxes of Gender, Yale University Press, New Haven, 1994.

MACNAUGHTON, Glenda. Rethinking Gender in Early Childhood Education. 1ª ed. Sydney: Allen & Unwin, 2000.

PIRES, Letícia Fernandes. A infância no audiovisual: um estudo sobre a criança em cena. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

TORNAR-SE NEGRO/A EM PORTUGAL: CONTRANARRATIVAS À HERANÇA LUSOTROPICALISTA

Bianca Mafrá Gonçalves⁸

(...) ao longo de vários anos, em grande isolamento, fui a única estudante negra em todo o departamento de psicologia clínica e psicanálise. Nos hospitais onde trabalhei, durante e após os meus estudos, era comum ser confundida com a senhora da limpeza e por vezes os pacientes recusavam-se a ser vistos por mim ou a entrar na mesma sala e ficar a sós comigo. Deixei Lisboa, a cidade onde nasci e cresci, com um imenso alívio (KILOMBA, 2019, p. 11, grifos da autora)

É com estas palavras que Grada Kilomba, importante referência para os estudos étnico-raciais, introduz sua obra *Plantation Memories* para a edição em língua portuguesa, lançada este ano. Estranhamente traduzido como *Memórias da Plantação* – estranhamento esse, afirma a autora, intencional – esta obra, publicada há dez anos em língua inglesa, só agora ganha edição em Portugal e também no Brasil. Seu estudo descreve de que modo o racismo opera como uma espécie de dispositivo de continuidade do colonialismo, a partir de entrevistas e depoimentos de afro-alemães, em diálogo com a teoria pós-colonial, a psicanálise e a narrativa poética. Embora portuguesa, até o anúncio da tradução de seu livro, pouco se falava sobre a nacionalidade de Kilomba. Recentemente, no entanto, a intelectual tem sido provocada a falar sobre a questão negra em Portugal – e isto se deve (e muito) à atual conjuntura do país.

Emersa num contexto tardio em relações a demais lutas identitárias, a identidade negro-portuguesa foi, primeiramente, vinculada ao Hip Hop, no qual surgiram artistas como o MC Chullage, português negro de ascendência cabo-verdiana, que também milita pela causa da nacionalidade negro-portuguesa (BONIFÁCIO, 2012). Isto porque em Portugal estabeleceu-se, em 1981, uma lei que determinava a nacionalidade *jus sanguinis*, isto é, filhos de pai e/ou de mãe portugueses são, por direito, portugueses, ao passo que filhos de imigrantes nascidos em Portugal devem ter a nacionalidade dos pais (BUALA, 2012).

Ao longo dos anos, em especial após a década de 1980, marco do boom imigratório de africanos em Portugal (PADILLA & ORTIZ, 2012), tal situação tornou-se um problema: uma geração de homens e mulheres angolanos, cabo-verdianos, guineenses que jamais estiveram

⁸ Mestranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, na FFLCH-USP.

em África. Estrangeiros em sua própria terra e partilhando uma identidade portuguesa à margem, tal geração tornou-se linha de frente das lutas antirracistas, estas que tem colocado em pauta na mídia nacional denúncias de racismo das instituições portuguesas, como o “Caso Jamaica” e o “Caso Cova da Moura” – ambos sobre violência policial.

Trabalhos recentes, especialmente no âmbito jornalístico, têm posto em xeque a homogeneidade subentendida em torno da nacionalidade portuguesa. Colunas assinadas por importantes artistas e ativistas negros, como Mamadou Ba e Kalaf Epalanga, ambos no “Público”, bem como a investigação da repórter e aliada da luta antirracista Joana Gorjão Henriques, em seu *Racismo em português: o lado esquecido do colonialismo* (2017), colocam finalmente em cena o legado pós-colonial de Portugal dentro do território português.

A identidade negra, finalmente, tem sido pautada em Portugal. E, graças a este movimento, surge uma literatura afinada às demandas sociais e políticas de negros e negras no contexto lusitano, responsável por retirar da invisibilidade a experiência racializada, combatendo, dessa forma, o imaginário lusotropicalista. O lusotropicalismo historicamente pressupôs que o convívio com a diferença multirracial correspondia à “harmonia racial” ou “ausência de preconceitos” (MATA, 2006, p. 290), contudo, como se verifica na circulação discursiva lusotropicalista desde o Salazarismo, o mero reconhecimento da diferença não implica, necessariamente, em respeito à diferença. Por isso, ao tratar do racismo, direta ou indiretamente, em primeira pessoa, os autores que aqui serão citados também se inscrevem na temática da autodescoberta do sujeito, muito cara ao repertório das literaturas negras em geral. Trata-se do gesto de “tornar-se negro” (ou a “descoberta de ser negra/o”) que, para a psicanalista brasileira Neusa Santos Souza,

é mais do que a constatação do óbvio. (Aliás, óbvio é aquela categoria que só aparece enquanto tal, depois do trabalho de se descortinar muitos véus). Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetidas a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades” (SOUZA, 1990, p. 17-18)

Elejo três obras para pensar este processo: *Esse Cabelo*, de Djaimilia Pereira de Almeida (2015), *Também os brancos sabem dançar*, de Kalaf Epalanga (2017) e *Um preto muito português*, de Tvon (2017). Estes livros carregam algumas semelhanças: além de serem escritos por autores negros que vivenciam a identidade portuguesa (em menor ou maior grau), tratam-se de obras em prosa, que podem ser inseridas no guarda-chuva do gênero Romance. No entanto, enquanto *Esse Cabelo* e *Também os brancos sabem dançar* compartilham, de formas distintas, a noção de “escritas de si”, fazendo fundir, dessa forma, o autor à obra, *Um preto muito português* apresenta uma narrativa que, embora esteja em primeira pessoa, não se restringe à identidade da autora.

Um preto muito português é Budjurra, português e filho de cabo-verdianos, que representa o destino comum de imigrantes e filhos de imigrantes africanos em Portugal, retrato da classe trabalhadora jovem e negra no país. Funcionário de call-center, Budjurra relata seu despertar racial a partir de sua própria vivência. A tomada por uma consciência negra começa, justamente, com o rap:

O Chullage é um MC português. Um preto português. Assim como eu e os meus irmãos, é filho de crioulos e nasceu em Portugal. Fala da realidade dos bairros, da realidade dos imigrantes africanos, sobreviventes na terra de Camões (TVON, 2017, p. 22).

Ao refletir sobre sua pertença racial, Budjurra também discute consigo mesmo suas preocupações afetivas. Marcado por uma solidão pungente, a personagem procura politizar as decisões que leva na vida. No capítulo intitulado “Desmistificar o black power”, Budjurra reproduz um ensaio escrito por uma amiga, refletindo, adiante, que

[...] sempre tive orgulho em mim e nos meus, e se sempre tive a certeza de que somos capazes de comandar os nossos destinos, também agora sinto que chegou a era de me assumir como a alma poderosa e valiosa que eu sou. Porque eu preciso de me amar mais para vos amar (TVON, 2017, p. 55).

Os caminhos se dão de forma diferente em Também os brancos sabem dançar, embora a música também seja central na construção da narrativa. Neste romance, concorrem três olhares distintos, que fazem, cada qual, as partes que compõem o livro: um músico angolano detido pela polícia na fronteira da Suécia com a Noruega, a caminho de um festival em Oslo, com o passaporte vencido (o “próprio” Kalaf); uma professora de Kizomba, filha de uma retornada, cujos encontros fazem unir musicalmente Brasil, Portugal e Angola; e, por último, um policial norueguês, responsável pela detenção de Kalaf – e que, curiosamente, é fã do rapper Jay-Z.

Personagens tão diferentes entre si, mas que se conectam por um único interesse: a música negra. Embora represente uma figura de poder, a voz do policial, que toma conta da terceira parte do livro, também esboça angústias, paixões, empatias. Transformado policial por uma comodidade familiar, a personagem traça sua história também contemplando seus interesses musicais que atravessam oceanos. Tal curiosidade desperta sensibilidade diante de temas aparentemente distantes do cotidiano norueguês, como episódios de racismo, inclusive protagonizados pela polícia norueguesa, assim como a relação de seu país com os imigrantes e refugiados, que fazem a personagem lembrar de passagens da história da música negra mundial e de trechos de letras de seu ídolo Jay-Z. Mas também memórias de sua infância atravessam sua narrativa, quase sempre combinando um paralelo inesperado com o Hip Hop.

É justamente este o policial que fica encarregado de descobrir se aquele angolano detido na fronteira está falando a verdade. Enquanto os demais policiais tendem a desconfiar da existência de uma espécie de “techno africano denominado kuduro”, nossa personagem da parte III é motivada pela curiosidade em torno do gênero:

“Não achas estranho Angola produzir techno? Sempre pensei que a música africana era feita com instrumentos, guitarras, congas e maracas, o oposto de música feita com computadores.” Mari achava que a história não fazia sentido. Não encontramos nada na bagagem que o incriminasse, tirando os documentos caducados, é claro. Mas para ela existia algo que não batia certo, tinha que haver alguma outra razão para um homem sair de Lisboa e cruzar a Europa toda de autocarro. Enquanto ela traçava teorias para tentar encontrar razão que justificasse a razão do músico, eu colocava-me outras questões: o que é kuduro? Como apareceu? Quando?

Quem o inventou? Como terá o techno chegado até Angola? (...) Como é que essa música foi parar a África? Qual foi o tema que despertou as mentes dos artistas que fazem kuduro? Estas eram as questões que me apetecia colocar e não perguntar quem emitiu o cartão de residência do sujeito que tinha na minha cela (EPALANGA, 2018, p. 242-243).

A ocorrência da combinação entre música e dança faz com que o romance de Kalaf Epalanga reavalie as identidades portuguesa e europeia de forma distinta às demais obras inscritas na questão negra. Enquanto conta sua trajetória nos países europeus, suas passagens por Londres, Barcelona, Lisboa, Kalaf cartografa a evolução do kuduro na Europa dentro da perspectiva de um músico atento às questões políticas e sociais subjacentes:

Se invertêssemos os papéis, ou o hemisfério, eu teria o título da moda, ainda que equivocado, seria chamado de “expatriado”, e não com o pejorativo e gasto “refugiado”, ou então “cooperante”, para recuperarmos um termo com que identificávamos os estrangeiros que vinham ajudar a reconstruir os países do Terceiro Mundo. Eu também estou aqui na qualidade de cooperante, vim para ajudar a reconstruir e redefinir a identidade cultural europeia. (EPALANGA, 2018, p. 67)

A atmosfera “afropolita”, assim, converge com a preocupação em redefinir as linhas e fronteiras que estabelecem a identidade europeia e, consequentemente, a identidade portuguesa. Ao pontuar tais reflexões, Epalanga coloca em prática aquilo que Paul Gilroy desenvolve na teoria em seu célebre *O Atlântico Negro*, ao considerar que os músicos da diáspora negra representam “um tipo diferente de intelectual”, cuja especificidade reside em seu exercício político cultural que escapa das relações tradicionalmente promovidas por intelectualidades hegemônicas, estas que tendem a afastar da “massa da população” a importância dos debates candentes (GILROY, 2018, p. 165).

Esse *Cabelo*, livro de estreia de Djaimilia Pereira de Almeida, se destaca não apenas pela centralidade da experiência racializada a partir do cabelo crespo – comum a tantas mulheres negras – como também pela forma com que é construída: os fortes elementos do gênero ensaístico presentes na narrativa se encontram com um olhar crítico diante do repertório consagrado em torno da identidade negra, conferindo um tom reflexivo que rebate tais categorias estabilizadas, ajustando-se, com isso, a uma vivência negra portuguesa.

Mila começa considerando sua “declarada ignorância quanto à toponímia de Luanda” como estratégia narrativa que a faz escapar “de um cortejo de lugares-comuns da lusofonia” (ALMEIDA, 2015, p. 34), já que teria saído da cidade africana ainda criança para mudar-se definitivamente para Portugal. A narradora volta-se, então, à experiência nos salões de cabeleireiros: “A casa assombrada que é todo cabeleireiro para a rapariga que sou é muitas vezes o que me sobra de África e da história da dignidade dos meus antepassados” (ALMEIDA, 2015, p. 14). O cabelo se torna o marcador temporal e espacial da narrativa, assumindo o lugar da metonímia da experiência racialmente marcada em Portugal e a imagem poética que compõe a transição do tempo/espço da personagem. Esta passagem no tempo é encenada, principalmente, pela transformação capilar:

Tudo aquilo com que posso contar é com um catálogo de salões, com a sua história de transformações étnicas no Portugal que me calhou (...). A história da entrega da

aprendizagem da feminilidade a um espaço público que partilho, talvez, com outras pessoas não é o conto de fadas da mestiçagem, mas é uma história de reparação. (ALMEIDA, 2015, p. 15)

Paralelamente, Mila também se ocupa, nos primeiros capítulos, em traçar sua árvore genealógica. Através das lembranças de seu avô, Castro Pinto, a narradora arremeda uma linhagem familiar a fim de construir a “geopolítica” de seu cabelo. Semelhante procedimento ocorre em relação aos salões de cabeleireiros, que traçam, no caminho dos penteados, uma espécie de topografia do continente africano:

Visitar salões tem sido um modo de visitar países e aprender a distinguir feições e maneiras, renovando preconceitos. O Senegal são umas mãos hidratadas, Angola um certo desmazelo, uma graça brutal, o Zaire um desastre, Portugal uma queimadura de secador, um arranhão de escova. (ALMEIDA, 2015, p. 119)

Tais rastros de memória, porém, assim como o mapeamento acima, não constroem, ao longo da obra, um chão identitário estável para o “eu” do texto, uma verdade, a origem de Mila e, por extensão, do cabelo crespo. Nasce, daí, a aporia em torno da própria identidade, o estranhamento perante a própria origem, que perfaz toda a narrativa de *Esse Cabelo*:

“Onde deixei a Mila?” O tempo da procura coincide com o tempo da descoberta, exactamente como se percebesse o propósito do que escrevo no decurso de escrever. A pessoa que encontrei por acaso confunde-se com o resultado de uma procura apenas no sentido em que, se usarmos uma pá para desenterrar um baú, é possível que o baú encontrado esteja marcado pela pá que usámos. Tal conclusão mostra-me que apenas por acaso este é o meu cabelo. O que somos por escrito é tão diferente do que somos quanto uma nódoa de água é diferente de uma chave” (ALMEIDA, 2015, p. 138)

A suspeição de Mila diante de sua própria origem – a partir da consideração de que esta condiciona a sua identidade – faz com que a narradora, em vez de assumir a tradição histórica do “tornar-se negra/o”, se confronte com os espaços já estabelecidos neste discurso. A própria ideia de “retorno à África”, intento realizado por Mila ao construir sua árvore genealógica e ao mapear os salões, torna-se, na dinâmica de um self que se estabelece racializado, um recurso paródico a estes topos. Manifestado em literaturas engajadas com a negritude, o “retorno à África” e, conseqüentemente, a enunciação coletivizante, fora expediente temático caro a tais produções. Em *Esse Cabelo*, especialmente em seus movimentos finais, dá-se sinais de esgotamento de tais gestos, ou seja, nem a postura coletiva e sequer o regresso metafórico à África contribuem para que Mila apele para este “eu” próprio das “escritas de si”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diferentemente dos movimentos artísticos negritudinistas ao redor do mundo, que usufruíram do vigor de um tempo influenciado pelo Renascimento Negro estadunidense, Indigenismo haitiano, e os Negrismos cubano e brasileiro, como interpreta Laranjeira (1995),

as produções de autoria negra em Portugal são marcadas por um empreendimento “não-coletivo”, mas que também estão longe de serem narrativas individuais ou individualistas. Ao apresentarem protagonistas negros, que pensam a partir de uma experiência racializada e denunciam o racismo, as obras aqui apresentadas distanciam-se do imaginário freyreano lusotropicalista que é, por extensão, um dos elementos que atravessam a identidade portuguesa hegemônica.

Seja a narrativa acadêmica de Grada Kilomba, ou as narrativas literárias das autoras e do autor aqui mencionados, há um processo de disputa em curso que desestabiliza a compreensão tradicional da identidade portuguesa e que, por extensão, reposiciona o sujeito negro nos trânsitos culturais, econômicos e sociais do país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Esse Cabelo*. Alfragide: Editora Teorema, 2015.

BONIFÁCIO, João. Chullage não enche-nos a barriga, parte-nos o coração. *O Público*, 18 de Maio de 2012. Disponível em <<https://www.publico.pt/2012/05/18/jornal/chullage-nao-nos-enche-a-barriga-partenos-o-coracao-24541777>> Acesso em: 31 de julho de 2019.

BUALA. Entrega das Assinaturas: Campanha por outra Lei de Nacionalidade, 13 de Outubro de 2012. Disponível em <<http://www.buala.org/pt/da-fala/etiquetas/campanha-por-outra-lei-da-nacionalidade>> Acesso em: 31 de julho de 2019.

EPALANGA, Kalaf. *Também os brancos sabem dançar*. São Paulo: Todavia, 1ª edição, 2018.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2ª edição, 2012. Tradução: Cid Knipel Moreira.

HENRIQUES, Joana Gorjão. *Racismo em português: o lado esquecido do colonialismo*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 1ª edição, 2017.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. Tradução: Jess Oliveira.

LARANJEIRA, Pires. *A negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

MATA, Inocência. Estranhos em permanência: a negociação da identidade portuguesa na pós-colonialidade. In: “Portugal não é um país pequeno”: contra o ‘império’ na pós-colonialidade. Org: Manuela Ribeiro Sanches. Lisboa: Cotovia, 2006.

PADILLA, Beatriz & ORTIZ, Alejandra. Fluxos migratórios em Portugal: do boom migratório à desaceleração no contexto de crise. *Rev. Inter. Mob. Hum.*, Brasília, Ano XX, Nº 39, p. 159-184, jul./dez. 2012.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

TVON. *Um preto muito português*. Lisboa: Chiado Editora, 1ª edição, 2017.

CARTOGRAFIAS LITERÁRIAS LÉSBICAS: O CLUBE DE LEITURA LESBOS DE SÃO PAULO

Carolina Hartfiel Barroso⁹

Este artigo busca analisar o campo literário brasileiro através da leitura crítica do conto *A Princesa e a Costureira* (2015), da escritora Janaína Leslão, com o objetivo de compreender o que se entende por “literatura lésbica”. Por meio do estudo em três instâncias - a recepção de um grupo de leitoras, a recepção da crítica literária e os elementos do próprio texto literário - pretendo examinar o que o sistema literário vem entendendo como literatura lésbica. Nesse sentido, estou interessada também em entender como algumas obras são construídas como universais, o que lhes garante um acesso ao cânone patriarcal, branco e heterossexual, enquanto outras são particularizadas e afastadas do cânone literário hegemônico.

Esta investigação desenvolve-se graças ao contato com um clube de leitura, fundado em São Paulo, chamado Clube Lesbos. O Clube foi construído por duas mulheres cisgêneras lésbicas, sendo uma delas negra e outra branca, e tem, desde seu início, a proposta de discutir e analisar obras literárias “feitas por mulheres que se relacionam com outras mulheres” (sic). Com o passar do tempo, porém, o Clube Lesbos expandiu-se, tanto em termos geográficos como em relação aos conteúdos analisados. Atualmente os encontros acontecem em quatro cidades (São Paulo, Curitiba, Salvador e Guarulhos) e há a previsão de inauguração de mais duas unidades (Rio de Janeiro e São Carlos). Além de obras literárias, são debatidas produções de cinema que sejam inspiradas em livros de autoras lésbicas ou que contenham personagens lésbicas no enredo. Os encontros do Clube são abertos a todas as mulheres cis e trans, exclusivamente, lésbicas e bissexuais.

A proposta do Clube é que as obras debatidas já tenham sido lidas pelas participantes antes dos encontros. Nesse sentido, um dos objetivos da presente investigação é entender, através da recepção literária no espaço do Clube Lesbos, o que esse grupo de leitoras tem entendido por literatura lésbica. Não há intenção, no momento, em analisar o debate a respeito de filmes, e estou interessada, especialmente, na discussão acerca da literatura lésbica produzida no Brasil. Assim, através da participação e análise dos encontros do Clube, serão investigados apenas os livros escritos por autoras brasileiras, em uma tentativa de compreender o que seria a literatura lésbica.

Além da análise de recepção no espaço do Clube Lesbos, meus objetivos compreendem também a análise da crítica literária especializada, ou seja, aquela produzida em ambientes acadêmicos. Nesse sentido, pretendo não só analisar a recepção literária especializada, mas também compará-la com a recepção do Clube Lesbos, não só para pensar convergências

⁹ Graduanda em Letras na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

e divergências, mas também para tentar inferir o que a crítica especializada tem entendido como literatura lésbica.

Por fim, é meu objetivo também pensar como os textos constroem esse campo crítico e literário. Nesse sentido, volto-me à análise das obras para tentar entender que lesbianidades essas narrativas têm construído, que representações são produzidas e qual a importância da autoria e da representatividade lésbica para esse campo literário.

Não há, na presente pesquisa, objetivo de elaborar uma definição única acerca do termo “literatura lésbica”. A investigação buscará compreender os diversos ambientes onde a literatura é chamada de lésbica, e os motivos pelos quais tal denominação ocorre. Através do estudo de campo junto ao Clube Lesbos, de uma análise das críticas literárias acadêmicas e, por fim, o entendimento do texto em si, haverá, antes de tudo, uma discussão, uma complexificação, do que vem se formando como literatura lésbica no Brasil.

Observa-se, em termos gerais, análises já existentes que buscam também debater a classificação de textos como pertencentes à categoria de “lésbicos”, como o trabalho de Isadora Araújo Pontes, *Narrativas de mulheres e da lesbianidade: discursos do “outro lugar”* (2018). Em sua investigação, Isadora discute a natureza de obras produzidas por mulheres, e questiona a real subversão do texto em si frente ao padrão vigente daqueles considerados “universais”, isto é, cujas narrativas reproduzem um ideal de homem branco heterossexual. Sendo assim, a autora define:

se o gênero e a sexualidade são produzidos conjuntamente, um discurso que reafirma a mulher enquanto oposta e inevitavelmente desejante do homem, sem nenhuma pretensão de subversão ou releitura do feminino, ainda que fale da lésbica ou de uma personagem transgressora, não estará propondo novas configurações que tensionem o sistema de gênero. Para tal, são necessárias narrativas das quais o sujeito do feminismo possa emergir (PONTES, 2018, p.18).

Considerando tais reflexões, analisarei, neste trabalho, o conto de fadas *A Princesa e a Costureira* (2015), de Janaína Leslão, que retrata a relação entre mulheres dentro do universo mágico de princesas, castelos, reis e fadas madrinhas.

A PRINCESA E A COSTUREIRA

A história criada por Leslão mostra o amor entre a princesa Cíntia e a costureira Ísthar, sendo que, desde o seu nascimento, a princesa está prometida a Febo, príncipe do reino vizinho. Sua Fada Madrinha, porém, lançou um encanto quando de seu nascimento para assegurar que Cíntia se casaria com seu amor verdadeiro. A princesa, segundo o encantamento, reconheceria seu verdadeiro amor ao ser tocada pelas costas.

É no momento dos preparativos para o casamento com o príncipe que a promessa se realiza: a costureira do vestido de noiva, muito famosa no povoado por sua agulha mágica, que costurava todos os tipos de tecidos, toca as costas da princesa e Cíntia descobre seu verdadeiro amor. No entanto, ao anunciar que ama a costureira para o rei e para a rainha,

a princesa é trancada pelo pai na torre do castelo. A rainha, tentando impedir tal ato cruel, é gravemente ferida no peito por um dos guardas, o que leva o rei a fazer um juramento: a mão de Cíntia seria dada a quem conseguisse salvar a rainha do ferimento.

A costureira consegue salvá-la com a sua agulha mágica, mas o rei não cumpre o que havia dito publicamente e se recusa a conceder a mão de Cíntia a Ísthar. Os camponeses do reino, revoltados contra tal injustiça, invadem o castelo, mas a costureira consegue chegar antes e evita um ato de violência contra o rei. Admirado pela bondade e coragem de Ísthar, o rei concorda em libertar sua filha e não impede a união das duas. A história se encerra com o casamento de Ísthar e Cíntia, e a mensagem de que “aquele tipo” de casamento passou a ser permitido em reinos vizinhos também.

Sobre a recepção do livro dentro do Clube Lesbos, o debate, ocorrido em maio de 2019, excepcionalmente na Faculdade de Educação da USP, contou com a participação de quinze mulheres, todas eram cisgêneras, lésbicas ou bissexuais, e majoritariamente brancas, com idades variando entre vinte e trinta anos. O início da conversa foi guiado por uma das fundadoras do Clube, que propôs a reflexão acerca das referências de infância em se tratando de casais LGBT, especialmente casais de lésbicas.

Tal debate foi proposto tendo em vista as diversas pesquisas (PINA, 2009; ROQUE e CANEDO, 2015; RIBEIRO, 2018) que apontam que o gosto individual pela leitura é formado durante a infância, e que tal atividade é essencial na formação de valores e da criatividade cognitiva das crianças. Levando isso em consideração, o grupo concluiu que existem pouquíssimas referências LGBTs na mídia e na cultura brasileira, e que tais referências são sempre negativas em relação às vivências das pessoas LGBTs.

Isto é, existe um consenso entre o grupo que personagens de filmes e novelas assumidamente LGBTs sempre tiveram algum destino trágico ou vidas extremamente sofridas, o que criou uma conexão imaginária entre ser LGBT e ter necessariamente um destino ruim. Ou seja, quase todas as mulheres que amam outras mulheres tiveram, em sua infância, apenas referências negativas acerca desse tipo de relação, o que possivelmente afetou o entendimento de suas próprias sexualidades com o passar do tempo.

A conversa seguiu com a perspectiva que, além de escassas e negativas, tais referências costumam ser também extremamente estereotipadas. Assim, a grande maioria das representações de lésbicas na mídia acaba sendo hegemonicamente de mulheres masculinizadas, com traços considerados de personalidade masculina e até mesmo traços físicos comumente associados a homens. Dessa forma, novamente o entendimento sobre a lesbianidade é influenciado pelos veículos de cultura de forma a restringir tal representação a algo totalmente específico e cuja diversidade real nunca é explorada.

O consenso entre as mulheres presentes no encontro foi de que essa “ausência seletiva” durante sua formação inicial como leitoras influenciou sua capacidade de entendimento do que é a lesbianidade, sendo que tal processo poderia ter acontecido de maneira totalmente diferente, caso as referências fossem mais diversas e positivas dentro dos livros e dos demais meios culturais.

Considerando tais pontos, o grupo então conseguiu analisar o livro de Janaína Leslão. A leitura de todas as mulheres presentes foi praticamente a mesma: a narrativa de *A Princesa e a Costureira* (2015) apresenta características nunca vistas antes em uma produção literária brasileira, quebrando os paradigmas da heterossexualidade, normalmente representada em

histórias infantis. Tal representação foi considerada positiva por todas naquele encontro, e alguns pontos foram destacados como relevantes para que essa obra se configure como inovadora.

Primeiramente, o Clube Lesbos considerou o livro relevante por ter sido escrito por uma mulher ativista LGBT, autodeclarada em sua página de Facebook. Também pelo fato de a narrativa utilizar-se de um modelo clássico de conto de fadas para subverter a noção padronizada da heterossexualidade, apresentando o amor romântico de um casal de duas mulheres. Em terceiro lugar, o grupo de leitoras observou que a Fada Madrinha, a princesa e sua família são pessoas negras, ou seja, o papel de poder da realeza não é dado a personagens brancas, o que subverte novamente o padrão desse tipo de história. Por fim, observou-se também a presença da mãe solteira, na personagem de Ísthar, que também é uma estrangeira no reino, inserindo a questão de imigrantes e a batalha das mulheres criando seus filhos sozinhas. Assim, é possível notar que, para as leitoras lésbicas e bissexuais do Clube Lesbos, o livro de Janaína Leslão é um ponto fora da curva na literatura brasileira, apresentando aspectos positivos raramente encontrados nas narrativas LGBTs. Pode-se dizer, então, a partir desse primeiro livro analisado, que as discussões no grupo a princípio estão preocupadas em valorizar um imaginário positivo sobre a lesbianidade.

A análise da crítica acadêmica, por outro lado, insere alguns elementos não considerados durante o debate do Clube. Dentre os textos publicados a respeito da obra, um faz parte do campo da psicologia social (OLIVEIRA, 2017), um da área da psicanálise (SOUZA, 2018), três dos estudos literários (SOUZA, 2017; NEVES, 2017; SILVA, 2018), e, por fim, um do campo da pedagogia (RIBEIRO, 2018). Nesse sentido, já é possível perceber a riqueza de possibilidades de aproximação para o estudo da obra *A Princesa e a Costureira*.

Um desses exemplos é a tese de doutoramento de Clodoaldo Ferreira Fernandes da Silva, intitulada *Imagens, mitemas e mitos em “A princesa e a costureira” e “Joana princesa”*: construções discursivas de identidades sexuais, de 2018, da Universidade Federal de Goiás. A tese de Silva apresenta três objetivos, delineando tópicos através dos quais ele analisou as obras publicadas por Leslão. Neste sentido, primeiro problematizou possíveis mitos, os quais são produtores de identidades, em seguida investigou de que maneira as ideias presentes nos contos podem ser capazes de inserir ou excluir a diversidade sexual no mundo contemporâneo e, por fim, analisou como o mito presente nos contos de fada é proposto na narrativa contemporânea. Assim sendo:

Nesta investigação articulam-se saberes e diálogos importantes com várias vertentes teóricas, quais sejam os estudos das dissidências sexuais (que compreendem a sexualidade como uma construção social e discursiva situada em dado momento e historicidade), que nos ajudam a manter o diálogo tão necessário frente ao nosso tempo (SILVA, 2018, p. 18).

Silva (2018) argumenta que apesar de a narrativa quebrar os padrões e ser subversiva pelos motivos observados também pelas leitoras do Clube Lesbos, a personagem da princesa “não rompe com a sua condição de filha em relação ao pai”, quando não o questiona quanto a ficar presa na torre, mesmo que sua vontade fosse outra. Em outro momento, porém, aponta para uma nova quebra de paradigmas construída pela autora: a Fada Madrinha,

apresentada como mulher negra e gorda, tem o poder de transformar ou predizer o destino de outra criança negra.

Mais adiante em sua análise, Silva (2018) tece outra crítica relevante: o padrão de conto de fadas prevê que a princesa seja salva por seu príncipe e, nesse caso, de fato, a princesa Cecília foi salva por seu par romântico, Isthar. Assim, há uma tentativa de romper a norma, utilizando seus elementos clássicos, mas de forma a gerar uma subversão dos papéis. Além dos pontos mencionados, Silva (2018) também observa que o relacionamento não apenas é homossexual, como também interracial, fato que novamente transgredir a norma perpetuada nos contos de fadas. Por fim, o autor evidencia também a diferença social existente entre a princesa e a costureira, questão importante para o entendimento de poderes nas relações amorosas.

Frente às duas perspectivas apresentadas, a recepção das leitoras do Clube Lesbos e a crítica literária acadêmica, cabe observar o que o texto apresenta por si só. Apenas por questão de contextualização, evidencia-se que a obra foi o primeiro livro publicado por Janaína Leslão, mas não o único, pois a autora ainda lançou, em 2016, o livro *Joana Princesa*, que conta a história de uma princesa trans. Premiada na categoria Literatura pela Associação da Parada do Orgulho GLBT (APOGLBT) em 2016, na 16ª edição do Prêmio Cidadania em Respeito à Diversidade. *A Princesa e a Costureira* foi também transformada em peça de teatro, apresentada em São Paulo, e quase barrada em cidades interioranas (Jundiaqui, 2017).

O texto desenvolve-se com vocabulário simples, porém não totalmente infantil, e o livro tem um total de 52 páginas. As ilustrações, signos importantes na construção da narrativa, aparecem de forma proporcional às palavras, e ajudam a interpretar a história, sendo que a questão racial, por exemplo, é observada somente graças ao elemento imagético do livro. Assim, a trama é desenvolvida com auxílio de elementos já esperados para um livro da categoria infanto-juvenil, de conto de fadas, e é através de tais elementos que se ressignifica o padrão normativo dessa literatura.

Tentar entender a representatividade lésbica dentro de *A Princesa e a Costureira* exige a análise daquilo que nos é apresentado pelo texto. Observa-se que a estrutura patriarcal, apesar de questionada de certa maneira pelas relações entre mulheres, é presente na figura do rei, pai de família e chefe do destino de sua filha em momentos cruciais, uma questão comumente enfrentada por mulheres lésbicas. Ainda nesse cenário, a narrativa apresenta a lesbofobia dentro do núcleo familiar, algo muito comum a diversas pessoas LGBTQs, trazendo um debate inovador para a literatura de público infanto-juvenil. Ainda que seja possível questionarmos a reprodução dessa imagem tipicamente patriarcal do pai de família, como aquele que controla o destino das mulheres, é plausível também argumentar que provavelmente a autora realizou a trama dessa forma com o propósito de trazer o debate para o público infantil acerca de um assunto tão real na vida de muitas pessoas.

Não apenas a figura do homem heterossexual detentora de poder é algo que comumente aparece nos contos de fadas, como também o conceito de destino ou o amor como algo não desenvolvido, mas existente sem questionamentos. Os contos de fadas quase sempre apresentam o “amor verdadeiro” como o tema principal para a vida da mulher, e tal sentimento vem atrelado a elementos mágicos e predestinados: uma profecia, um destino, uma ordem, o determinismo. Não há, em *A Princesa e a Costureira*, um desenvolvimento do sentimento entre Cintia e Isthar, pois o toque determina a realização da profecia do amor. Assim, a relação

entre as mulheres está pré-determinada, e a lesbianidade é aceita como fato inquestionável pelas duas personagens envolvidas. Não existe aqui o processo de auto aceitação pelo qual muitas pessoas LGBTs passam, e é literalmente em um passe de mágica que o perfeito auto entendimento acontece.

O final da história desenvolve-se depois de uma trajetória de sofrimentos, o que acaba refletindo novamente o padrão de contos de fadas, na inconfundível jornada do herói. A mãe de Cintia quase morre, o rei é cruel com Ísthar, humilhando-a e jogando-a na lama, e a própria princesa é trancada numa torre sob condições deploráveis por conta de seu destino em amar outra mulher. Observa-se novamente que o antagonista principal, que faz o papel de “vilão”, é o pai, o homem heterossexual detentor de poder. Assim, a narrativa acaba reproduzindo um esquema já conhecido no mundo fantástico infantil, mas apresentando subversões quando traz elementos que normalmente não são questionados, mas que aqui servem de agentes de mudanças no desenrolar da trama.

Em entrevista para a revista Trip (2015), a própria autora define sua perspectiva acerca da obra: “A gente precisava de histórias diferentes. As mulheres sempre são vistas como rivais na disputa por um homem. Eu queria fazer uma história entre mulheres, com o protagonismo sendo delas e a história de amor vivida por elas. Essas histórias de amor existem e precisam ser contadas”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das instâncias observadas, é possível notar que a definição dada por Leslão dialoga com as ideias consideradas pelas participantes do Clube Lesbos, bem como por Isadora Araújo Pontes (2018), isto é, consideram narrativas lésbicas aquelas cujas personagens protagonistas são mulheres que amam mulheres e subvertem a norma heteropatriarcal. Primeiramente, as leitoras do Clube concordaram que *A Princesa e a Costureira* é uma obra importante para as representatividades lésbicas no Brasil; da mesma forma, a crítica acadêmica demonstra a subversão dos elementos do livro e o significado disruptivo que tal narrativa constrói dentro do universo infanto-juvenil; e, por fim, busquei demonstrar como o próprio texto apresenta características relevantes de representação lésbica.

Assim, através de três campos de análise, tentei compreender como a lesbianidade é representada no livro *A Princesa e a Costureira*. Não houve intenção de chegar a conclusões absolutas, senão questionar alguns elementos da produção literária que se propõe a ser subversiva em relação ao padrão heteropatriarcal vigente. O propósito de analisar outras obras classificadas como “literatura lésbica” brasileira dentro do Clube Lesbos continuará sendo buscado, e o mesmo processo aqui adotado será utilizado para tais investigações futuras. Por agora, concluo que a obra de Leslão demonstra elementos inovadores para o gênero infanto-juvenil dos contos de fadas, e apresenta conteúdo que pode ser considerado transformador dentro da literatura como um todo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- EIROA, Camila. Toda forma de amor. Revista Trip, 2015. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/a-princesa-e-a-costureira-conto-de-fadas-retrata-o-a-mor-entre-mulheres>. Acesso em 05 agosto 2019.
- LESLÃO, Janaína. A princesa e a costureira. Metanoia editora, 2016.
- LESLÃO, Janaína. Joana Princesa. Metanoia editora, 2016.
- NEVES, Lígia de Amorim. E elas viveram felizes para sempre: a perspectiva queer em A princesa e a costureira, de Janaína Leslão. Revista Crioula. no 20. São Paulo, 2017.
- OLIVEIRA, Érika Cecília Soares. Histórias para descolonizar o pensamento. Psicologia & Sociedade. Universidade Federal de Alagoas. Maceió, 2017.
- PONTES, Isadora Araújo. Narrativas de mulheres e de lesbianidade: discursos do “outro lugar”. Dossiê Sáfico, n. 20, p. 20-39, 2018.
- PINA, Patrícia Kátia da Costa. A criança, o livro e a formação do gosto pela leitura literária. Revista Semioses. Rio de Janeiro. Vol. 01, N. 05. Agosto de 2009.
- RIBEIRO, Aline Escobar Magalhães. Literatura infantil e desenvolvimento da imaginação: trabalho modelado como ferramenta de ensino do argumento narrativo. UNESP. Marília, 2018.
- ROQUE, Cássia Lina Bittencourt, CANEDO, Maria Luiza. A importância do incentivo à leitura nos primeiros anos da infância. PUC Rio. Rio de Janeiro, 2015.
- SANTOS, Claudiana Gois dos. A Bruta Flor do Querer: Amor, performance e heteronormatividade na representação das personagens lésbicas. São Paulo, 2018.
- SILVA, Clodoaldo Ferreira Fernandes. Imagens, Mitemas e Mitos em “A Princesa e a Costureira” e “Joana Princesa”: construções discursivas de identidades sexuais. Goiânia, 2018.
- SOUSA, Estephany Andrade de. “A Princesa e a Costureira”: o tabu através da literatura infanto-juvenil traduzida. Brasília, 2017.
- SOUZA, Maria Geneceleide Dias de. A Princesa e a Costureira: as novas representações familiares no conto de fadas. Universidade Federal da Paraíba, 2018.
- “Peça que mostra amor entre duas mulheres faz prefeitura se manifestar”. Jundiaqui. Disponível em: <http://www.jundiaqui.com.br/geral/peca-que-mostra-amor-entre-duas-mulheres-faz-prefeitura-se-manifestar/>. Acessado em 15 de agosto de 2019.

“ESSE MOÇO É ADÉ? NÃO, É INGLÊS.” REFLEXÕES SOBRE O POTENCIAL QUEERIZANTE DE UMA PROPOSTA DECOLONIAL ANTROPOFÁGICA

Cecilia Inês Luque¹⁰

O Xangô de Baker Street (romance de Jô Soares, Brasil, 1995) relata uma suposta visita de Sherlock Holmes ao Brasil em 1886, durante o final do império de Pedro II. Em um trabalho anterior,¹¹ eu afirmei que Soares apropria-se criticamente de uma obra icônica da cultura “universal” como são as histórias de detetives de Arthur Conan Doyle, para questionar a matriz ilustrada e colonialista moderna que tais obras representam, segundo a qual a razão lógico-instrumental é a base infalível do progresso das sociedades “civilizadas”, enquanto a sensualidade, a irracionalidade e a moleza são a causa do atraso das sociedades pré-modernas, bem como uma ameaça interna para a ordem e o progresso da civilização.¹² Para isso, o escritor brasileiro constrói uma “vacina antropofágica”¹³ através de dois mecanismos discursivos contramodernos¹⁴ -a paródia e a transculturação- e aplica-a no personagem de Doyle para desativar nele a “[p]este dos chamados povos cultos e cristianizados[:] conceber o espírito sem o corpo,” (Manifesto Antropófago) e reativar a conexão entre ambos. Ao mesmo tempo, a cuidadosa reconstrução histórica levada a cabo no romance mostra que não por ser culturalmente diferente, estava a sociedade imperial brasileira necessariamente desligada dos bens e das práticas associados ao progresso modernizador e, portanto, não era necessariamente desigual com relação à sociedade imperial britânica. Mediante essas estratégias narrativas, Jô Soares põe em dúvida os discursos que construíram a “alteridade constitutiva” do Ocidente Moderno, transformando as diferenças dos povos outros em desigualdades, discursos que colonizaram o imaginário desses povos outros e convenceram-nos de eles serem culturalmente inferiores.

A partir destas ideias, ocorreu-me que a proposta antropofágica de O Xangô de Baker Street não só era descolonizadora mas também queerizante, pois a matriz epistemológica

¹⁰ Professora Doutora na Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Tradução de Ana Belén Vera

¹¹ Veja um desenvolvimento mais completo desta argumentação em “Un británico en la corte de Pedro II: Policías, parodias y antropofagia”. *Humanidades nas Fronteiras: Artes, Saberes e Pesquisas Interdisciplinares*. Denise Rosana da Silva Moraes e Antonio Rediver Guizzo, org. Foz de Iguaçu (PR): UNILA/UNIOESTE, 2018. Pp. 25-32.

¹² Esta matriz de sentido permitiu colocar a especificidade histórico-cultural da Europa como ponto de partida para a comparação que estabeleceria o grau de desenvolvimento da Humanidade e colocar a especificidade de outros países como diferenças inerentes à condição de subalternidade; a partir do final do século XVIII, e graças à revolução industrial, à Ilustração e à instauração do imperialismo, Grã Bretanha erigiu-se como representante da Europa moderna.

¹³ Expressão tomada do *Manifesto Antropofágico* (1928) de Oswald de Andrade.

¹⁴ A contramodernidade é, para Walter Dignolo (1995), um *locus* de enunciação que opõe resistência e contesta a diferentes classes de heranças do processo de expansão ocidental que identificamos com a modernidade, heranças que legitimaram seu próprio privilégio sobre toda outra forma de pensamento em base à racionalidade, à ciência e à filosofia.

moderna estabelece uma identidade tácita entre subjetividade e masculinidade falocêntrica, e não se pode parodiar a primeira sem afetar a segunda. Mas, à medida que a análise ia se desenvolvendo, alguns aspectos do processo queerizador começaram a me parecer teoricamente problemáticos; já que, se bem que o desvio excêntrico da masculinidade de Sherlock Holmes parecia bastante claro, não resultava fácil ver como dita excentricidade acarretava uma oposição ao sistema heteronormativo de significação.

Permitam-me explicar-lhes meu raciocínio por partes.

A PARÓDIA

A pouco de começado o romance, nós podemos encontrar o seguinte diálogo entre o detetive e a senhora Hudson:

(Holmes) -Vejo que, contrariando as ordens de seu médico, a senhora continua comendo ovos, às escondidas . . . Na pressa de engoli-los, a senhora deixou cair um pouco de gema na blusa, causando uma mancha amarela. Logo, deduzi que a senhora desobedeceu às ordens do doutor.

(Sra. Hudson) -Bem, senhor Holmes, na verdade, isso que o senhor chama de mancha amarela é um broche de ouro ..., Mas o engraçado é que realmente comi uma omelete hoje cedo.

(Holmes) -É evidente. Minhas deduções estão sempre certas. O seu broche é que está errado.” (Soares, pág. 32).

Mediante a apresentação de uma série de deduções errôneas e hilariantes como a anterior, o romance brasileiro ridiculariza a cerebral frialdade que sustenta o infalível poder dedutivo do famoso Sherlock Holmes e, por extensão, desmitifica o logocentrismo que sustenta o progresso modernizador.

A TRANSCULTURAÇÃO

Assim que Holmes chega ao Brasil, ele demonstra uma assombrosa plasticidade para se adaptar “ao ritmo indolente do Rio de Janeiro” (Soares 326): como primeira medida, ele veste roupas de linho branco, sem importar que isso seja

“coisa para o zé-povinho”, porque são “mais leves, adequadas ao calor dos trópicos” (Soares, p.184). Logo depois, deixa-se seduzir pela sociabilidade tipicamente latina do Rio de Janeiro e experimenta com fruição os pequenos prazeres de sua cotidianidade: comidas saborosas, alegres amizades, sensuais flertes com uma charmosa mulata, cachimbos carregados de maconha.¹⁵ Então, a versão imoderada¹⁶ de Sherlock na vida cotidiana

¹⁵ De fato, o detetive fica tão aficcionado ao *cannabis* que deixa de usar suas habituais drogas estimulantes do trabalho intelectual (tabaco y cocaína).

¹⁶ Para aludir à imoderação de Holmes, usam-se termos como “voracidade”, “desejo selvagem”, “ousadia incomum”.

brasileira reativa sensações e práticas corporais que o Holmes de Doyle considerava “a distracting factor which might throw a doubt upon all his mental results” (Doyle, 1892, p. 1) atingidos por um “brain without a heart, as deficient in human sympathy as he was pre-eminent in intelligence” (Doyle, 1894, p. 1).

A MASCULINIDADE HEGEMÔNICA

A masculinidade não é uma propriedade intrínseca dos corpos, mas uma representação que precisa de interpretação,¹⁷ cujo complexo efeito de sentido incorpora-se nos comportamentos e nas relações sociais do indivíduo. Tal representação articula as categorias de “virilidade”, “agência” e “prestígio”:¹⁸ A virilidade é o conjunto de potências consideradas próprias de indivíduos de sexo masculino, a agência é a transformação eficaz de tais potências em competências que habilitem o sujeito para agir socialmente, enquanto o prestígio é o efeito de sentido da demonstração eficaz da agência do sujeito.

Elizabeth Badinter (cf. Fonseca 2006) define a masculinidade moderna como um agregado de competências específicas, das quais eu destaco as seguintes: ser potente tanto no âmbito da agência social quanto no da atividade sexual; exercer as próprias competências com o meticuloso controle que habilita a racionalidade instrumental; desenvolver-se eficientemente para obter o sucesso; captar a admiração de pares e subordinados.

Em *O Xangô de Baker Street*, Sherlock Holmes representa um tipo muito particular de masculinidade moderna: o estereótipo de gentleman vitoriano,¹⁹ fleumático, mesurado, reservado e impassível, mais acostumado a tratar com homens em ambientes estritamente homosociais do que a tratar com mulheres.

¹⁷ Entendo *representação* como um conjunto de enunciados em torno a um objeto que nos outorgam certo conhecimento sobre ele e constituem sua “verdade” em um momento histórico dado. Cada momento da sociedade tem suas próprias representações hegemônicas: maneiras de pensar e expressar a masculinidade -repertórios, regras, estilos, formas e argumentos- que têm uma potência e uma aceitabilidade que lhes permite impor-se nas práticas discursivas e corporais dos sujeitos. Nesse sentido, as representações de masculinidade são tecnologias de gênero.

¹⁸ Os modos e graus de tal articulação variam segundo as sociedades, os grupos sociais, os períodos históricos, etc., como assim também segundo as dinâmicas socio-historicamente específicas dos âmbitos nos quais o sujeito se desempenhe (o político, o econômico, o relacionado com a atividade física, o sexual o intelectual e o moral).

¹⁹ Vale a pena assinalar que Soares emprega um estereótipo comum no imaginário latino sobre os britânicos, o qual simplifica redutoramente a complexidade da era vitoriana. Entre 1780 e 1850 o Império Britânico alcançou estabilidade econômica-política, a qual, pela sua vez, motivou uma revolução moral nos costumes: a obscenidade, a agressividade e a desordem que antes eram toleradas e inclusive celebradas, foram dando lugar a condutas estritamente regulamentadas e controladas para garantir o bem-estar social. A florescente classe média britânica esmerou-se para ser identificada com a respeitabilidade e a virtuosidade que cimentavam o progresso do Império; perto do final do século XIX, os diversos setores dessa classe média ainda concorriam entre si para definir os conteúdos de tais noções -respeitabilidade, virtuosidade, progresso- e fixar um tipo de masculinidade que representasse apropriadamente a superioridade moral e cultural da nação. Se bem que isso permitia a coexistência de modelos divergentes de masculinidade como o fleumático *gentleman* e o viril aventureiro, também fazia preciso o constante controle sobre as condutas.

O DESVIO EXCÊNTRICO

Soares, partindo de um locus de enunciação decolonial antropofágico, parodia este estereótipo para desmitificar a superioridade da cultura colonialista europeia; fazendo isso, ele põe em primeiro plano também as debilidades intrínsecas do modelo de masculinidade associado a tal estereótipo. Por um lado, os fatos no nível diegético demonstram que a lógica na qual está baseada a racionalidade detetivesca não é infalível; por outro lado, o culto excessivo de Holmes às atividades racionais e a pressão das rígidas pautas da sociabilidade vitoriana mantiveram seus apetites sob um controle tão férreo que acabaram por escamotear sua possibilidade de desfrutar das práticas corporais e afetivas próprias da vida humana cotidiana e, portanto, menoscabaram sua virilidade (basta dizer que o Sherlock de Soares, nos seus quarenta anos, ainda continua virgem).¹⁰ Em suma, O Xangô de Baker Street mostra que o gentleman britânico não é tão potente como ele acredita ser...

No Brasil, Holmes entra em contato com a “existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica [porque] nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós” (Manifesto Antropófago); é então que seu muito científico espírito de experimentação lhe permite abrandar o férreo controle vitoriano sobre si mesmo e se abrir às diversas experiências cotidianas que surgem no seu caminho: ingestões desmedidas de pratos típicos brasileiros, desvergonhados escarcéus sexuais em um lugar público com uma mulher de classe social inferior à sua, indiscriminado consumo de drogas exóticas. Este contato vai “curando” os efeitos da “[p]este dos chamados povos cultos e cristianizados[:] conceber o espírito sem o corpo,” (Manifesto Antropófago) e vai deslocando excentricamente Sherlock da norma vitoriana de masculinidade.²⁰ No que tange às competências que habilitam a agência, o deslocamento vai da racionalidade para a emocionalidade, da intelectualidade para a corporalidade, da moderação e o controle para os excessos e a espontaneidade, do cientificismo positivista para o misticismo.¹² No relativo à virilidade, o personagem se desloca da assexualidade para um “desejo selvagem” (Soares 1995, 335) que é testemunha da potência sexual de Holmes, latente até o momento.¹³

Ao se mover excentricamente da norma vitoriana de masculinidade, o Sherlock des-racionalizado e transculturado de Soares fica também queerizado. O que significa isto? Segundo Beatriz Preciado (2012), o termo queer surgiu na língua inglesa no século XVII para nomear aquele ou aquilo que, por sua condição de inútil, mal feito, falso ou excêntrico

²⁰ Algumas características de Holmes em *O Xangô de Baker Street* – acredita nos maus augúrios (cf. Soares 1995, 35), tem um apetite voraz (cf. Soares 1995, 116) – poderiam ser interpretadas como amostras de que sua natureza humana básica era já irracional e voluptuosa antes de ele chegar ao Brasil, mas estava reprimida pela camisa de força da masculinidade vitoriana. Esta interpretação não invalida minha argumentação. ¹² Apesar de sua inegável irracionalidade, Sherlock não rejeita a possibilidade de receber informação válida sobre o assassino em série que ele está perseguindo mediante as visões de uma pomba-gira em um terreiro de candomblé. ¹³ Em contraposição, o doutor Watson, resistente a se adaptar aos trópicos, continua mantendo-se inflexivelmente vitoriano, o qual, do ponto de vista brasileiro, emascula-o e feminiza-o: “esse moço é adé? ... Não, é inglês,” (Soares, 1995, 305); é por isso que no terreiro candomblé ele é possuído por uma pomba-gira (“um exu-fêmea, um demônio com jeito de mulher-dama. Só costuma baixar nas mulheres” Soares 1995, 305). ¹⁴ Entendo “afeto” como sinônimo de emoção (“sistema comunicativo integrado por elementos expresivos, fisiológicos, conductuales y cognitivos construídos culturalmente,” Ahmed 12) e também como a capacidade de afetar e de ser afetado por outros nos encontros entre corpos (cf. Beasley Murray em Fernández-Savater 2). Os afetos são, então, um conjunto de capacidades que abrangem tanto práticas corporais concretas quanto as disposições emocionais socio-culturalmente associadas a elas; mediante estas capacidades constitui-se e limita-se a agência dos sujeitos.

não podia ser imediata e claramente reconhecido através das categorias de representação estabelecidas pela racionalidade e o decoro. Sherlock é queer neste sentido básico: um britânico que se veste como caipira y fala como portuga, que demonstra práticas corporais tão desmesuradas que quebram as regras do decoro, aproximando-o do “zé-povinho” e que, portanto, não pode ser claramente reconhecido como gentleman vitoriano.

Mas o desvio excêntrico da conduta de Sherlock vai além, em um sentido mais profundo, pois reativa aqueles afetos¹⁴ eliminados da masculinidade do gentleman vitoriano devido a terem sido identificados com o afeminamento e o primitivismo da outredade étnica (cf. Morris 2007). Aqui entra em jogo um sentido mais específico do conceito “queer”: Ao reintroduzir os elementos inscritos como um “exterior constitutivo” da masculinidade, tal representação causa uma perturbação no sistema sexo-gênero vitoriano de significação e sinaliza o sujeito –no caso, Sherlock- com a marca do abjeto, do que não se deve ser socialmente.

Mas existe algo nesse desvio que resulta controverso...

Pois bem, se examinarmos com maior detalhe a queerização da masculinidade produzida pelo lócus de enunciação antropofágico de Soares, começaremos a perceber algumas inconsistências teóricas.

Em primeiro lugar, o antagonismo entre a cultura etnocêntrica moderna e a cultura local que lhe funciona como “alteridade constitutiva” é resolvido pela reivindicação da originalidade e da autenticidade vital da identidade brasileira, invertendo os polos das dicotomias hegemônicas; isto resulta teoricamente problemático, pois um dos pilares fundamentais das teorias queer é o questionamento de “o ato identitário assumido e seus efeitos reificados em identidades,” (Pereira, p. 373), enquanto outro de seus pilares é a ruptura com os binarismos categoriais. Porém, ainda deixando de lado este problema essencial, existem outros.

Por um lado, a crítica antropofágica coloca a relação do Sujeito moderno com seus Outros subalternos em termos de um antagonismo entre o pensamento racional e o pensamento pré-lógico enraizado no corpo. É verdade que a transculturação do personagem de Doyle devolve ao sujeito “homem” as dimensões corporais e emocionais que o pensamento moderno tinha lhe escamoteado, em consonância com o giro afetivo próprio das Ciências Sociais pós-modernas; é também verdade que tal giro está moldando os rumos dos movimentos de homens antipatriarcais contemporâneos.²¹

Contudo, as emoções e a sensualidade que a narração devolve ao sujeito homem “Sherlock” são aquelas próprias da virilidade latina, potente e heterossexual.

Não podemos esquecer que o transculturado detetive desenvolve um “desejo selvagem” por uma charmosa mulata, enquanto o ainda rigidamente britânico Watson é considerado

²¹ Sirvam como exemplo os depoimentos de Markos e Mauricio, membros do *Colectivo de Varones Antipatriarcales* surgido em La Plata (Buenos Aires, Argentina) no ano 2009; seus integrantes mantêm uma permanente reflexão sobre como são construídas as masculinidades em uma sociedade heteropatriarcal, sobre as práticas que atravessam-nos como corpo e no corpo, para habilitar outras formas de serem homens. Markos sustenta que “Devenir varón en un sistema patriarcal implica un costo y una mutilación que es afectiva” (Ciarniello s/n); Mauricio agrega que “por eso, una caricia con otro hombre o sostener una mirada habilita algo que nunca se había habilitado en nosotros” (Ciarniello s/n).

emasculado ou afeminado pelos brasileiros.²² Portanto, a reivindicação do pré-lógico que encontramos em *O Xangô de Baker Street* afeta a agência da masculinidade hegemônica moderna, mas não sua virilidade; isto não perturba nem questiona a heteronormatividade como sistema de significação,¹⁷ e, por acréscimo, ratifica a diferença do sujeito subalterno étnico contra a qual se recortava a masculinidade hegemônica vitoriana.

Isso nos leva ao segundo problema com o potencial queerizante da proposta antropofágica de Soares: Sherlock Holmes não se transforma em um sujeito minoritário e vulnerável²³ por ter liberado seus apetites corporais do controle racional vitoriano, nem por ter perdido a infalível eficiência britânica, nem por ter vestido linho branco como o “zé-povinho” brasileiro: sua nacionalidade, sua sexualidade e seu prestígio são suficientes para compensar o desvio excêntrico de sua masculinidade. Isto acontece porque a crítica antropofágica que Soares realiza da matriz colonialista moderna concentra-se somente em seu aspecto lógico-científico, sem articulação interseccional com o que dita matriz tem de heteropatriarcal, racista e classista.²⁴

Em suma, a proposta de Jô Soares recupera da antropofagia modernista sua postura antitradição, anticânone, antirracionalidade instrumental, mas não toma sua postulação do matriarcado antipatriarcal como matriz epistemológica e política necessária também para reverter as relações colonialistas centro/periferia. Portanto, o potencial queerizante do locus de enunciação antropófago em *O Xangô de Baker Street* resulta suficiente para propor uma oposição conjuntural ao sistema sexogênero hegemônico, mas não basta para suscitar uma crítica à exclusão e à marginalização geradas pelos processos de normalização próprios da colonialidade do poder.²⁵

²² Veja nota nº 13. 17 A *queerización* da masculinidade de Sherlock também não questiona o patriarcalismo da matriz colonialista, algo que sim fazia a proposta do movimento modernista brasileiro.

²³ O devir minoritário de cunho deleuziano remete ao processo criativo de subjetivação de um indivíduo, no curso do qual dito indivíduo introduz em seu “estar sendo” um elemento capaz de desterritorializar os códigos sociais dominantes; em consequência, sua subjetividade diverge do modelo ideal da maioria hegemônica. Se esse devir minoritário do sujeito aumentar sua precariedade (cf. Butler 2010), isto é, se dificultar ou condicionar seu acesso às redes de apoio social e infraestrutural que lhe permitiriam minimizar o grau de exposição ao dano intrínseco a toda vida humana, então esse sujeito também se transforma em vulnerável.

²⁴ Justamente é a oposição aos aspectos heteropatriarcais, racistas e classistas do neoliberalismo o que sustenta as alianças interseccionais entre os sujeitos minoritários e vulneráveis que compõem as multidões dos movimentos políticos *queer*.

²⁵ A colonialidade do poder, herdeira do colonialismo, é uma associação de interesses sociais entre os grupos dominantes de países situados em posições privilegiadas de uma rede transnacional de poder político-econômico, configuração que lhes permite exercer dominação sobre as mesmas populações exploradas e dominadas durante o período colonial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHMED, Sara. La política cultural de las emociones. México,D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça (ed). Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> Acesso em: 29 jul. 2014.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça (ed). Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> Acesso em: 29 jul. 2014.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; MENDIETA Eduardo, (eds.). Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate). México: Miguel Ángel Porrúa, 1998. Disponível em: <http://people.duke.edu/~wmignolo/InteractiveCV/Publications/Teoriassindisciplina.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2013.

CIARNIELLO, María Cruz. “Hay que tomar la categoría de varón para empezar a desarmarla”. Entrevista. enREDando. 23/11/2014. Disponível em: <https://www.enredando.org.ar/2014/11/23/hay-que-tomar-la-categoria-de-varon-paraempezar-a-desarmarla/> Acesso em: 1 abr. 2019.

DOYLE, Arthur Conan. “A scandal in Bohemia”. In: The Adventures of Sherlock Holmes. London, England: George Newnes Ltd., 1892. Disponível em: <http://etc.usf.edu/lit2go/32/the-adventures-of-sherlock-holmes/345/adventure-1-a-scandal-in-bohemia/> Acesso em: 14 nov. 2017.

DOYLE, Arthur Conan. The greek interpreter. In: The Memoirs of Sherlock Holmes. London, England: George Newnes, 1894. Disponível em: <http://etc.usf.edu/lit2go/40/the-memoirs-of-sherlock-holmes/581/adventure-9-the-greek-interpreter/> Acesso em: 14 nov. 2017.

FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador. “Jon Beasley-Murray: ‘La clave del cambio social no es la ideología, sino los cuerpos, los afectos y los hábitos’”. Entrevista. Interferencias. Blog. 20 de fev. 2015. Disponível em: http://www.eldiario.es/interferencias/Podemos-hegemonia-afectos_6_358774144.html Acesso em 16 dez. 2016.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad. Barcelona: Gedisa. 2004. Disponível em: <<https://somoisxpiratas.files.wordpress.com/2017/04/diferentes-desiguales-ydesconectados-de-nc3a9stor-garcc3ada-canclini.pdf>> Acesso em: 16 dez. 2009.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. La épica de la globalización y el melodrama de la interculturalidad. In: MORAÑA, Mabel (ed.). Nuevas perspectivas desde, sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000. Pp 31-41.

HALPERIN, David. San Foucault. Para una hagiografía gay. Córdoba, Argentina: Cuadernos de Litoral, 2000.

KOGAN, Liuba. El lado salvaje de la vida: cuerpos y emociones. deSignis 16: Cuerpo(s): sexos, sentidos, semiosis. María Eugenia Olavarría, coord. 2010. Pp. 33-40.

MIGNOLO, Walter. La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales. Revista chilena de literatura 47, nov. 1995. Pp 91-114.

MORRIS, Sarah. “The name for that kind of decency”: Cultural Constructions of Imperial Masculinity and Gendered Threats in Late Victorian Britain. Transcending silence... Spring 2007. Disponível em: <https://www.albany.edu/womensstudies/journal/2007/morris.html> Acesso em: 25 nov. 2016.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Queer nos trópicos. Contemporânea. Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v.2, n.2, jul-dez. 2012. Pp. 371-394.

PRECIADO, Beatriz. 2012. "Queer": historia de una palabra". Parole de Queer. Blog. Disponível em: <http://paroledequeer.blogspot.mx/2012/04/queer-historia-de-unapalabra-por.html> Acesso em: 22 jan. 2014.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina". In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; WALSH Catherine E. (eds). Indisciplinar las Ciencias Sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder.

Perspectivas desde lo andino. Quito: Univ. Andina Simón Bolívar, 2002. pp 99-109. Disponível em: <<https://graceguevara.files.wordpress.com/2013/09/quijano-anibalcolonialidad-del-poder-cultura-y-conocimiento-en-amc3a9rica-latina-2000.pdf>> Acesso em: 13 jun. 2014.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. Peru Indigena, Vol. 13, No. 29. 1992.

SOUZA, Marcos Aurélio dos Santos. O entre-lugar e os Estudos Culturais.

Travessias Pesquisas em educação, cultura, linguagem e arte. Vol.1, n.1., 2007. Pp

486-498. Disponível em: <[http://e-](http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2748/2145)

[revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2748/2145](http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2748/2145)> Acesso em: 4 de ago. 2011.

AS CATEGORIAS DE SEXO, GÊNERO E SEXUALIDADE EM *CLOUD ATLAS*, DE DAVID MITCHELL

Davi Silistino de Souza²⁶

As discussões acerca das identidades de gênero perpassam vários níveis, envolvendo a distinção (ou não) entre as categorias de sexo, gênero e desejo, frequentemente misturadas ou assumidas como bloco indissociável. Butler (2015) é uma das estudiosas que se aprofunda nesse debate, interpretando, questionando e acrescentando às teorizações de Foucault, em *A história da sexualidade*; de Beauvoir, em *O segundo sexo*; de Kristeva, em *Revolução na linguagem poética*, assim como de Lacan, em *O significado do falo*, e de Freud, em *O ego e o superego*.

A autora, frente às difíceis discussões, declara abertamente que a tarefa do crítico dessa área é a de “[...] formular, no interior dessa estrutura constituída, uma crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e imobilizam” (BUTLER, 2015, p. 24). Revela também que a constituição e as crenças acerca da identidade de gênero envolvem uma estrutura bem mais complexa do que aparenta.

Seguindo as observações de Foucault, percebe-se uma mobilização jurídica e política, responsáveis por uma “[...] limitação, proibição, regulamentação, controle e mesmo ‘proteção’ dos indivíduos relacionados àquela estrutura política, mediante uma ação contingente e retratável de escolha” (BUTLER, 2015, p. 19). Essas estruturas de poder estão relacionadas com a forma como enxergamos sexo, gênero e desejo, mas principalmente com a indireta produção de identidades.

Para compreender essa afirmação, devemos olhar para as distinções entre as categorias de gênero e sexo, e para o modo como se as observam de forma indissociável. A complexidade em apreender as diferenças entre as categorias é concebível, ainda mais considerando o gênero, assim como pensa Beauvoir, construído por forças exteriores ao ser. De fato, por meio da famosa frase “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1967, p. 9), a pensadora feminista enfatiza justamente as distinções existentes entre as duas categorias.

Mas afinal o que está implícito na afirmação de que o sexo é indissociável à categoria de gênero? Encaminhando para uma abordagem biológica, a qual avaliamos como discutível, o ser humano nasceria com duas restrições possíveis: feminina e masculina. Dessa maneira, a identificação de gênero já estaria pré-selecionada desde o nascer, estando relacionada a essas duas condições fixas.

Beauvoir e Butler questionam essa teoria, mostrando que o gênero não aparece já no nascimento, mas sim é resultado de um processo bem mais complexo. Segundo Butler (2015),

²⁶ UNESP/IBILCE, CAPES

[...] não há razão para supor que os gêneros também devam permanecer em número de dois. A hipótese de um sistema binário dos gêneros encerra implicitamente a crença numa relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito (p. 26).

Assim, admitem-se as mais diversas possibilidades de gênero, não as restringindo à categoria de sexo. Na visão de Butler, um corpo masculino pode muito bem exprimir um gênero tido como masculino, assim como feminino; e o mesmo funciona para qualquer gênero.

Além disso, longe de uma perspectiva dual, pensamos que tanto o gênero quanto o sexo são resultados de uma construção envolvendo diversos fatores – entre eles uma imposição normatizada que regula e proíbe manifestações de gênero contrárias à heteronormatividade. Em outras palavras, “A matriz cultural por meio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de ‘identidade’ não possam ‘existir’ – isto é, aqueles em que o gênero não decorre do sexo [...]” (BUTLER, 2015, p. 44).

Entretanto, o questionamento é ainda mais amplo: já vimos uma dissociação entre as categorias de sexo e de gênero, sendo essa última vasta e numerosa; mas porque devemos continuar adotando um binarismo também para a concepção de sexo? O mesmo conjunto de leis que consideram inteligíveis as identidades de gêneros, dissociadas do respectivo sexo, também não admitem o não dualismo sexual.

Foucault, por meio da publicação de diários de um/uma hermafrodita, é um dos primeiros estudiosos a trazer questionamentos acerca do sexo e das possibilidades não binárias dessa classificação. Na curta introdução aos textos de Herculine, o autor expõe uma genealogia ao sexo e ao hermafroditismo, revelando que o tabu instituído aos que fogem aos binarismos sexuais não era tão forte durante a Idade Média. De acordo com suas pesquisas, Foucault descobre que, naquela época, embora o pai decida o gênero da criança no nascimento de um/uma hermafrodita, havia a possibilidade de escolha da identificação do sexo biológico pelo próprio sujeito no momento da adultidade. Com o passar do tempo, no entanto,

Teorias biológicas da sexualidade, concepções jurídicas do indivíduo, formas de controle administrativo nas nações modernas levaram, pouco a pouco, a rejeição da ideia da mistura de dois sexos em um único corpo, e, conseqüentemente, a limitação da livre escolha de indivíduos indeterminados. Portanto, todos deveriam ter somente um único sexo (FOUCAULT, 1980, p. viii, tradução nossa).

E é essa sociedade controladora, repletas de tabus sexuais, que faz a/o hermafrodita Herculine sofrer uma crise de identidade e, posteriormente, cometer o suicídio. Essa sociedade, representada principalmente pela religião e pela medicina da época, decide limitar as possibilidades de Herculine, tornando-a/o do sexo masculino.

Concebemos, assim como Foucault, que os contextos mudam e que no século atual há uma maior aceitação e uma menor discriminação acerca daqueles que não se enquadram no modelo sexual normatizado (considerando aqui as culturas e os contextos ocidentais). Entretanto, assim como observaremos a seguir em Robert Frobisher, uma das protagonistas do segundo capítulo de Cloud Atlas, a sociedade ainda precisa de um tempo para evoluir e aceitar as diferenças.

A narrativa passa-se no início do século XX, em Zedelghem, na Bélgica, narrando a história de Robert Frobisher, jovem músico que deixa a casa e a família na Inglaterra para ser copista do famoso compositor Vyvyan Ayrs. O que aproxima essa narrativa das teorizações de Foucault acerca da sexualidade é o motivo da jornada de Frobisher, isto é, ter sido deserdado e, provavelmente, expulso da casa dos pais. Tudo motivado pela sexualidade não binária da personagem, a qual se declara bissexual.

No capítulo, desenvolvido por meio de cartas para um amante de Robert, a personagem trata poucas vezes desse assunto tão delicado e marcante. No entanto, em uma das cartas, Frobisher revela partes do acontecimento:

Não, nem precisa me dizer, eu não posso correr de volta ao Pai com mais um cri de coeur. Validaria cada palavra venenosa que disse sobre mim. Preferia, ao invés, saltar da ponte de Waterloo e deixar o Velho Pai Tâmis me honrar. Sério (MITCHELL, 2004, p. 44-45, tradução nossa).²⁷

Embora explicitamente Frobisher não tenha revelado o motivo, deixa claro que houve uma alteração com o pai, resultando em um ressentimento e mágoa por parte do protagonista. Nesse trecho, já se nota indícios do fim trágico que terá Frobisher, ao ver a carreira destruída e seus relacionamentos em ruínas. De fato, aproveitamos esse momento para questionar a visão de Mitchell a respeito da subalternidade em termos da bissexualidade e homossexualidade. Será que para o autor não há outra possibilidade a não ser um futuro trágico para os LGBTQI+? A seguir retomaremos essa discussão.

Somente na segunda parte da narrativa, chegamos perto do motivo da briga com o pai. Sim, a relação entre Frobisher e Sixsmith, proibida à época, já nos fornece pistas; porém, somente no seguinte excerto, há uma clarificação: “Me pergunto se meu irmão gostava de meninos assim como de meninas também, ou se esse defeito é somente meu. Pergunto se ele morreu celibatário” (MITCHELL, 2004, p. 442, tradução nossa).²⁸

Na narrativa de Frobisher, a sociedade nem ao menos concebe a possibilidade do desejo homossexual ou ainda do bissexual. Assim, a personagem, aparentemente, tem de viver uma mentira, em termos de identidade de gênero, a fim de não ser despejado da casa de Ayrs e se encontrar marginalizado socialmente. Vemos nessa citação também a visão negativa propagada pela protagonista acerca da ruptura com a heteronormatividade. Para ele, fugir do padrão de gênero, sexo e sexualidade é um defeito, pensamento intensificado pela estrutura binária mantida pela sociedade e pela família, em especial pelo pai.

Segundo Butler (2015), baseada nas teorizações de Freud, a sexualidade, como no caso de Frobisher, tem raízes na infância, principalmente com a evolução e

o desenrolar do Complexo de Édipo. De fato, por meio do tabu do incesto, o/a jovem é proibido de se relacionar sexualmente com o/a pai/mãe, havendo uma internalização do objeto tabu do desejo e o consequente desvio “[...] desse objeto para outros objetos do sexo oposto” (p. 109). A questão é que, para Freud, a homossexualidade desenvolve-se por meio

²⁷ “[No, before you say it, I can't go running back to Pater with yet another cri de coeur. Would validate every poisonous word he said about me. Would rather jump off Waterloo Bridge and let Old Father Thames humble me. Mean it].”

²⁸ “[Do wonder if my brother liked boys as well as girls too, or if my vice is mine alone. Wonder if he died celibate].”

da estratégia da melancolia, isto é, não só há uma perda do objeto de amor, mas também uma identificação por ele. Por meio desses posicionamentos, o psicanalista constrói um argumento da possibilidade de a bissexualidade ser uma realidade na infância, de modo que

[...] o menino tem de escolher não só entre as duas escolhas de objeto, mas entre as duas predisposições sexuais, masculina e feminina. [...] Torna-se cada vez mais duvidosa [...] a heterossexualidade primária do investimento objetual do menino (BUTLER, 2015, p. 109-110).

Butler, no entanto, vai além dessas afirmações. Caminhando lado a lado com Foucault, a autora defende que os tabus do incesto e da homossexualidade são leis que objetivam a proibição por meio de uma rede de possíveis punições. No entanto, essas mesmas leis parecem “[...] produzir tanto a heterossexualidade sancionada como a homossexualidade transgressora. Ambas são na verdade efeitos [...]” (BUTLER, 2015, p. 133).

Assim, Butler traz a possibilidade da própria sociedade excludente e marginalizadora ser a responsável pela produção de ambas as identidades de gênero, inclusive a bissexualidade em Frobisher. De fato, o ato de recalcar ou de tentar proibir não faz com que uma realidade seja apagada ou destruída, mas sim que aumente a discriminação, o preconceito e, consequentemente, o sofrimento por parte das pessoas.

A grande ironia é a seguinte: “[...] para que a heterossexualidade permaneça intata como forma social distinta, ela exige uma concepção inteligível da homossexualidade e também a proibição dessa concepção, tornando-a culturalmente ininteligível” (BUTLER, 2015, p. 138). Isto é, para que a hegemonia permaneça com o poderio, cria-se uma concepção compreensível da homossexualidade somente para depois transformá-la em objeto de subjugação e silenciamento. De que forma explicar a obsessão de indivíduos hegemônicos – muitos desses políticos extremistas da atualidade – com a heteronormatividade a ponto de conceber e insistir na homossexualidade? Talvez Butler, Foucault e, principalmente, Freud expliquem.

Consideramos que as personagens subalternas em *Cloud Atlas* trabalham com um conceito de as pessoas terem a possibilidade (dependendo dos contextos específicos) de expressar identidades de gênero por meio da performance, por mais que a sociedade esteja repleta de leis repressivas e proibitivas. Assim, a rigidez de identidade não é uma realidade tão forte na narrativa de Mitchell (apesar de encontrarmos indícios por meio da identidade de Robert Frobisher).

O gênero como performance²⁹ é proposto por Butler como uma alternativa a teorias que buscam defender a manifestação do gênero, ou seja, a adoção de uma identidade de gênero, como algo fixo, uma unidade na qual sexo e desejo também estão incluídos. Por meio da performance, o gênero mostra-se de uma forma fluída, leve e aberta às mais diversas possibilidades.

Segundo a autora, a performance se dá por meio de

²⁹ Compreendemos performance como todas as ações desempenhadas por um indivíduo na sociedade, incluindo aqui a fala e o discurso. A respeito disso, Pinto (2007) nos revela que “O sujeito de fala é aquele que produz um ato corporalmente; o ato de fala exige o corpo. O agir no ato de fala é o agir do corpo, e definir esse agir é justamente discutir a relação entre linguagem e corpo” (PINTO, 2007, p. 10-11).

[...] atos, gestos e desejo [, os quais] produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo [...].
Esses atos, gestos e atuações [...] são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos (BUTLER, 2015, p. 235).

Assim, compreendendo o gênero como não limitado a uma única realidade, como definir se há ou não um gênero verdadeiro, assim como a sociedade heteronormativa busca? Devido à repetição desses atos, gestos e discursos, uma identidade de gênero é construída; no entanto, essa identidade é muito instável, podendo (ou não) variar dependendo do contexto situacional ou, simplesmente, da vontade do indivíduo.

Caminhando junto de Butler (2015), quando diz que “[...] o gênero é uma identidade tenuamente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos” (p. 242), Robert Frobisher manifesta-se de modo performático, ainda que não possa expor livremente a bissexualidade (no contexto familiar e no contexto da casa de Ayr). Se, com a exposição à família, é forçado a mudar para outro país, a personagem vê a si mesmo na urgência de utilizar-se de uma performance de gênero não contraditório às leis proibitivas da sociedade europeia do início do século XX.

Todavia, embora tendo que esconder traços do universo pessoal da sexualidade para algumas pessoas, Frobisher atua e performa diferentemente quando escreve para Sixsmith, ao conversar com Vyvyan Ayr, ou ainda quando se vê num amor platônico com a filha do patrão. Em nenhum momento, a personagem luta contra uma identidade de gênero verdadeira, assim como não vai contra uma identidade permanente de masculinidade.

Retomando a história de Herculine, apesar de ambos cometerem suicídio, suas motivações são distintas. Frobisher não toma essa decisão no final da narrativa motivado por uma impossibilidade de viver com uma perspectiva de identidade limitada. Pelo contrário, a personagem deixa claro na última carta:

Não deixem falar que eu me matei por amor, Sixsmith, isso seria muito ridículo. Fui acometido por uma paixão por Eva Crommelynck num piscar de olhos, mas nós dois sabemos no nosso íntimo quem é o único amor da minha breve e brilhante vida (MITCHELL, 2004, p. 470, tradução nossa).

Dessa maneira, a personagem revela que não se vê tão incomodado pelas questões de gênero, justamente por compreender a natureza e a necessidade da performatividade no contexto em que vive. A motivação pelo suicídio, assim como compreendemos, está mais atrelada à impossibilidade de compor músicas livremente e ao abuso psicológico sofrido com Ayr.

Compreendemos aqui que Mitchell, de certa forma, perpetua o estereótipo de os LGBTQI+s estarem fadados a finais trágicos e disfóricos. No entanto, com a declaração final de Frobisher, podemos observar uma aparente tranquilidade quanto a assuntos identitários e de gênero e uma motivação distinta para o suicídio.

Em suma, nesse artigo, buscamos revelar como Robert Frobisher rompe com os binarismos presentes nas categorias de sexo, gênero e sexualidade, na medida em que o jovem compositor se vê envolto de uma sociedade heteronormativa, repleta do tabu contra a

homossexualidade. Seguindo o caminho de Butler (2015), consideramos que a protagonista constrói identidades de gênero por meio da performatividade, isto é, por meio de atos, ações, falas e discursos utilizados em situações diferentes. Longe de manter um pensamento rígido, a identidade de gênero no romance não só se apresenta maleável e adaptável para situações conflituosas, mas também como ferramenta de oposição a uma sociedade hegemônica subjugadora e silenciadora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEAUVOIR, S. A experiência vivida. In: _____. O segundo sexo. Paris: Gallimard, 1967.

BUTLER, J. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

FOUCAULT, M. "Introduction" to *Herculine Barbin*. Nova York: Pantheon, 1980.

_____. História da sexualidade 1: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 3 ed. São Paulo, Paz & Terra, 2015.

MITCHELL, D. *Cloud Atlas*. London: Random House, 2004.

O CONTO DA AIA: DISTOPIA COMO ALERTA ENTRE CONTROLE E CATÁSTROFE

Élvio Pereira Cotrim de Freitas³⁰

Luan Carpes Barros Cassal³¹

“Nós somos todos constituídos de bocados, de extratos de história, de literatura, de direito internacional. (...) E se nos perguntarem o que fazemos, podeis responder: ‘Recordamo-nos.’”

Ray Bradbury. Farenheit 451.

O presente texto analisa o livro intitulado *O conto da Aia*, de Margaret Atwood, originalmente publicado em 1985. Foi escrito em um só fôlego no ano anterior, quando a autora morava na Berlim Ocidental. Segundo suas palavras no texto introdutório à edição de 1998, o romance foi influenciado pelas experiências vividas durante aquele período, a saber: a presença do muro de Berlim, o barulho ameaçador dos supersônicos da Alemanha Oriental, os silêncios, o medo de estar sendo espionado, o modo obliquo de se trocar informações, os desaparecimentos de pessoas.

O conto da aia é reconhecido como um dos maiores romances distópicos já publicados e adicionou um novo elemento na discussão, ao fundamentar sua ficção sob uma perspectiva feminista, pois o patriarcado é elemento constitutivo desta trama. Além disso, trabalha com a ideia de um conto como relato transmitido de uma experiência particular - todavia histórica - que, no capítulo final do livro, é privada de sua potência política para ser tornado um fato histórico a ser analisado de forma objetiva e imparcial.

O termo distopia foi usado pela primeira vez em 1868 por J. S. Mills na Irlanda, durante um discurso político, em contraste ao termo utopia, já consagrado desde a obra homônima de Thomas Morus de 1516. O nascimento do vocábulo distopia num contexto político – um discurso anunciando um futuro sombrio – tomado de empréstimo de um termo consagrado na literatura, a utopia – um discurso anunciando, por sua vez, um futuro ideal e harmônico, permite o estabelecimento de uma leitura dos romances a partir de uma perspectiva negativa, pessimista, de uma utopia que fracassou. O dicionário Oxford registra a seguinte definição

³⁰ Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Contato: elviocotrim@gmail.com

³¹ Doutor em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense, pesquisador da University of Manchester (SEED Scholarship/UKRI-PDS Award). Contato: luancassal@gmail.com

de distopia: um lugar ou condição imaginário em que tudo é tão ruim quanto possível. No entanto, a ideia de sociedade utópica, segundo Claeys (2017), vem sendo discutida desde as mitologias primitivas: “O conceito nos convida a considerar as pré-histórias paralelas religiosas de ambos os conceitos, em que na tradição cristã são dominadas pelas ideias de Éden e Paraíso, de um lado e Inferno do outro. Embora Morus, conclui o autor, possa ser considerado o pai da Utopia, inúmeras utopias diferentes tinham sido criadas até então. O mesmo podemos dizer sobre as distopias, cujo caráter profético causa curiosidade, num primeiro momento.

DISTOPIA PROFÉTICA

“Narrativas distópicas são, predominantemente, um produto dos horrores do século XX”
Gegory Claeys.

Offred, a narradora em primeira pessoa da história, é uma mulher de trinta e poucos anos, aia na República de Gilead. Em retrospectiva, o livro explica que, depois de um golpe de estado que derrubou o Congresso e a Casa Branca, uma teocracia cristã foi implantada na região nordeste do Estados Unidos. Rigidamente estratificada, essa sociedade vive sob os mais rigorosos preceitos cristãos, onde cada indivíduo cumpre suas funções de acordo com o que lhe foi designado por Gilead. Após uma inexplicável queda de natalidade, as mulheres férteis que não fazem parte dos estratos abastados desta sociedade são transformadas em aias, para servir de “úteros ambulantes” para os casais da elite de Gilead, gerando-lhes os filhos que não podem ter. Procriação é a função de Offred e das demais aias. E, assim que dão à luz, as aias são reconduzidas a um outro lar, repetindo o ciclo de exploração. Para cumprir seu dever, Offred fora afastada à força de sua família e tornada propriedade do governo, não possuindo qualquer autonomia. Caso ela não cumpra o seu papel, ela será severamente castigada pelo regime.

Os criminosos comuns são fuzilados ou enforcados, seus cadáveres ficam expostos no Muro para servir de exemplo aos cidadãos. Aos dissidentes e opositores do regime, punição exemplar: são sentenciados a trabalhos forçados nas colônias, lugares onde os níveis de toxicidade são letais para qualquer indivíduo.

Em meio à opressão deste Estado totalitário, Offred se agarra à esperança de rever o marido e a filha, de quem foi separada antes de ser enviada ao centro Raquel e Léa, local de formação de aias. Sua narrativa oferece testemunho dos horrores que vive e da resistência que exerce, ainda que discreta.

O conto da Aia apresenta, assim, um futuro em que tecnologias disciplinares (de ordenação dos corpos individuais no tempo e no espaço) e de controle (de regulação das populações e dos grandes territórios, com vistas ao futuro) foram hipersofisticadas. Isso com vistas à minuciosa exploração dos processos de produção de subjetividade e de reprodução da espécie nos corpos de mulheres cisgêneras férteis.

Nesse sistema, cada corpo tem um papel bastante definido, com intensa vigilância tanto pelos níveis centrais de governo – o serviço secreto Os Olhos – quanto uns pelos outros – as

aias que andam sempre em pares, fornecendo um controle entre as castas, bem como as Tias, responsáveis respectivamente pela formação moral das aias nos centros vermelhos, e as Martas, executoras dos serviços domésticos nas casas dos Comandantes. Um imenso esforço com objetivo de produzir uma população ideal. Como teorizado por Foucault (1999), a política de fazer viver e deixar morrer da modernidade é levada ao extremo como um racismo de Estado por regimes totalitários, de maneira a definir quais vidas (corpos e modos de existência) devem ser protegidos e valorizados a todo custo, enquanto outros são definidos como inumanos e são destruídos diretamente ou expostos a condições absolutamente inóspitas de existência.

A delimitação de um inimigo a ser destruído, em defesa da sociedade e do futuro do seu povo é bastante nítida em *O conto da aia*. Em análise posterior da obra foucaultiana, Preciado (2014) discute que o Dispositivo da Sexualidade opera em diferentes níveis nos corpos, construindo o que entendemos por sexo e gênero através da delimitação de órgãos sexuais e reprodutivos. Estes servem para dividir categorias de pessoas e restringir as possibilidades de corpos (inclusive através da administração ou restrição a hormônios e fármacos), relações e desejos possíveis. Butler (2016), por sua vez, analisa o esforço político de reduzir as condições coletivas de vida e existência, as quais ela chama de Precariedade.

Nesse sentido, *O conto da Aia* evidencia tais processos. Podemos elencar situações exemplares: a supervalorização biopolítica da vida das classes dominantes (comandantes e esposas); a disciplinarização dos corpos (evidente no processo educacional dos centros vermelhos); a estratificação das relações (com posições extremamente estáveis e hierarquizadas entre as mulheres cisgêneras); a exploração da capacidade reprodutiva de mulheres cisgêneras férteis (transformadas em esposas e transferidas conforme seu desempenho reprodutivo); a exposição de pessoas indesejadas por diferentes razões a um ambiente inóspito e nocivo (as não-mulheres, grupo composto por viúvas, adúlteras, homossexuais e feministas – estas nomeadas traidoras de gênero – nas colônias radioativas). A gestão da vida e da morte através do corpo e de suas relações estão exacerbadas ao máximo.

O romance evidencia tais questões que seguem atuais e urgentes e, não por acaso, foi transportado para uma série televisa de grande sucesso pela rede de streaming HULU. A primeira temporada da série, em 2017, coincide com a chegada de Donald Trump à presidência dos Estados Unidos. No mesmo ano, 1984 de George Orwell, foi o livro mais falado, comentado e lido de 2017³², enquanto *O conto da aia* ganhou nova tradução brasileira e atingiu recorde de vendas no país. Ainda em agosto de 2018, Margaret Atwood anunciou a continuação do romance, a ser lançada em setembro de 2019.

Ora, no Brasil de 2019, após um processo eleitoral extremamente polarizado e violento, tomou posse um governo de extrema-direita, com forte discurso moralizante, nacionalista, populista e reacionário, imbricado com agremiações religiosas fundamentalistas e conservadoras, defensor de discursos e práticas de grupos paramilitares. Fortalecimento das estratégias de controle e recrudescimento das desigualdades sociais binárias: de gênero

³² Cf <<https://edition.cnn.com/2017/01/24/us/george-orwell-1984-bestseller-trump-trnd/index.html>> Acessado em 05 de agosto de 2019.

(homens cisgêneros contra homens transgêneros e mulheres cisgêneras e transgêneras), raça (brancos contra pretos e indígenas), sexualidade (heterossexuais contra homossexuais e bissexuais), local de moradia (urbanos contra rurais), religião (cristãos contra outras matrizes, especialmente afrobrasileiras). A produção de uma identidade central, normativa, contra todas as outras características que seriam ameaças à estabilidade e à ordem. Em diversos pontos, esse cenário remete a história de O conto da Aia. De fato, esse cenário de extremismo, fundamentalismo religioso e populismo aparece, com diferentes características, em várias regiões do mundo. Será que estamos a caminhar para Gilead?

O conto da Aia pode servir como um alerta sobre os riscos do desenvolvimento das tecnologias de controle com um viés persecutório. Se a República de Gilead existiria em um tempo no futuro em comparação ao momento em que foi originalmente ficcionalizado, talvez tenhamos chegado ao presente descrito naquela premonição. Nesse sentido, o tempo seria um processo linear e cumulativo, em que as tragédias do futuro já seriam prenunciadas.

Entretanto, Walter Benjamin (2012), em seu derradeiro texto de 1940, questiona a crença em uma temporalidade progressiva, ao analisar que essa marca da modernidade produz catástrofes que se acumulam sem cessar em nome de um esperado futuro. Mais ainda, para o autor, a expectativa por dias melhores, fundada no desenvolvimento técnico, político, econômico e social gera uma posição passiva de movimentos políticos e sociais, a ignorar os horrores estabelecidos. O tempo deveria ser disputado no agora, através de instantes revolucionários que recuperam o passado eliminado e buscam instaurar outras temporalidades possíveis.

ROMANCE COMO CATÁSTROFE

“Não há catástrofe que não quebre a continuidade e modifique radicalmente nossa relação com o tempo”
Annie LeBrun

A ideia estabelecida do tempo como um desenvolvimento sucessivo, linear e crescente de fatos, rumo ao progresso é menos um fato e mais uma marca da normatividade ocidental hegemonicamente estabelecida. De acordo com Halberstam (2005) as experiências de vidas tidas como marginais, que rompem (intencionalmente ou não) com tal normatividade indicam que há mais possibilidades de experimentar tempo (e espaço) do que aquelas fundadas na disciplina e no controle. Assim, a existência de tempos e espaços queers falam de presentes que podem ser extremamente intensos, mesmo que não indiquem um futuro (seja de progresso, repetição ou redenção). Essas vidas, ainda que na penumbra, não são totalmente apagadas – inclusive, estão presentes de forma fundamental em O conto da Aia na assim chamada Casa de Jezebel. Esse espaço ilegal, inexistente na estrutura formal do poder, é frequentado por Comandantes que desejam encontros com mulheres fora das regras estabelecidas. Elas, fugitivas, escaparam das condições que as colocavam entre o controle e a morte; fantasiadas, servem aos desejos de companhia e prazer dos homens autoritários. Veja bem, isso não significa valorizar a casa como solução ou condição melhor; apenas tornar evidente que, naquele espaço, as regras sobre tempo e espaço estabelecidas pela

República de Gilead eram fraturadas. Isso significa que o sistema de poder, tido como único e absoluto, é insuficiente no domínio completo. Mesmo que funcionassem para confortar os Comandantes e, talvez, tornar sua experiência com Gilead mais satisfatória. De todo modo, indica que há tempos e espaços que não previstos – inclusive, que podem ser ainda piores e mais perversos do que a normatividade.

A análise de Benjamin (2012) sobre o tempo dirige-se às ruínas do processo de progresso e civilização. Essa preocupação com o incompleto, interrompido e inesperado pode, de acordo com Freeman (2005), produzir consciência sobre as batalhas da história e evidenciar a organização de padrões temporais disciplinares. Dessa maneira, fracassos e derrotas são especialmente importantes para perturbar a linearidade histórica: as coisas poderiam e podem ser de outras maneiras. A República de Gilead nos alerta que o extremismo hipercontrolador pode, de fato, estabelecer um governo.

O Brasil contemporâneo convive com diversas políticas de extermínio, como o genocídio da juventude negra³³, os assassinatos com motivação LGBTIfóbica³⁴ e, de modo geral, as violências policiais e institucionais contra populações vulneráveis, encarceradas e defensores de liberdade³⁵. Entretanto, as atuais ações de extermínio do Estado não necessariamente passam pela sofisticação de Gilead. Enquanto as mulheres foram selecionadas conforme suas condições socioeconômicas, posicionamentos políticos e capacidades corporais para a distribuição em posições específicas em O conto da Aia, os grupos tidos como minoritários no Brasil são executados sem maior esforço ou ritual. As constantes invasões militares em favelas densamente povoadas³⁶, com tiros de policiais snipers em torres³⁷ ou helicópteros³⁸ são feitas de forma oposta ao excessivo detalhamento e controle de Gilead. A política de morte brasileira é combinada com a exposição da população a uma imensa quantidade de agrotóxicos³⁹, desmonte dos direitos trabalhistas⁴⁰, redução de investimentos em saúde pública⁴¹, devastação da floresta amazônica⁴² e, mais recentemente, desmonte da capacidade protetiva da previdência social⁴³. Os motes de contingenciamento e desregulamentação (em outras palavras, austeridade e retirada de direitos) indicam menos o controle excessivo e mais

³³ Cf <<http://observatorio3setor.org.br/carrossel/genocidio-cada-23-minutos-um-jovem-negro-e-assassinado-no-pais/>>. Acessado em 28 jul 2019.

³⁴ Cf <<http://antrabrazil.org/mapadosassassinatos/>>. Acessado em 28 jul 2019.

³⁵ Cf <<http://www.hrw.org/pt/world-report/2019/country-chapters/326447>>. Acessado em 28 jul 2019.

³⁶ Cf <<http://www.conjur.com.br/2019-jun-12/defensoria-rio-informacoes-pm-operacoes-mare>>. Consultado em 28 jul 2019.

³⁷ Cf <<http://www.bbc.com/portuguese/brasil-47287102>>. Consultado em 28 jul 2019.

³⁸ Cf <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/05/helicoptero-com-witzel-a-bordo-atirou-em-lona-de-oracao-em-angra-dizem-moradores.shtml>>. Consultado em 28 jul 2019.

³⁹ Cf <<http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/589698-ministra-da-agricultura-transforma-o-brasil-no-paraiso-dos-agrotoxicos>>. Consultado em 28 jul 2019.

⁴⁰ Cf <http://brasil.elpais.com/brasil/2017/04/01/politica/1491004858_355963.html>. Consultado em 28 jul 2019.

⁴¹ Cf <<http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/588185-corte-orcamentario-anunciado-pelo-governo-pode-provocar-paralise-e-morte-de-politicas-sociais-de-saude-e-de-educacao>>. Consultado em 28 jul 2019.

⁴² Cf <<https://g1.globo.com/natureza/noticia/2019/07/01/desmonte-sob-bolsonaro-pode-levar-desmatamento-da-amazonia-a-ponto-irreversivel-diz-fisico-que-estuda-floresta-ha-35-anos.ghtml>>. Consultado em 28 jul 2019.

⁴³ Cf <<http://www.valor.com.br/opiniaio/6339199/quem-interessa-aumentar-desigualdade>>. Consultado em 28 jul 2019.

a exacerbação da precariedade. Não basta ser enquadrado em determinados grupos com comportamentos regulamentados para entrar em um tempo que se repete sem cessar, como ocorre com as mulheres distribuídas em O conto da Aia. As condições para sobrevivência se encaminham cada vez mais para uma batalha constante e incessante, sem nenhum sistema regulatório que crie algum tipo de rotina ou ordem esperada. Se essa distopia indica um futuro horrendo, as políticas estabelecidas no Brasil correm o risco de produzir nenhum futuro para imensa parcela da população.

POLÍTICAS DE NARRATIVIDADE

“Talvez,/ se houvesse tinta/ no “Inglaterra”, você/ não cortaria/ os pulsos”
Vladimir Maiakóvski.

O capítulo final do livro de Atwood, chamado Notas históricas sobre O conto da aia, apresenta ao leitor as condições da narrativa desenvolvida: aquele texto seria a transcrição de fitas feitas por uma Aia que viveu em Gilead e, de alguma maneira, teria escapado ao sistema. Tal material foi recuperado e analisado por historiadores de uma sociedade do hemisfério norte no ano de 2195. Esse vestígio da história das mulheres massacradas por Gilead é como uma ruína na perspectiva benjaminiana de temporalidade. Fragmentada, ela ainda reluz, indicando que batalhas ocorreram para que a história oficial se estabelecesse. Entretanto, esses personagens pesquisadores, ao mirarem o passado, fazem-no em um esforço meramente enciclopédico. O horror do que aconteceu lá parece preso no passado, algo de um momento menos evoluído. Estabelecidos neste outro lugar e outro tempo, tomam Gilead de uma perspectiva privilegiada.

Embora Atwood não especifique esse tempo futuro como sendo mais civilizado que a república teocrática que o precede, ele parece, em definitivo, superior. Por exemplo, as sessões de debates sobre os estudos gileadianos são intercaladas com atividades ao ar livre, caminhadas, canções folclóricas, sugerindo uma reconexão com a Natureza, valores dos povos originários ameríndios que parecem ter sido incorporados em 2195 como resposta ao tempo pretérito devastado pela guerra e pela radiação. Do mesmo modo, a cidade onde acontece a conferência – Nunavit - e a professora responsável pela fala de abertura – Maryann Crescent Moon - têm nomes que remetem a uma cosmovisão indígena, mais harmônica. A Utopia aparece como o futuro da distopia.

Todavia, o fato de esta república teocrática já não existir não é uma vacina contra outras catástrofes. Ao analisarmos este livro, estamos em uma posição que remete a dos personagens pesquisadores, mas em outra forma de pesquisa. Gilead não existe e, ao mesmo tempo, está aqui e agora.

Primeiro, porque esse romance está em nosso passado e faz parte do repertório cultural a que temos acesso. As Aias são tornadas imagens por militantes feministas pró-aborto para

afirmar que seus corpos e vidas não serão controlados pelo Estado⁴⁴. É impossível a história da ficção se materializar totalmente, na medida em que já a conhecemos. No livro, não há Gilead anterior na qual as lutas de resistência possam se embasar. Na medida em que, hoje, temos este relato ficcional, estamos próximos dos personagens pesquisadores, por falar de algo que há foi narrado. Mas o nosso esforço é menos de pacificar o relato e mais de usá-lo para estourar a linearidade histórica. O conto da Aia pode ser um alerta, como já tem sido feito, para romper com a inércia e criar atenção para outras formas em que a normatividade está a se estabelecer. O futuro está aqui a nos interrogar com sua imprevisibilidade.

E, em segundo lugar, o passado volta para cobrar por suas tragédias. Ao explicar seu processo de escrita, Atwood (1998) apontou que todas as situações – políticas, sociais e tecnológicas – que tentou estabelecer em seu livro são repetições de cenas do passado histórico, em especial situações e conflitos da Bíblia Sagrada do cristianismo. Ora, a sua distopia alerta não apenas para o risco de um futuro terrível, mas recupera que imensas parcelas da população humana vivem ou viveram tais situações de controle, disciplina e extermínio.

Ailton Krenak, líder indígena, lembra em seu livro de ensaios (2019) que “tem quinhentos anos que os índios estão resistindo, eu estou preocupado é com os brancos, como que vão fazer para escapar dessa”. A partir da perspectiva de Krenak, o fim do mundo, o apocalipse, a distopia, são, portanto, contextuais. Revisando os pontos centrais da condição de Offred, pode-se dizer que a distopia caucasiana norte-americana é similar a um conto histórico sobre mulheres africanas escravizadas: retirada à força do convívio dos seus, nome alterado de acordo com a família a que serve, cumprimento de funções domésticas estritas, moradia em cômodo isolado do resto da casa senhorial, vestes e itens pessoais controlados e básicos, vítima de castigos físicos e de violência sexual. Isso serve como um alerta para as condições do presente em que vivemos, em que tais histórias de horror são quase esquecidas, e em que o seu retrato do nosso passado é reconhecido apenas como se estivesse no futuro. Como convidam Butler (2017) e Benjamin (2012), o passado pode ser lido como parte integrante e ativa do momento presente.

Dessa maneira, o futuro pode, ou não, emular ou repetir o passado. Em parte, a própria localização de Atwood não permite uma transposição completa de sua ficção: para nossa atualidade canadense, escreve baseada na possibilidade dos Estados Unidos da América tornarem-se uma república teocrática. Mas as condições e disputas são muito diferentes ao sul do Equador. Os direitos humanos não são uma conquista plena a ser desmontada por um governo autoritário e fundamentalista religioso; a não ser numa condição de cegueira com as condições compartilhadas de precariedade que são geridas, há séculos, para destruição. A catástrofe está instalada, e lidamos com ela ininterruptamente. Assim, a distopia serve como um alerta de quais processos estão em funcionamento no presente. Indica que tudo pode piorar, mas não necessariamente da maneira apresentada: a barbárie pode ser ainda mais radical.

⁴⁴ Cf <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2018/07/argentina-espera-voto-de-aborto-com-marchas-e-margaret-atwood.shtml>>. Consultado em 28 jul 2019.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATWOOD, Margaret. O conto da aia. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ATWOOD, Margaret. The handmaid's tale. New York: Anchor Books, 1998.

BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8a edição revista [Obras Escolhidas v.1]. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BUTLER, J. Caminhos Divergentes: Judaicidade e crítica do sionismo. São Paulo: Boitempo, 2017.

_____. Corpos que ainda importam. In: COLLING, L. (ORG). Dissidências sexuais e de gênero. Salvador: EDUFBA, 2016, p.19-42.

CLAYES, Gregory. Dystopia: a natural history. Oxford: Oxford University Press, 2017.

FOUCAULT, M. Em defesa da sociedade. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1999.

_____. História da Sexualidade I: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FREEMAN, E. Time Binds, or, Erotohistoriography. Social Text, n.84–85, Vol. 23, Nos. 3–4, 2005, pp. 57-68.

HALBERSTAM, J. In a queer time and place: Transgender bodies, subcultural lives. Nova Iorque: New York University Press, 2005

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PRECIADO, P. B. Manifesto contrassexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

A REPRESENTAÇÃO FICCIONAL DAS QUITANDEIRAS

Estefânia de Francis Lopes⁴⁵

Desde o século XVII, nas telas de Franz Post (1612-1680), e com maior frequência entre os séculos XVIII e XIX os viajantes estrangeiros, que passaram pelo Brasil, registraram em fotografias, desenhos e textos a presença de mulheres negras que comercializavam produtos diversos pelas ruas de Recife, Rio de Janeiro ou Salvador. Em São Paulo, Saint-Hilaire registrou a presença dessas mulheres que transportavam “mercadorias sobre a cabeça” ou se mantinham “acocoradas na rua, que, por conta de tal comércio tomou o nome de rua da Quitanda” (s/d, p. 181, grifo do autor). Prática comum, no mesmo período, na cidade de Luanda, “à sombra do grande tráfico atlântico de escravos [...], o pequeno comércio de gêneros alimentícios [e de utensílios diversos] abastecia cidades litorâneas, portos e até mesmo os navios negreiros” (Pantoja, 2008, p. 1).

As mulheres que chamaram a atenção dos pintores e viajantes eram comuns nas sociedades centro-ocidentais africanas, onde “a responsabilidade pela subsistência e o comércio de gêneros de primeira necessidade foram, desde os mais remotos tempos, encargos femininos” (SCHUMAHER; BRAZIL, 2006, p. 61). Cronistas que passaram por aquela região também registraram a existência de feiras e mercados, bem como a presença das quitandeiras, figuras que, segundo Pantoja povoaram entre os séculos XVII e XIX, as ruas de Luanda, por exemplo.

A aparente confusão daquele agitado comércio urbano escondia uma atividade bastante organizada. As quitandeiras se dividiam conforme suas especialidades: havia mulheres que só vendiam peixe, outras que ofereciam apenas comidas prontas e as que se dedicavam aos chamados “produtos da terra”, como amuletos, pamba (argila branca usada em rituais religiosos), liamba (cânhamo) e macanha (tabaco). As peixeiras formavam uma espécie de cooperativa com profundos laços de solidariedade e conseguiam prestar auxílio às colegas menos afortunadas. (PANTOJA, 2008, p. 1)

As africanas transportadas para as Américas levaram consigo lembranças e referências culturais. Entre o grande contingente de escravizados trazidos para o Brasil encontravam-se Congos, Angolas, Benguelas, Caçanjes e Minas, que com sua riqueza cultural penetraram com suas tradições de norte ao sul e do nordeste ao sudeste do país. E assim,

⁴⁵ Doutoranda no Programa de ECLLP/USP

Influenciaram determinantemente a fé, o falar, o andar, o vestir, o comer, o festejar, assim como trouxeram sons, cores e sabores que moldaram a maneira de ser do Brasil. [...] Foram elas, as quitandeiras, tanto daqui como de Luanda, Angola, que imprimiram um jeito especial de fazer negócio caminhando, ou de montar um tabuleiro em cada esquina e vender toda sorte de produtos. Foram elas as ganhadeiras que, durante séculos, dominaram o comércio ambulante em diversas cidades dos dois continentes. (SCHUMAHER; BRAZIL, 2006, p.16)

A palavra quitanda, segundo Selma Pantoja, deriva do termo dos povos mbundu, kitanda, para designar os espaços de troca. Na literatura, o escritor Pepetela refere-se à palavra de origem kimbundu: kitanda, enquanto para Domingos Van-Dúnem, tomaram a designação de kitanda os lugares de vendas marcados que no período do comércio negreiro foram transformados em feiras (Apud. MACÊDO, 2008, p. 126).

Para o escritor Pepetela a quitandeira é a principal personagem do mercado e que ocupa lugar de destaque na literatura angolana, colorindo com “seus panos fartos” e enchendo as ruas “com pregãos anunciando frutas e legumes” (PEPETELA, 1990, p. 139). Personagem que ocupa ainda hoje os centros urbanos angolanos, sendo “as zungueiras suas herdeiras diretas, perambulando pelo confuso e variado comércio de ruas” (PANTOJA, 2008, p. 2). Sendo assim, na literatura angolana as quitandeiras, ligadas ao comércio de peixe, frutas, legumes e/ou verduras, apresentam como traço característico “a labuta dura e constante” (MACÊDO, 2008, p. 127), como as diversas quitandeiras do poema “Canção para Luanda”, de Luandino Vieira: Mana Rosa peixeira, Maria quitandeira e Zefa mulata, que vende o “corpo-cubata” pois “- precisa comer!”.

Nos contos e poemas angolanos as quitandeiras são homenageadas na luta pela sobrevivência diária, na dura realidade das condições de gênero e de classe na sociedade na qual estão inseridas, por outro lado, são retratadas pelas qualidades de grandes mães, zelosas, sendo corporificadas pela descrição dos seus trajes de panos da costa coloridos e das várias saias que avolumam os seus corpos.

No Brasil, nas várias representações textuais e iconográficas das quitandeiras no passado colonial e imperial, também predomina a imagem que mais

“preponderou sua participação: o universo do trabalho livre ou sob o crivo da escravidão” (SCHUMAHER; BRAZIL, 2006, p. 35). No início do século XX foram representadas em cartões postais, e, sob o regime de 1930, segundo Hermano

Vianna (1995, p. 61), ao tentar fabricar um modelo de autenticidade nacional, “não foi escolhido um dos antigos modelos regionais para simbolizar a nação, mas desses modelos foram retirados vários elementos (um traje de baiana aqui, uma batida de samba ali) para compor um todo homogeneizador”.

Hermano Vianna, em *O mistério do samba* (1995), livro que, segundo o próprio autor, “pode ser visto como um estudo das relações entre cultura popular [...] e construção de identidade nacional” (VIANNA, *Ibid.*, p. 33) traça um interessante panorama sobre a transformação que fizeram com que manifestações culturais desprezadas na virada do século XIX, fossem transformadas décadas depois “em símbolos nacionais e motivo de orgulho e zelo preservacionista para ‘o povo brasileiro’” (VIANNA, *Ibid.*, p. 63).

Vale referir que o traje de baiana a que faz referência o texto de Vianna, diz respeito às quituteiras que – “nem sempre eram baianas de fato”, como lembra Pantoja - vestidas “com roupas e turbantes brancos e enfeitadas com balangandãs, começaram a chegar à cidade na década de 1830” (2008, p. 2). A cidade era o Rio de Janeiro, e essas vendedoras de acarajé, sendo hoje consideradas “patrimônio imaterial da nação e um dos ícones mais reverenciados da brasilidade”, segundo Schuma Schumacher e Vital Brazil (2006, p. 65) foram uma herança da Bahia, eternizando uma faceta representativa das quitandeiras.

Para o presente artigo, selecionamos para análise os poemas: “Quitandeira” (1961), de Agostinho Neto e “Canção para Luanda” (1957-58), de Luandino Vieira. Vale mencionar que sendo comumente reconhecido por seus contos e romances, em nossa pesquisa destacamos uma das produções líricas do escritor Luandino Vieira pela temática em questão. Ao associar a representação das quitandeiras à imagem de Luanda, consideramos a relevância do poema “Canção para Luanda” em nosso corpus de pesquisa. O escritor participou de algumas antologias poéticas, publicadas em Portugal, tais como, Poesia angolana de revolta: antologia, na qual está presente o referido poema, com a organização de Giuseppe Mea, 1975, Antologia temática de poesia africana, 1: na noite grávida de punhais, organizada por Mário de Andrade, 1975 e No reino de Caliban: antologia panorâmica da literatura africana de expressão portuguesa II: Angola, São Tomé e Príncipe, sob organização de Manuel Ferreira, de 1976.

Por conseguinte, podemos dizer que essas produções literárias angolanas procuram revelar um traço de identidade em suas prosas, dando continuidade ao projeto do movimento histórico e literário Vamos descobrir Angola (1948), a partir de uma escrita literária que se volta para as questões sociais e valoriza a cultura de seu país, valores esses subjugados pelo colonizador português.

Para compor o diálogo intertextual adicionaremos à análise letras do cancioneiro popular angolano e brasileiro, ao considerarmos as letras das canções próximas tanto da forma da poesia quanto do caráter de crônica do cotidiano, complementando, assim, o corpus da análise literária comparada que aqui pretendemos desenvolver. Lembrando que “a tarefa de ‘comparar’ não é simplesmente aproximar textos, mas problematizar as questões de fundo estético, artístico e ideológico que deles podem nascer, a partir de possíveis vínculos criados entre os textos [...]” (INÁCIO, 2018, p. 40). Sendo assim, selecionamos as canções: “A preta do acarajé” (1939), de Dorival Caymmi, e “Velha Chica” (1980), do compositor angolano Waldemar Bastos, visando ampliar o leque de representações das quitandeiras nas elaborações ficcionais de artistas angolanos e brasileiros.

Desde textos, pinturas e fotografias dos viajantes, como indicamos anteriormente, do século XVII ao XIX, alcançando o século XX nas telas dos artistas brasileiros Carybé, Di Cavalcanti e, do angolano, Neves e Sousa houve um predomínio do olhar masculino sobre esses registros, o que também encontramos na literatura e nas músicas angolana e brasileira. O nosso corpus selecionado apresenta uma característica especificamente em comum: a visão masculina sobre personagens femininas. Assim, consideramos necessário, ao selecionarmos esse corpus, problematizar esse enfoque de uma produção masculina tanto na escrita quanto nas artes visuais e na canção. Dessa forma, durante as análises estaremos atentos à questão: Como a voz e o olhar masculino retratam as quitandeiras? Para assim, posteriormente desenvolvermos na pesquisa reflexões sobre o apagamento e/ou a não valorização de artistas negras tanto na literatura quanto em outras linguagens artísticas.

Elemento importante para o retrato que essas personagens recebem na literatura e na canção popular e que procuraremos destacar será a indumentária por elas utilizada: desde as roupas e panos coloridos, até os balangandãs, como também os objetos de trabalho, como cestarias e tabuleiros, elementos importantes quanto à singularidade e identidade das quitandeiras, “grupo bastante heterogêneo que no dia-a-dia circulava e se apropriava dos espaços urbanos, quase sempre criando rimas e equilibrando magistralmente seus tabuleiros, gamelas e cestos sobre a cabeça” (SCHUMAHER; BRAZIL, 2006, p. 62).

OS POETAS E COMPOSITORES

[...] Luanda gerou escritores que a souberam compreender e pintar. Basta lembrar alguns poemas de Viriato da Cruz (que até nem era de Luanda), Agostinho Neto, Mário António, descrevendo cenas e tipos humanos do musseque, ou contos de Luandino, Arnaldo Santos, Jofre Rocha recriando e reinventando esse espaço mítico, na sua eterna contradição com o outro lado. (PEPETELA, 1990)

Antônio Agostinho Neto, natural de Kaxicane, nasceu em 1922, mudando-se para Luanda com os pais aos 15 anos. Em 1944, vai para Portugal para cursar a Faculdade de Medicina de Coimbra, período relevante na sua trajetória como futuro escritor e militante pela Independência de Angola ao se integrar às atividades sociais, políticas e culturais da Casa dos Estudantes do Império. Integrante do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) foi preso diversas vezes por sua militância. Com a conquista da independência, torna-se o primeiro presidente da República de Angola, permanecendo no cargo nos primeiros anos de independência até a sua morte em setembro de 1979.

José Luandino Vieira, pseudônimo literário de José Vieira Mateus da Graça, nasceu em Portugal, em 1935, migrando com os pais para Angola na infância. Participante ativo da luta de libertação nacional de Angola foi preso em 1961 e condenado a 14 anos de prisão, sendo transferido em 1964 para o campo de detenção do Tarrafal, lá permanecendo até 1972. Produziu grande parte de suas obras nas prisões por onde passou. Reconhecido escritor angolano, entre os diversos prêmios que recebeu, recusou o Prêmio Camões de 2006.

O compositor Waldemar Bastos nasceu em 1954, em São Salvador do Congo, Angola. Iniciou ainda na infância sua formação musical. Na década de 1980, participa das apresentações do projeto Kalunga, grande encontro de artistas brasileiros e angolanos em comemoração aos 5 anos de independência de Angola, o que promove a sua vinda para o Brasil, com o auxílio de Chico Buarque, e grava o seu primeiro disco “Estamos juntos” (1986). A canção “Velha Chica” foi gravada por Martinho da Vila, no disco “Sentimentos” (1981) logo após a sua volta da viagem com o Projeto Kalunga.

Dorival Caymmi - cantor, compositor, violonista, pintor e ator - nasceu em Salvador, em 1914. Ainda menino pegou o violão do pai escondido para aprender a tocar. Na juventude formou um conjunto musical com o amigo Zezinho e participou pela primeira vez de um programa de rádio, na Rádio Clube da Bahia. Pensando em cursar Direito e encontrar

emprego para pagar os estudos parte para o Rio de Janeiro, em 1938. Ao apresentar suas composições nas rádios Tupi, Continental e Transmissora, conhece Carmem Miranda, que dá projeção internacional ao seu trabalho. Suas composições podem ser compreendidas entre três tendências, reconhecidas pela crítica musical: as canções praieiras, os sambas baianos e os sambas-canção. Faleceu em 2008, no Rio de Janeiro.

UMA ANÁLISE COMPARATIVA PRELIMINAR

Ao longo do poema “Canção para Luanda” o eu-lírico se dirige às quitandeiras, na maior parte dos versos, ou a outros personagens populares, como ao “mano dos jornais” e aos “meninos das ruas” com uma pergunta que se repete: “Luanda onde está?”. Como podemos observar na estrofe inicial:

Luanda
- Quitandeira negra a quem
Vestiam panos americanos de várias cores!
A pergunta no ar no mar na boca de todos nós:
– Luanda onde está?

As quitandeiras mana Rosa, mana Maria e mana Zefa não têm muito tempo para a resposta, uma vez que se mostram ocupadas em suas atividades comerciais. A resposta para a pergunta que se repete ao longo do poema só virá na última estrofe. Vale chamar a atenção como o eu-lírico se encontra no nível de irmandade com as personagens, uma vez que se dirige a elas por “mana” e não pela inicial respeitosa “Nga”, em quimbundo, correspondente ao “senhora” em português. Portanto, percebemos a intenção de um eu-lírico próximo da população, não se colocando acima ou fora do círculo popular. As quitandeiras ganham voz no poema com seus pregões (“Ola almoço, ola almoçoée matona calapau ji ferrera ji ferrerééé”) ou ao contarem sobre a labuta diária, que por vezes, como ocorre com mana Zefa, vendem o próprio corpo:

Zefa mulata
o corpo vendido
batom nos lábios
os brincos de lata
sorri
abrindo o seu corpo
– seu corpo-cubata!
Seu corpo vendido
viajado de noite e de dia.

No poema “Quitandeira”, de Agostinho Neto, o eu-lírico também passa a palavra para as quitandeiras tanto por meio do pregão (“-Minha senhora laranja, laranjinha boa!”) quanto nos próprios versos, a partir da 9ª estrofe, quando a quitandeira é quem passa a narrar/cantar os versos: “Esgotaram-se os sorrisos com / que chorava/ já não choro”. Outro ponto

em comum com o poema de Luandino é a comercialização não apenas de produtos, mas do próprio corpo:

Agora vendo-me eu própria.
 – Compra laranjas minha senhora!
 leva-me para as quitandas da vida
 o meu preço é único: -sangue.
 Talvez vendendo-me eu me possua.
 – Compra laranjas!

Nas canções selecionadas, indicamos nessa breve análise a correspondência quanto à elaboração das personagens como representativas de cada lugar e época a que os compositores fazem parte. No caso de “A preta do acarajé”, de Dorival Caymmi, composta em 1939, destacam-se as suas memórias de infância e juventude, no bairro da Saúde, em Salvador, quando os pregões das quitandeiras quebravam o silêncio da noite, indicados nos versos iniciais da canção e no pregão enunciado pela vendedora:

Dez horas da noite
 Na rua deserta
 A preta mercando
 Parece um lamento

Ê o abará
 Na sua gamela
 Tem molho e cheiroso
 Pimenta da costa
 Tem acarajé
 Ô acarajé é cor
 Ô lá lá io
 Vem benzer
 Tá quentinho

A descrição dos produtos comercializados, bem como a reprodução do pregão nos remete a uma ideia sobre a personagem elaborada nos versos do compositor baiano. Enquanto na canção de Waldemar Bastos, além dos produtos comercializados por “Velha Chica”, também se sobressai, à primeira vista, o questionamento das crianças – entre as quais o eu-lírico se inclui - sobre a pobreza em que viviam e a preocupação dela em não falarem sobre política, uma vez que viviam sob as arbitrariedades da colonização portuguesa. Dessa forma, percebemos que a memória de infância de Waldemar Bastos apresentada, na canção aqui selecionada, não é tão lírica quanto a de Caymmi:

Antigamente a velha Chica
 Vendia cola e gengibre
 E lá pela tarde
 Ela lavava a roupa do patrão importante
 E nós os miúdos
 Lá da escola, perguntávamos
 A vovó Chica
 Qual era a razão daquela pobreza

Daquele nosso sofrimento
 - Xê, menino, não fala política
 Não fala política, não fala política

CONCLUSÃO

Nas poesias selecionadas, enquanto em Luandino Vieira a estrofe inicial questiona “Luanda onde está?” às mulheres identificadas por nome e ofício, nos versos de Agostinho Neto encontramos a afirmação daquela que reconhece que “Tudo tenho dado/ Até mesmo a minha dor/ e a poesia dos meus seios nus/ entreguei-as aos poetas”, podemos indicar que essas representações coadunam com a imagem que, segundo Pepetela, os poetas angolanos identificam da quitandeira ligada a da mãe, sem poupar sacrifícios pelos filhos,

Que teve de suportar todas as humilhações e privações para poder criar e educar os filhos. O que é realmente verdade, porque muita boa gente estudou graças ao sacrifício das quitandeiras, plenamente conscientes de que os seus filhos só se elevariam na escala social se tivessem habilitações literárias. E quando se pensa nas quitandeiras de Luanda, visualiza-se uma senhora forte, mais alargada ainda pelos numerosos panos, sentada atrás de sua banca, o fogareiro apurando o almoço a seus pés e um ar maternal, mesmo se reservado. A dignidade que pauta cada gesto seu levam o freguês a respeitá-la [...]. (PEPETELA, 1990, p. 139)

Nas canções, a imagem das quitandeiras são elaboradas pelos compositores a partir da memória de infância, predominando em Dorival Caymmi uma visão lírica da “velha São Salvador” enquanto em Valdemar Bastos as reminiscências do período colonial são reelaboradas de forma crítica por meio do diálogo estabelecido entre a Velha Chica, que dá nome à canção, e as crianças, que como o compositor, tentavam compreender as dificuldades que o povo angolano passava no referido período.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORGES, Rosane da Silva. "Pensando a transversalidade de gênero e raça". In. Racismo no Brasil: percepções da discriminação e do preconceito racial no século XXI. VI. 1, Perseu Abramo, p. 63-69.
- CAYMMI, Stella. Dorival Caymmi: o mar e o tempo. São Paulo: Editora 34, 2001.
- INÁCIO, Emerson. Ritmo, poesia e identidade negra. In. Práticas de ensino de Literatura: do cânone ao contemporâneo. São Paulo: Editora Horizonte, 2018.
- MACÊDO, Tânia Celestino de. Luanda, cidade e literatura. São Paulo: Editora Unesp; Luanda: Nzila, 2008.
- NETO, Agostinho. Poemas. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976.
- PANTOJA, Selma. Da kitanda à quitanda. In. Revista de História. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/da-kitanda-a-quitanda>> 09 dez. 2008. Acesso em: 15 de fev. 2017.
- _____. O encontro nas terras de além-mar: os espaços urbanos no Rio de Janeiro, Luanda e Ilha de Moçambique na era da Ilustração. Tese de Doutorado. Departamento de Sociologia – FFLCH-USP, 1994.
- PANTOJA, Selma; SARAIVA, José Flávio (orgs.). Angola e Brasil nas rotas do Atlântico Sul. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- PEPETELA. Luandando. Angola: Elf Aquitaine Angola, 1990.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. Viagem à Província de São Paulo – Resumo das viagens ao Brasil, Província Cisplatina e Missões do Paraguai. São Paulo: Livraria Martins Fontes, s/d. Disponível em: <<https://ia801407.us.archive.org/7/items/viagemprovinci00sainuoft/viagemprovinci00sainuoft.pdf>>. Acesso em: 01 de Ago. 2017.
- SCHUMACHER, Schuma; VITAL BRAZIL, Érico. Mulheres negras do Brasil. São Paulo: Ed. SENAC, 2006.
- VIANNA, Hermano. O mistério do samba. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed; Ed. UFRJ, 1995.
- VIEIRA, Luandino. "Canção para Luanda". Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2015/05/jose-luandino-vieira.html>. Acesso em 21 jul. 2018.

A REPRESENTAÇÃO FEMININA: DO CONTO DE SIR ARTHUR CONAN DOYLE À SÉRIE BRITÂNICA “SHERLOCK” - IRENE ADLER, A MULHER QUE VENCEU SHERLOCK HOLMES

Fernanda de Souza Andrade⁴⁶

A literatura inglesa sofreu forte contribuição do escocês Arthur Ignatius Conan Doyle (1859-1930), que ao longo dos seus setenta e um anos compôs o chamado “cânone holmesiano” então formado por quatro romances e quase sessenta contos. O seu primeiro conto publicado na revista Beeton’s Christmas Annual intitulado “Study in Scarlate” (Um estudo em Vermelho) abriria as portas para Doyle e seu imortal detetive. Três anos após (1890) a publicação de “Study in Scarlate”, o autor entregava aos leitores sua segunda história, “The Signo of the Four” (O signo dos Quatro), publicada na revista Lipincott’s Magazine. O sucesso das obras do escocês viria no ano seguinte (1891), quando a revista Strand Magazine publicou “A Scandal in Bohemia” (Um Escândalo na Boêmia), história que abarca a personagem objeto de estudo deste trabalho.

Os então já conhecidos detetive Sherlock Holmes e seu fiel companheiro Dr. Wadson são apresentados à Irene Adler, figura crucial para o desenrolar dos acontecimentos do conto “Um Escândalo na Boêmia”. Escrito e vivenciado no século XIX, “Num momento em que o hábito de leitura se espalhava por todas as classes sociais, esse público em formação fazia uma exigência: encontrar sua imagem nos romances que lia.” (BRESCIANI, 2004, p.7), uma história que mantém seu ponto de visão voltado para von Kramm, um nobre da Boêmia - que posteriormente se revela rei; Wilhelm Gottsreich Sigismond von Ormstein, grão-duque - e a Casa de Ormstein, herdeiros do trono da Boêmia, parece fascinar a então Inglaterra da última década do século. Para este caso, Sherlock é procurado pelo rei afim de sanar as ameaças de sua ex-amante, pois está prestes a se casar. Narrado por Dr. Watson - que exerce a função de narrador em todos os contos -, o leitor é informado que o início deste enredo é datado de 1888, mais precisamente em 20 de março (DOYLE, 2016, p.19).

Quase 120 anos depois da primeira publicação de “A Scandal in Bohemia”, a série televisiva “Sherlock” dirigida por Steven Moffat, Mark Gatiss é disponibilizada pelo canal BBC. O ator britânico Benedict Cumberbatch foi incumbido de dar vida ao detetive mais famoso de todos os tempos ao lado do também britânico Martin Freeman - exercendo o papel de Doutor John Wadson. O ano de 2010 dá início a um conjunto de episódios que seria disponibilizado em 4 temporadas. Fazendo referência ao conto “A Scandal in Bohemia”, o episódio “Um

⁴⁶ UFAM

escândalo em Belgrávia” é reformulado aos ares da contemporaneidade lançado como abertura da segunda temporada em 2012, apresentando aos telespectadores uma nova Irene Adler, marcando 10.66 pontos de audiência naquele ano.

Diferente do conto de 1891 onde um mensageiro vai até o detetive, na série televisiva dois agentes levam Holmes (e simultaneamente Wadson, de helicóptero) ao Palácio de Buckingham. Neste contexto é apresentado o caso a dupla de detetives. A troca de mensageiros por agentes e a inserção de helicópteros sintetizam a modernidade da série e suas releituras. Ao passo que no conto Irene Adler é uma ex-amante e “Prima-dona da Ópera Imperial de Varsóvia” (DOYLE, 2016, p.30), na série apresenta-se como uma dominatrix – figura feminina que exerce profissão de dominadora perante a clientes submissos” e, segundo Sherlock, mostra-se ainda mais poderosa pois realiza “Um jogo de poder... um jogo de poder com a família mais importante do Reino Unido, isso que é uma dominatrix.” (SHERLOCK, 2012).

A MULHER, A PERSONAGEM

No livro *A Personagem* (1985), Beth Brait inicia o capítulo 2 intitulado o faz-de-conta das personagens – não por acaso – falando sobre Sherlock Holmes e Dr. Wadson, as criações de Conan Doyle (BRAIT, 1985, p.8). O contexto apresentado por Brait indica um leitor sherlockiano que ainda vai à Londres em busca da tão famosa Baker Street, número 221B, o endereço de Sherlock, isso mostra certa linha tênue entre realidade e ficção. Para os leitores mais fiéis, é comum a busca do endereço nas ruas de Londres tornar-se uma decepção. Ao procurar em um dicionário a definição do verbete dicionário, é comum que se depare com palavras como pessoa e ser humano, o que em termos de classificação de teoria literária mais confunde do que esclarece. Pretende-se aqui pensar a personagem Irene Adler como potência simbólica, recortando temporalmente a representação de uma mulher do final do século XIX e posteriormente a mulher do século XXI.

Ao discutir a questão personagem-pessoa, os autores procuram salientar dois aspectos fundamentais: o problema da personagem é, antes de tudo, um problema linguístico, pois a personagem não existe fora das palavras; as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção. (BRAIT, 1985, p.10)

Brait sintetiza o que parece ser paradoxal, se por um lado a personagem não existe fora das palavras, Sherlock Holmes e seu legado parece transcender a escrita e ainda viver em pleno século XXI. A representação de pessoas a qual Brait escreve é, usando de Irene Adler, um ser fictício que traz consigo os caracteres d'A mulher.

Tanto o conceito de personagem quanto a sua função no discurso estão diretamente vinculados não apenas à mobilidade criativa do fazer artístico, mas especialmente à reflexão a respeito dos modos de existência e do destino desse fazer. (BRAIT, 1985, p. 28)

A inserção de uma personagem feminina comentada como aquela que tem “alma de aço. Tem o rosto da mais bela das mulheres, e a mente do mais resoluto dos homens.” (DOYLE, 2016, p.32) parece culminar no fazer artístico contextualizado por Beth Brait, uma vez que convida a reflexão de pensar “qual inteligente e forte é a mulher que derrotou Sherlock Holmes?” Neste trecho, beleza e inteligência parecem se dispor em lados de gêneros opostos, como se somente a beleza coubesse a mulher e a inteligência coubesse aos homens. A “famosa aventureira Irene Adler” (DOYLE, 2016, p.29) representa, portanto, a quebra desse paradigma pois engloba beleza inteligência e quantos mais adjetivos lhes couberem. Para Antônio Cândido, “É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo de ser irreal de suas camadas profundas, graças aos seus quase juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais.” (CÂNDIDO, 1998, p.46), isto é, a ficção sherlockiana possibilitou um protagonismo feminino, que no primeiro e segundo conto deu-se apenas à personagens masculinos. Entretanto, a realidade e o cenário dos anos finais do século XIX com todas as suas interferências sociais e movimentos de revolução recebem Adler uma representatividade literária ligada a seres reais.

O conto “Um Escândalo na Boêmia” apresenta resquícios deixados por uma maneira de escrita e literatura fixada no século XVIII, onde “especialmente no século XVIII, o romance entrega-se à análise das paixões e dos sentimentos humanos, à sátira social e política e também às narrativas de intenções filosóficas.” (BRAIT, 1985, p.36). A análise de uma suposta paixão fica mais evidente no episódio “Um escândalo em Belgrávia”, da série britânica onde, Irene Adler é interpretada pela atriz Lara Pulver, e deixa subentendido um interesse mútuo entre dominatrix e detetive. Longe de ser uma personagem plana, que “eram chamadas temperamentos (humours) no século XVII, e são por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas.” (FOSTER apud CÂNDIDO et al, 1998, p.62)”, The Woman de Conan Doyle não aparece de forma caricatural nem no conto de 1891, tampouco no episódio da série em 2012. As formas de agir e pensar de Irene Adler sempre representam um passo à frente do contexto temporal em que está inserida, e para Beth Brait isso remete implicância pois, a “Atuação e participação da personagem num espaço caracterizado e localizado social e culturalmente.” (BRAIT, 1985, p.26) molda os posicionamentos e ações. Mais à frente será esboçado um perfil para cada recorte temporal de Adler.

Diante das constatações de Beth Brait, é pertinente que se apresente também o que pondera os autores de A personagem de Ficção (1998) orquestrado por Antônio Cândido. Para Cândido, personagens ficcionais podem ser admitidos como:

- 1) como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam; 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas tem certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério. (CÂNDIDO et al, 1998, p.60)

A partir da definição número dois pode-se integrar a construção de Irene Adler. Referindo-se ao conto de 1891, contempla-se uma personagem feminina no auge de seus 30 anos – informação coletada a partir da subtração da data do caso em 1888 e data de nascimento fornecida pelo conto, 1858 – que denota os poços profundos em inteligência e beleza. O próprio detetive detém seu discurso sobre a estética da corista, em “Só a vi de relance, mas

era uma mulher linda, com um rosto que faria um homem morrer de bom grado por ele.” (DOYLE, 2016, p. 41-42), fica explícito que até mesmo um indivíduo avesso às histórias de amor reconhece nela uma beleza exuberante, mas também perigosa.

A PREDOMINÂNCIA - THE WOMAN

O plano de fundo da época de publicação do terceiro conto de Conan Doyle é o realismo literário. Embebidos do início francês do movimento a Europa rompia aos poucos os laços com o movimento anterior e já apresentava em suas obras objetividade, a moderação do sentimentalismo e a visão científica, características próprias desta nova fase. Dos grandes contribuintes destacam-se nomes como Gustave Flaubert, Emile Zola e o poeta Charles Baudelaire, este último já em *Les fleurs du mal* (1857) desenhava a figura e o impacto do encontro com uma mulher.

Baudelaire fixa poeticamente o seu furtivo encontro com uma mulher como um parêntese próprio da situação de rua. A figura da mulher que passa suspende o tempo e o barulho ensurdecedor ao seu redor; por um instante o olhar se detém nas minúcias dessa figura feminina. (BRESCIANI, 2004, p.11)

A aparição de Irene Adler no conto *Um Escândalo na Boêmia* (1891) é o que se podia esperar de uma literatura que havia conhecido anteriormente uma *Madamy Bovary* (1857), de Flaubert. A narrativa de Doyle é contada a partir do ponto de vista e lembranças do Dr. John Wadson, que inicia o conto:

To Sherlock Holmes she is always the woman. I have seldom heard him mention her under any other name. In his eyes she eclipses and predominates the whole of her sex. It was not that he felt any emotion akin to love for Irene Adler.[...] And yet there was but one woman to him, and that woman was the late Irene Adler, of dubious and questionable memory. (DOYLE, 2003, p.9)

As duas primeiras sentenças do conto, que traduzido por Sagardoy (2016) expressa: “Para Sherlock Holmes, ela é sempre “a mulher”. Em poucas oportunidades eu o ouvi falar dela de outra forma. Para ele, ela ofusca e predomina no seu sexo.”, atenta-se ao uso do artigo definido “a” para definir Irene, deste modo ela é a predominância entre outras mulheres; se outrora poderia ser “uma” para Sherlock ela é sempre “a”, a mulher. Na terceira sentença – no ponto de vista de Wadson – Sherlock não sentia algo parecido com amor por Adler, mas ainda assim a tinha como única, que parecia em memória de forma duvidosa e suspeita. Diferente desta narração do conto, a primeira aparição de Irene Adler na série televisiva é apenas uma silhueta vestida de preto e com as unhas pintadas de vermelho, duas características extremamente significativas passando longe da ingenuidade ou cores alegres.

Aqui, “o narrador, isto é, o instrumento mecânico através do qual o narrador se exprime, assume em qualquer película corrente o ponto de vista físico, de posição no espaço, ora desta, ora daquela personagem.” (CÂNDIDO, 1998, p.107) não está mais sobre a responsabilidade de Wadson, mas sob o ponto de vista de uma câmera que exerce este papel. O que se vê

no episódio é uma sucessão de cenas pois, “A estrutura do filme frequentemente baseia-se na deposição do narrador em assumir sucessivamente o ponto de vista (aí, não físico, mas intelectual) de sucessivas personagens.” (CÂNDIDO, 1998, p.107), tal é a principal diferença entre a exposição dos fatos.

A reformulação da personagem moderna do século XIX para a contemporânea do século XXI começa com sua profissão. Em 1891, uma Prima-dona da Ópera Imperial de Varsóvia; em 2012 uma dominatrix. Se, no primeiro, Sherlock precisa se disfarçar duas vezes para conseguir se aproximar de Adler, no segundo, a dificuldade aparece de uma maneira surpreendente. Sabendo dos poderes de dedução do detetive que são feitos por meio de vestimentas, marcas corporais e tudo o mais que se pode ter, Adler aparece na série com o que chama de sua “roupa de guerra”, isto é, completamente nua. A ideia era não somente impossibilitar a dedução do outro, mas também atordoá-lo, visto que é de conhecimento de todos o embaraço de Holmes com as mulheres.

A vitória de Irene Adler sob Sherlock Holmes acontece de maneira diferente nos dois objetos, mas partindo da mesma estratégia do detetive: um alarme de incêndio. Depois de se disfarçar e arrumar uma confusão nas ruas (1891), Holmes consegue entrar na casa de Irene Adler e ao simular um sinal de fogo, faz com que Adler lhe aponte onde está o objeto de chantagem guardado por ela.

Quando uma mulher pensa que sua casa está pegando fogo, seu instinto é correr para coisa que considera mais valiosa. É um impulso incontrolável e mais de uma vez já me aproveitei dele. Uma mulher casada agarra seu bebê, uma solteira pega sua caixa de joias. Era claro que a nossa jovem dama prezava acima de tudo aquilo que nós procurávamos. Correria para ver se estava em segurança. O alarme foi perfeito. (DOYLE, 2016, p.52)

A ideia do detetive era que, após essa cena ele voltasse no dia seguinte e roubasse o precioso tesouro d'A Mulher. O que ele não contava é que ela havia percebido e se adiantou indo embora, deixando por fim uma carta somada a uma foto para que não somente levasse consigo a falha de Holmes, mas também deixar claro para o detetive que ela o vencera.

Meu caro sr. Sherlock Holmes: Realmente, o senhor foi formidável. Enganou-me completamente. Não suspeitei de nada até o alarme de fogo.[...]Apesar disso, o senhor fez com que eu revelasse o que queria saber.[...]Mas sabe que também sou uma atriz profissional.[...]Nós dois achamos que a fuga era o melhor a ser feito, uma vez que estamos sendo perseguido por um adversário tão poderoso; de modo que encontrará o nicho vazio quando chegar de manhã.[...]Atenciosamente, Irene Norton, née Adler. (DOYLE, 2016, p.59-60)

Por meio desta carta, Adler se equipara a inteligência de Sherlock, usa do mesmo artifício – o disfarce – para se aproximar dele e saber o que ele planejava. Ao admiti-lo como adversário poderoso preferiu a fuga, sem deixar para traz o charme da mulher poderosa que foi pintada por todos. Para o episódio da série, o desfecho foi elaborado de outra forma, diferente de uma foto impressa, o serviço de Sherlock era subtrair o celular da dominatrix tendo assim em mãos todas as fotos comprometedoras e demais documentos que era usado como chantagem. Também por meio de um sinal de fogo, a personagem feminina foi induzida

a olhar para um quadro na parede com fundo falso, que entregou imediatamente o local do esconderijo. No recorte de 2012, Sherlock não deixa que a missão seja concluída no outro dia. Ele se dirige ao local e consegue o celular, aqui inicia então uma luta e depois de golpeá-lo e fazê-lo perder a lucidez, Irene Adler está em posse do celular mais uma vez. Ao proferir “quero que se lembre assim de mim... a mulher que te açoitou.”, pode-se deduzir açoitado como sinônimo de vitória, sendo ela, a mulher que o deixou no chão, no sentido literal e figurado.

Seja no final do conto ou no final do episódio, as palavras de Dr. Wadson (2016) parecem culminar no que se pode concluir dos pensamentos de Sherlock Holmes sobre Irene Adler:

E foi assim que um grande escândalo ameaçou abalar o reino da Boêmia, e que os melhores planos do sr. Sherlock Holmes foram destruídos pela inteligência de uma mulher (grifo meu). Ele costumava desdenhar da esperteza das mulheres, mas não o tenho ouvido fazer isso (grifo meu). E quando fala de Irene Adler, ou quando se refere à fotografia, é sempre com o título de “A mulher”. (DOYLE, 2016, p.62)

Entende-se, portanto, Irene Adler como uma personagem complexa que tem a beleza como algo incontestável, mas também uma inteligência que precisou ser posta à prova para ser acreditada. Adler foi capaz de fazer abalar uma família importante da Boêmia e mesmo reconhecendo a esperteza de Sherlock, pois-se a altura, algo que não parecia ser esperado de uma mulher do século XIX. A importância de Adler para a literatura sherlockiana é a de fazer não somente o personagem fictício entender que uma mulher pode ser surpreendente, mas que os leitores possam vislumbrar a esperteza de uma mulher. Aqui está posta a verossimilhança pois, os personagens “Como os seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores.” (CÂNDIDO et al, 1998, p.45), e isso em ambas Irenes Adlers pode expressar-se. As modificações quanto a construção da personagem e sua reformulação foram necessárias para que se combine aspectos morais, sociais entre outros em cada recorte temporal tornando-se assim o mais verossimilhante possível.

Posteriormente em outro conto, o intitulado Um caso de Identidade, também de 1891, Dr. Wadson ao narrar o caso, afirma:

Eu tinha muitas razões para acreditar nos poderes de raciocínio de meu amigo e em sua extraordinária energia quando em ação e por isso senti que ele devia ter fundamentos sólidos para estar confiante diante do mistério que lhe fora apresentado para resolver. Só o vira fracassar uma vez, no caso do rei da Boêmia (grifo meu) e a fotografia de Irene Adler [...]. sentia que só uma trama extremamente complicada escaparia dos meus poderes de análise (grifo meu). – (DOYLE, 2016. P 130.)

Por meio desta citação, Wadson confirma o legado de Irene Adler que não teve fim como a personagem de um conto, mas fixou-se no cânone holmesiano como a única vez –até aquele ano - em que o detetive mais famoso de todos os tempos falhou. A trama da fotografia da corista Adler, - e posteriormente da dominatrix – torna-se um marco. Aqui, uma personagem feminina, diferente de outras que apenas exercia papéis secundários demonstra sua inteligência e a defesa de que beleza e inteligência não se anulam, mostra uma mulher capaz de se disfarçar (1891) e lutar (2012), e que pode fazer parte de uma história que segue sendo contada por quase 130 anos.

A literatura mundial continua a se reinventar, seja por meio do cinema, das séries de televisão e outras formas de (re)escrever a mesma história. Conan Doyle agrega à literatura de mistério e policial uma maneira de aproximar o leitor de uma arte sempre atual, que faz, sobretudo as leitoras se reconhecerem em Irene Adler pois somente “Através da arte, disse Goethe, distanciamo-nos e ao mesmo tempo aproximamo-nos da realidade.” (CÂNDIDO et al, 1998, p.49). Expõe-se, portanto, a possibilidade de em cada recorte temporal, encontrar individualmente a mulher que venceu Sherlock Holmes, que fora e ainda é, sempre lembrada como: the woman.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

“A Scandal in Balgravia”. SHERLOCK. BBC, 2012.

Arthur Conan Doyle. Disponível em: https://www.ebiografia.com/arthur_conan_doyle/. Acesso em: 13/05/2019.

Arthur Conan Doyle. Disponível em: <https://www.arthurconandoyle.com/> Acesso em: 27/03/2019.

BRESCIANI, Maria. Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CÂNDIDO. Antônio et al. A personagem de ficção. 9ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DOYLE, Arthur. A Scandal in Bohemia in Sherlock Holmes the complete illustrated short stories. New York: CHANCELLOR PRESS, 2003, P.09-28.

DOYLE, Arthur. Um escândalo na Boêmia in As Aventuras de Sherlock Holmes; tradução de Thiago Sagardoy. P 17-62. São Paulo: Hunder Books, 2016.

_____. Um caso de Identidade. Disponível em: <https://sherlockholmes.fandom.com/pt->

A VIOLAÇÃO DO CORPO E DA ALMA EM OLHOS D'ÁGUA, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

José Fabio Rodrigues Maciel⁴⁷

Juliana Primi⁴⁸

[...] a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.

Gayatri C. Spivak⁴⁹

To truly be free, we must choose beyond simply surviving adversity, we must dare to create lives of sustained optimal well-being and joy. In that world, the making and drinking of lemonade will be a fresh and zestful delight, a real life mixture of the bitter and the sweet, and not a measure of our capacity to endure pain, but rather a celebration of our moving beyond pain.

Bell Hooks⁵⁰

Considerado por Spivak (2010) como aquele que é constituído por modos específicos de exclusão de representação política e legal, o sujeito⁵¹ subalterno feminino torna-se objeto no momento em que é silenciado, quando sua voz é intermediada pela voz do outro, deixando de fazer parte do espaço dialógico de interação dentro dos discursos hegemônicos. Para reverter esse processo, faz-se necessário trabalhar contra a subalternidade, a partir da criação de espaços por meio dos quais o sujeito subalterno feminino possa se articular e ser ouvido.

⁴⁷ Mestre pela PUC-SP. Professor da graduação em Direito da Universidade São Judas Tadeu-SP

⁴⁸ Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo

⁴⁹ **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 66-67.

⁵⁰ Para sermos verdadeiramente livres, devemos escolher muito além de simplesmente sobreviver à adversidade, precisamos nos desafiar a criar vidas com bem-estar e alegrias desejáveis. Nesse mundo, fazer e tomar limonada será um fresco e apimentado prazer, uma mistura real de azedo e doce, não a medida de nossa capacidade de aguentar a dor, mas uma celebração de nosso movimento além da dor. **Moving beyond pain**. Disponível em: <http://www.bellhooksinstitute.com/blog/2016/5/9/moving-beyond-pain>. Acesso em 03 jul 2016.

⁵¹ Gayatri Spivak constrói uma reflexão da prática discursiva adotada pelos intelectuais pós-coloniais e de uma autoavaliação a respeito dos estudos sobre a subalternidade, aos quais está vinculada, partindo de uma crítica particular a Foucault e Deleuze e tomando como base o texto "Os intelectuais e o poder. Conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze", in: FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015, p. 129-142.

Falar sobre violência contra as mulheres significa abordar questões sociais, dentre as quais, as relações entre gêneros, cujo sistema de distinção encontra-se alicerçado nas relações de poder e posições hierárquicas. Foucault, no último capítulo do primeiro volume de *História da Sexualidade*, intitulado “Direito de morte e poder sobre a vida”⁵², discute a associação entre as leis jurídica e produtiva. Observa que os sistemas jurídicos de poder produzem os sujeitos que passam a representar. Se for levado em consideração o fato de que aqueles estão condicionados a proibição, regulamentação e controle das estruturas jurídicas de poder, pode-se inferir que os sujeitos são moldados de acordo com as exigências delas. Portanto, parece inviável uma emancipação feminina e feminista enquanto esse sistema de poder produzir sujeitos com características de gênero limitadas a um centro de dominação masculino. Sendo assim, a tarefa, como menciona Butler (2008), é desenvolver, dentro dessa estrutura constituída, uma crítica às esferas de identidade que as estruturas jurídicas atuais concebem como naturais e estáticas.

No Brasil, a permanência da discriminação contra as mulheres negras revela a urgência de um olhar mais cuidadoso sobre suas origens concomitante a propostas de mudanças que garantam a desnaturalização dos papéis “masculinos” e “femininos”. A ausência de conhecimento acerca das desigualdades entre gêneros propicia a intolerância relacionada às diversas formas de violência, manifestadas por meio de exploração sexual, assédio, estupro, tortura, agressões física, psicológica e moral, perseguição e feminicídio, além da violência simbólica⁵³.

Em *Casa-grande & Senzala*, Gilberto Freyre atribui ao povo brasileiro uma identidade mestiça — “todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo [...] a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro.” (2003, p. 367), que serve para compensar a distância social existente entre negros e brancos e equilibrar os antagonismos ali presentes. Ao abordar a formação da sociedade patriarcal, o autor retrata as várias esferas que constituem as relações sociais, dentre as quais, a sexualidade.

Nos capítulos IV e V, intitulados “O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro”⁵⁴ e continuação, Freyre justifica a preferência (e, em alguns casos, obsessão) sexual dos brancos pelas negras, ao explicar que o rapaz branco vivia cercado por “negra ou mulata fácil” (p. 368), além do fato de ter sido amamentado por “mãe negra”, a partir de uma provável análise freudiana:

Conhecem-se casos no Brasil não só de predileção mas de exclusivismo: homens brancos que só gozam com negra. De rapaz de importante família rural de Pernambuco conta a tradição que foi impossível aos pais promoverem-lhe o casamento com primas ou outras moças brancas de família igualmente ilustres. Só queria saber de molecas. Outro caso, referiu-nos Raoul Dunlop de um jovem de conhecida família escravocrata do Sul: este para excitar-se diante da noiva branca precisou, nas primeiras noites de casado, de levar para a alcova a camisa úmida de suor, impregnada de suor, da escrava negra sua amante. [...] (p. 368)

⁵² *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Tereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999, p. 125-149.

⁵³ Valemo-nos aqui do conceito atribuído por Pierre Bordieu à violência simbólica como forma de coação que se apoia no reconhecimento de uma imposição determinada, seja esta econômica, social ou simbólica.

⁵⁴ Gilberto Freyre. *Casa-grande & Senzala*. Recife: Global Editora, 2003, p. 366-574.

Desse modo, o autor atribui às mulheres negras ou mulatas o papel de corpo (objeto) sexualizado, pronto para satisfazer às necessidades (trabalho) e aos desejos (prazer) dos brancos. Reduzir as mulheres negras a seu caráter biológico se revela como uma tentativa de dominar sua intelectualidade, impedindo-as de ultrapassar as fronteiras discursivas, processo fundamental na luta de libertação dos subalternos, que passariam de objeto a sujeito:

A utilização de corpos femininos negros na escravidão como incubadoras para a geração de outros escravos era a exemplificação prática da ideia de que as mulheres desregradas deviam ser controladas. Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão a cultura branca teve de produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado. Essas representações incutiram na consciência de todos a ideia de que as negras eram só corpo sem mente. A aceitação cultural dessas representações continua a informar a maneira como as negras são encaradas. Vistos como símbolo sexual os corpos femininos negros são postos numa categoria em termos culturais tida como bastante distante da vida mental. (HOOKS, 1995, p. 369)

O servilismo, como atributo natural ou da condição feminina negra na sociedade, criou no imaginário coletivo a ideia de escravidão permanente. Tal representação é resultado da ação conjunta entre racismo e sexismo.

“A mulher negra tem muitas formas de estar no mundo (todos têm)”. É com essa frase que Jurema Werneck⁵⁵ nos adverte em relação à natureza dos contos que encontraremos em *Olhos d’água*, de Conceição Evaristo: histórias que retratam vidas duras, secas, de dor e de luta, de mulheres como Ana Davenga, Maria, Duzu-Querença, Natalina, Salinda, Luamanda, Cida, Zaíta e Maíta. E de seus herdeiros. Meninos e homens perdidos, filhos de mães sem nome, dotes que ninguém quis receber.

Com um olhar sensível e rico em detalhes, a autora nos apresenta as experiências vividas nas periferias onde viveu, evidenciando as diferentes esferas sociais bem como o embate diário entre elas. Grande parte dos afrodescendentes relatados na obra trazem a ideia da identidade pelo fato de serem excluídos, marginalizados e oprimidos pela sociedade brasileira, que historicamente sempre os rejeitou. Nem por isso perderam sua riqueza, sua ginga, sexualidade, inteligência e alegria, apesar da tristeza de todas as mazelas impostas por uma escravidão que deixa suas marcas até o presente.

Esses afrodescendentes lutam pelo direito de continuar ocupando e transmitindo às futuras gerações o território que receberam de seus antepassados. Não é qualquer território, mas aquele que simboliza a luta contra a dominação, conformada em relações coletivas ajustadas para superar as pressões sofridas. Pressão que se traduz na morte de seus jovens, perpetradas pelo próprio Estado, dentro do território que habitam.

Ana Davenga, moradora de um barraco na favela e protagonista do conto homônimo, é revelada a partir dos fatos resgatados pela memória desta durante uma série de acontecimentos confusos e angustiantes ao som dos batuques de samba:

⁵⁵ “Introdução”. In: Conceição Evaristo. *Olhos d’água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016, p. 13.

O peito de Ana Davenga doía de temor. Todos estavam ali, menos o dela. Os homens rodeavam Ana. E as mulheres, como se estivessem formando pares para uma dança, rodeavam seus companheiros, parando atrás de seu homem certo. Ana olhou todos e não percebeu tristeza alguma. O que seria aquilo? Estariam guardando uma dor profunda e apenas mascarando o sofrimento para que ela não sofresse? Seria alguma brincadeira de Davenga? Estaria ele Escondido por ali? Não! (EVARISTO, 2016, p. 22-23).

A voz narrativa chama a atenção o tempo todo para o corpo (objeto) da protagonista, como se sua caracterização só fosse possível por causa e em função do olhar masculino: “[...] Todos haviam aprendido a olhar Ana Davenga. Olhavam a mulher buscando não perceber a vida e as delícias que explodiam por todo o seu corpo.” (EVARISTO, 2016, p. 22). O corpo erotizado (objeto), empoderado e consciente da personagem é também o corpo (sujeito) de uma mulher que goza ao deixar-se mover pela música, com a sensualidade revelada pela dança, peça fundamental no encontro amoroso entre Ana e o criminoso Davenga. É por meio dela ainda que a protagonista faz sua voz aparecer, configurando-se como uma mulher não silenciada.

Embora seja vítima de violência simbólica, Ana tem consciência da vida pregressa de Davenga e das regras impostas pelo companheiro, mas prefere viver sem dar importância a elas e sem questioná-las. Diferente de Maria Agonia, personagem secundária que, ao se recusar viver ao lado de um homem a quem considerava indigno, sofre a pior das violências físicas: ser assassinada. Agonia, ex-mulher de Davenga, cujo apelido dado por este se justificava pois Maria “vivía dizendo da agonia de uma vida sem o olhar do Senhor” (EVARISTO, 2016, p. 27), é-nos introduzida pela voz preconceituosa do ex-marido, que não aceitava a escolha da mulher pela religião.

Davenga sente-se violentado pela rejeição e decide violentar Maria, não respeitando a vida que ela acreditava ser aquela que a encaminharia para a salvação. Ele crê nas relações de poder entre gêneros presentes na sociedade patriarcal da qual faz parte (que “autoriza” que o homem pratique violência) e, julgando-se no direito de se vingar, contrata alguém para fazer o serviço para ele. Agonia, além de ser assassinada, provavelmente deve ter sofrido violência sexual, conforme manchete dos jornais: “Filha de pastor apareceu nua e toda perfurada de balas. Tinha ao lado do corpo uma Bíblia. A moça cultivava o hábito de visitar os presídios para levar a palavra de Deus.” (EVARISTO, 2016, p. 28)

No país, em 2013⁵⁶, a taxa de mortes por assassinato de mulheres para cada 100 mil habitantes foi de 4,8 casos. O quadro foi mais preocupante em relação às mulheres negras. A década 2003-2013 teve aumento de 54,2% no total de assassinatos dessas mulheres, passando de 1.864, em 2003, para 2.875, em 2013. Aproximadamente mil mortes a mais em 10 anos. Em contraposição, houve recuo de 9,8% nos crimes envolvendo mulheres brancas, que caiu de 1.747 para 1.576 entre os anos. Os outros tipos de violência, que podem não ter se concretizado como homicídio, cresceram 190,9% na década analisada. A vitimização desse grupo era de 22,9%, em 2003, e saltou para 66,7% em 2013.

⁵⁶ Julia Jacobo Waiselfisz. **Mapa da Violência 2015: Homicídio de mulheres no Brasil**. Disponível em: http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf. Acesso em 02 dez. 2016.

Ainda que a pesquisa faça um recorte sobre os homicídios em 2013, quando ainda não havia a Lei do Feminicídio, o documento reúne dados do Sistema Único de Saúde (SUS) relativos a 2014. O SUS registrou 85,9 mil atendimentos a mulheres e meninas vítimas de violência exercida por pais, companheiros e ex-companheiros, filhos e irmãos.

A leitura de cada parágrafo da obra de Conceição Evaristo aguça nossa percepção de que urge superar o preconceito, a exclusão e o racismo estrutural sofridos pelas mulheres afrodescendentes. Sobrevivem e vivem com uma força descomunal, superando gigantesca opressão desde muito imposta pelo capital e pela feroz escravidão perpetrada pelos portugueses e que traz sérios reflexos até a atualidade. Por mais manha, por mais sanha, por mais luta que se imponha, nada de romper grilhões seculares, amalgamados que estão em uma estrutura branca e patriarcal opressora.

A busca pela igualdade, principal responsável pelo fim das discriminações, passa cada vez mais pela necessidade de estabelecerem-se metas para a redução das desigualdades. Deixar que o curso natural da história resolva esse problema é, no mínimo, ato desumano, tendo em vista que as relações de poder que regem as sociedades, na maioria das vezes, contribuem muito mais para perpetuar as discriminações do que propriamente para resolvê-las.

Garantir a dignidade humana passa necessariamente por reconhecer a igualdade entre todos os seres humanos, de modo que nenhuma categoria possa afirmar-se superior às demais, evitando a discriminação de qualquer natureza. Em linhas gerais, podemos afirmar que se deve garantir os direitos e liberdades sem absolutamente nenhuma forma de discriminação, como por motivo de raça, cor, sexo, idioma, religião, opiniões políticas ou de qualquer outra natureza, origem nacional ou social, posição econômica, nascimento ou qualquer outra condição social. Evidente que nenhuma discriminação é permitida.

E o que se busca não é algo utópico, impossível ou inacessível, é apenas o direito de nascer livre, de amar, de ser igual. Não se pede mais que o devido, que o obrigatório, que o justo: igualdade de condições e tratamento igualitário para todos, sem exceção. Esse sonho pode ser realizado com a ruptura da histórica estrutura social por uma que seja inclusiva. E, para começar, urge intensificar a política de ações afirmativas. É o aspecto formal da inclusão, passo necessário para dar fim à desigualdade entre gêneros e ao racismo estrutural da sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- DALLARI, Dalmo de Abreu. Viver em sociedade. São Paulo: Moderna, 1995.
- EVARISTO, Conceição. Olhos d'água. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I: a vontade de saber. Trad. Maria Tereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999, p. 125-149.
- _____. Microfísica do poder. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015, p. 129-142.
- FREYRE, Gilberto. Casa-grande & Senzala. Recife: Global Editora, 2003, p. 366-574.
- HOOKS, Bell. Moving beyond pain. Disponível em: <http://www.bellhooksinstitute.com/blog/2016/5/9/moving-beyond-pain>. Acesso em 03 jul 2016.
- _____. Intelectuais negras. Revista Estudos Feministas. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ;PPCIS/UERJ, v.3, n.2, 1995, p. 369.
- MAIA, Luciano Mariz. A proteção das minorias no direito brasileiro. In: Seminário Internacional as Minorias e o Direito. Brasília: CJP, 2003. Série Cadernos do CEJ, v. 24. p. 69-78.
- ROCHA, Carmen Lúcia Antunes. Ação afirmativa: o conteúdo democrático do princípio da igualdade jurídica. Revista Trimestral de Direito Público, São Paulo, n.15, p.85-99, 1996.
- _____. A proteção das minorias no direito brasileiro. In: Seminário Internacional as Minorias e o Direito. Brasília: CJP, 2003. Série Cadernos do CEJ, v. 24. p. 79-92.
- SANTOS, Boaventura de Souza. Por Uma Concepção Multicultural de Direitos Humanos. Disponível em: <www.dhnet.org.br/direitos/militantes/boaventura/boaventura_dh.htm> Acesso em 02 Dez. 2016.
- SILVA, José Afonso da. Curso de direito constitucional positivo. São Paulo: Malheiros, 39 ed. 2016.
- SPIVAK, Gayatri C. Pode o subalterno falar?. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 66-67.
- WASELFISZ, Julia Jacobo. Mapa da Violência 2015: Homicídio de mulheres no Brasil. Disponível em: http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf. Acesso em 02 dez. 2016.

REPRESENTAÇÕES DO DIVINO EM “ALICE NO PAÍS QUE MAIS MATA TRAVESTIS” (2017) DE ALICE GUÉL

Kaya Adu Pereira (Fernando Cesar Pereira Junior)⁵⁷

O PROTESTANTISMO BRASILEIRO E O INTERESSE DO *RAP*

No início do século XX, chegam ao Brasil correntes protestantes com influências em denominações norte-americanas e suecas e inicialmente idealizadas por um homem negro, W. J. Seymour, em Los Angeles (EUA), em 1905. Em contraposição ao protestantismo histórico, essas novas correntes divulgavam a Terceira Benção: o batismo no Espírito Santo, ou seja, o dom de falar em línguas.

Devido a essa reinterpretação se basear no episódio de Pentecostes (At 2.113), prenunciado na Ascensão de Cristo (At 1.6-11), chama-se a esse movimento de pentecostalismo. A diminuição da fronteira entre leigos e especialistas, a liberdade do corpo sob o dom do Espírito Santo e a liturgia renovada, aproximada ao cotidiano e mirando a cura dos males e a remissão dos pecados foram fatores que influenciaram a aderência popular à religião (OLIVEIRA, 2015; pp 21-43).

Seguem-se a essa primeira onda, na qual se destaca a fundação das Assembleias de Deus (1911), outras duas: uma entre os anos 50 e 60, na qual se destaca o papel de Manoel de Mello, fundador da Igreja Brasil para o Cristo (1950), na evangelização por radiodifusão, inclusive assimilando o populismo da entrada da ditadura militar com o programa “A voz do Brasil para Cristo”; e uma terceira onda (anos 70 e 80), na qual sobressai a teologia da prosperidade, o exorcismo e o messianismo de alguns pastores (MATOS apud FRESTON, 2006, PP. 38-39).

Durante a ditadura, a produção cultural de esquerda foi mais “anticapitalista elitária” que “socialista” (SCHWARZ, 1992; p. 92); enquanto isso, em 1969, havia 64 programas radiofônicos evangélicos somente na Grande São Paulo – 34,3% deles eram pentecostais (CAMPOS, 2004; p. 153). Também, “nos anos 1970, a precariedade da periferia fomentou uma aliança entre os que vivem nela, colocando-os como protagonistas dos processos de reivindicação de melhorias e de direitos.” (SOUZA, 2011; p. 30).

Assim, o sistema religioso pentecostal, formado de um lado pelos produtores de uma liturgia didática e populista, em contraposição ao protestantismo histórico; do outro, pelo

⁵⁷ Graduanda do curso de Letras, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

público de fiéis em sua maioria moradores de comunidades periféricas; e, mediado pela rádio e pela TV⁵⁸, expressa uma força social importante para pensar o Brasil.

Contudo, tal força do pentecostalismo se traduz também, sem desejar generalizar sua atuação, em separatismo e fundamentalismo; apesar de seu público majoritariamente negro⁵⁹, pouco fez para desmistificar a democracia racial; e, na contramão do pensamento solidário, atrelou o sucesso espiritual, financeiro e amoroso ao indivíduo e a santidade de seu comportamento, se condizente à doutrina.

Enquanto havia acirramento das desigualdades sociais e da violência, nos anos 80, o inimigo comum do pentecostalismo era o diabo. Como revela Galindo (apud Oliveira, 2015; p. 73), os indivíduos pentecostais “se sentem ameaçados em um mundo dominado por poderes malignos em atitude permanente de conspiração”. Firmado nessa transcendência do mal, o pentecostalismo não responde a dimensão social e imanente da injustiça.

Enquanto havia acirramento das desigualdades sociais e da violência, nos anos 80, o inimigo comum do pentecostalismo era o diabo. Como revela Galindo (apud Oliveira, 2015; p. 73), os indivíduos pentecostais “se sentem ameaçados em um mundo dominado por poderes malignos em atitude permanente de conspiração”. Firmado nessa transcendência do mal, o pentecostalismo não responde a dimensão social e imanente da injustiça.

Busco analisar, neste trabalho, como o movimento hip-hop dialoga com a herança cristã dentro da periferia. O rap denuncia a segregação em tempos “democráticos”, pressupondo a integração nas periferias (FELTRAN, 2013; p. 46); penso que guardam, ambos, um valor comunitário e fraterno. E, frente ao crescente fundamentalismo dentre os pentecostais e protestantes, como o rap se interessa em reinterpretar, legitimar e valorizar o movimento intelectual negro religioso?

Para isso, escolhi o LP “Alice no país que mais mata travestis” (2017) de Alice Guél; ele é composto por 06 faixas: “1. Interlude I (Alice no país das Maravilhas)”, “2. As coisas vão mudar”, “3. Interlude II (Breu)”, “4. Deus é travesti”, “5. Interlude III (Quem és tu?)” e “6. Meu templo”. A rigor, as faixas mais importantes para o caminho da análise são as duas últimas (5. “Interlude III (Quem és tu)” e 6. “Meu templo”: 10min45s até 20min12s).

O nome do disco, além da referência óbvia, também conversa com um quadro do Fantástico, programa da Rede Globo, exibido aos domingos à noite, chamado “Quem sou eu?” (03/2017), em que pessoas transexuais foram convidadas a compartilhar suas vivências e suas dúvidas: a ambientação dos episódios era o mundo de Alice de Lewis Carroll: a relação temática estabelecida era a busca por autoconhecimento.

⁵⁸ Dentre os motivos do sucesso na evangelização, trabalha-se com a hipótese da “cultura de oralidade que aqui se desenvolveu”, ou seja, o ouvinte gerava suas “próprias imagens mentais” e se tornava “um cúmplice ou um agente ativo no processo de comunicação, enquanto preenche com as suas fantasias e desejos os claros do discurso e da linguagem falada”. (CAMPOS, 2004; p. 156)

⁵⁹ Segundo o IBGE (2000), havia 11.951.347 negros evangélicos; em IBGE (2010), constam 785.426 negros evangélicos dos quais 14.545.768 são pentecostais; enquanto isso, a população negra em candomblé e umbanda é 297.988 (OLIVEIRA, 2015; p. 18).

CONHECENDO A TRAMA: RELENDO AS FAIXAS

1. INTERLUDE I (ALICE NO PAÍS QUE MAIS MATA TRAVESTIS)

A primeira faixa abre com um trecho de fala distorcido, extraído do primeiro episódio do quadro do Fantástico. Uma menina de 11 anos, Melissa Fazzio, conta sobre seu processo de descoberta e revela o reconhecimento muito precoce de sua identidade (trans)feminina. Após o sample, uma voz também distorcida apresenta o álbum. Seguem-se duas frases recortadas do famoso discurso de Martin Luther King Jr.: o primeiro, “we will not be satisfied”; o segundo, “now is the time”: a oratória do pastor, em seu clamor por justiça, é o relógio que o coelho carrega na ficção. Enfim, um som mais grave, como buzina, e o som de tiros quebram o monopólio do discurso oral nessa apresentação e emendam na próxima música.

2. AS COISAS VÃO MUDAR

A segunda faixa apresenta o confronto do eu lírico, que se identifica como 7Alice Guél, com uns “manos”. Diz-se que estes “fecham a mão”, “ficam de cara”, riem, “estufam o peito” e encaram quando “veem as trava entrar”. A personagem então debocha, “pagam pau pro meu style, meu beat e meu corpão”; ridiculariza os “manos... que nem demonstram afeto”; julga o comportamento destes que “abortam fetos,/ filhos em relações”...

Ainda, à disputa que Alice tem com os “manos”, fruto da violência e do desprezo para com as travestis, soma-se o período do “deserto”: imagem que reconstrói para a personagem o período de vulnerabilidade social: “cês nem tão ligados o que eu passei no deserto/ sem apoio de amigos ou Estado, certo?”.

Apesar desses impasses na realidade, há um forte desejo de mudança. Satiriza-se que será com violência, que “as mana tão armada/ saca um 12 da Versace”; mas realmente, o que sobressai é um aviso de que “as coisas vão mudar”, verso repetido dezenas de vezes na música.

3. INTERLUDE II (BREU)

A terceira faixa se inicia com o som de sinos. Logo, uma reportagem começa: “Polícia apresentou hoje cinco pessoas... suspeitas da morte da travesti Dandara dos Santos ... Dandara foi espancada, apedrejada e executada a tiros”.

Esse episódio é verídico: no dia 15/02/2017, Dandara dos Santos, travesti de 42 anos, foi assassinada no Condomínio Palmares em Fortaleza (Ceará). Duas semanas depois, vídeos com cenas do espancamento começam a circular na internet. Em uma fala para o documentário “O martírio de Dandara” (Portal UAI, 2017), o irmão de Dandara diz que:

“(...) com muita dor eu posso até falar isso, com muita dor... é... a minha irmã foi assassinada pra ajudar muitas pessoas daqui pra frente... pelo esse crime bárbaro que foi e pela esse vídeo que tá rolando nas redes sociais...”. (6min40s – 7min06s)

Ruídos: percebe-se logo que são vozes fazendo orações, algo parecido com um “Pai nosso...”, mas pouco audível. A cacofonia liga esta à próxima faixa.

4. DEUS É TRAVESTI

“Travesti nossa que estais no céu/
Santificado seja o Nosso nome/ Alice, Cecília,

Eloá, Erika, Olga,/ Amara, Ela, Ametista, Alicia,/ Seja feita
a vontade das vadias/ Assim na Terra como em qualquer
outra esquina./ A woman”

A paródia é literalmente “outro canto” contido no canto. Aqui, Alice Guél brinca com a oração cristã trocando “pai” por “travesti”, “vosso nome” por “nosso nome”, “vossa vontade” por “vontade das vadias”, “céu” por “esquina” etc.

O eu lírico utiliza “ela” para narrar a história de uma menina trans cuja infância logo é marcada pelo sofrimento. O estigma de “criança estranha” devido a sua performance de gênero dissidente, ou seja, em não-conformidade com o esperado a um menino, fazendo dela inclusive “um preto favelado traveco à la gazela”, acompanha seu crescimento. Daí que se aproxime, talvez, àquela “A woman” citada ao final da oração parodiada; ou seja, aproxime-se da combinação “...esperança /mudança” enquanto elementos do divino.

A transição, sob a metáfora do “jejum/fome” e de “Madalena”, entre o “país das maravilhas” e a “vida”; enfim, o martírio entre a realidade imaginada e a realidade vivida, é justamente o paralelo entre o teor formativo de Alice (livro) e a busca por autoconhecimento de “Quem sou eu?”.

5. INTERLUDE III (QUEM ÉS TU?)

Novamente os ruídos. O som do alarme. O silêncio surge e desaparece com a voz de Alice Guél, respondendo à pergunta da lagarta para Alice no livro: quem és tu?.

O eu lírico, conversando com um outro desconhecido, depara-se com um ser que “não se toca” e “não se reconhece”; percebe que a falta de afeto e de razão sobre si é ausência criada pelo outro; o contato com o discurso religioso, a imprensa e a sociedade molda a sua subjetividade atrelada, portanto, à discriminação.

E, apesar de seu corpo carregar, além do sofrimento, os desejos de ser lembrada, de falar, gritar, de sonhar, todos eles lhe são usurpados. “Alice sem país das maravilhas”: esse “tu”, no título, encontra um ser interditado. Trata-se do autoconhecimento de um ser privado de muitas coisas, em uma forte situação de desencanto. Entretanto, o final é otimista: ao lembrar “que era vida”, a personagem parece encontrar uma saída.

6. MEU TEMPLO

Sabe-se que a relação entre corpo e templo se refere a alguns trechos bíblicos em que a santidade do ser humano, ou seja, sua relação com Deus, determina-se também pelo cuidado que este revela ter para com seu corpo. Unindo o plano físico ao espiritual, algumas dessas passagens também reforçam a alienação do corpo; por exemplo, em 1. Coríntios 6.19, temos que: “Ou não sabeis que o vosso corpo é o templo do Espírito Santo, que habita em vós, proveniente de

Deus, e que não sois de vós mesmos?”. Porém, até mesmo devido à ideia de que Deus é travesti, observa-se nesta canção que a autonomia do sujeito e sua agência são revalorizadas e, em oposição à alienação religiosa, a aproximação com o corpo se dá de maneira direta.

Desde o início do álbum, diz-se que será Alice quem narrará sua história. O processo de escrita, munido de intertextualidade, dispositivos analíticos e estruturas (formas) diversas é o que cria e transforma sua relação com si mesma e seu corpo.

Há um jogo, nessa letra, entre o exterior e o interior. A personagem agora narra o que habita sua subjetividade, “atrás de seu rosto”, o que o outro não consegue e “nem se esforça a entender”. A leitura social de seu corpo, a “cara de desejo” e o “cheiro de pecado”, não esgotam suas possibilidades e Alice se revela um ser de “carência”, “saudades” e “simplicidade”.

Essas paixões engendram uma narrativa inspirada na estrutura de uma novela romanesca. Até aqui, Alice havia construído narrativas de confronto e formativas; agora, é na chave da busca por amor, na poesia endereçada a um possível namorado, ficante, como se fosse uma carta que, ao mesmo tempo, contasse-nos o desenvolvimento da relação, é que reside a expressão social de sua música.

Trata-se de uma relação sem troca afetiva e desigual. O “neguinho” parece buscar apenas o seu prazer nessa união: “foi só gozar pra novela terminar”. O sonho do amor se apresenta como um pesadelo; ser amada pelo outro é mais um desejo impedido, como os listados na faixa anterior.

Entretanto, parece que o eu-lírico reúne as feridas e as paixões e reconstrói sua relação consigo mesmo. Pautado pelo amor e pelo cuidado, esse impulso de vida – criação - surge tanto através dos conselhos de sua mãe (“minha mãe me disse pra tomar cuidado...”), como na memória que seu corpo carrega da violência (“atrás do meu rosto existe.../ ... / ...muitas memórias, guerra, sangue / de várias pretas, de várias tretas”) e da religiosidade, que inspira o refrão e se assemelha a uma simpatia, a uma oração de proteção (“o meu templo tem.../ o meu templo tem...”).

Enfim, essa é a trama do álbum: sofrimento, solidão, tristeza, denúncia, revolta, cura. Cabe analisar mais a fundo três pontos: como as variadas estruturas narrativas influenciam a poesia oral (canto – rap) e conversam com seu sentido; como o texto transita entre o corpo e o discurso religioso; e como isso se relaciona com o rap.

Desvendando o drama: estrutura e linguagem

O canto de uma rapper constitui o presente e constata o passado. “Em suas narrativas, eles [rappers] tematizam o cotidiano, aconselham, denunciam, ensinam (...)” (SOUZA, 2011;

p.61); afinal, descendem dos griots, africanos que, cronistas, oralizavam publicamente memórias, histórias de costumes e feitos da sociedade (FILHO apud SOUZA, 2011; p. 61). Primeiro, vejamos como a compositora manifesta esse tempo em sua poesia.

O primeiro percurso é formativo. Desde uma menina com sonhos (na primeira faixa) e o contato precoce com a realidade violenta em que as pessoas trans estão inseridas (na segunda e na terceira); sobre o desespero, o desamparo, os obstáculos na transição e um eco de esperança/fé durante o início de uma vida “madura”, adulta (na quarta faixa); até o desencontro (na quinta faixa) ligado a uma tentativa de envolvimento amoroso (na última faixa).

Nesse desenvolvimento da trama, observamos que os acontecimentos constituem a personagem de modo não linear. Também, faz parte do teor formativo a reprodução de trechos de reportagens, programas de TV, vídeos etc. Esse material ressalta a interferência da realidade na obra de arte: a notícia sobre o assassinato induz a uma predestinação malograda; a inferência a Martin L. King pauta a luta por liberdade; os relatos espalhados de travestis – locuções - e as orações ruidosas, polifônicas, reforçam uma identidade coletiva.

Afinal, o núcleo individual e o coletivo se confundem. Há um processo unificante e homogeneizador, tanto da personagem consigo mesma como da personagem com outras “travestis” a “dominar o rolê”; também, um processo diferenciador e separatista, em tom de revide, contra os “manos”, o “neguinho”.

O aprendizado no desencanto, paralelo fundamental que a obra estabelece desde o seu nome, é o atrito com a realidade e concede a personagem a possibilidade de narrar o singular e o universal, a doença e a cura. Isso aponta para um segundo percurso do álbum: o caso de uma travesti que, em um país extremamente violento a essa população, sobrevive e narra o caos em que vive (faixas 2, 3, 4, 5 e 6) e os ideais de superação (faixas 2 e 6).

A linguagem oscila entre o virtuosismo e o desespero; a narrativa sentimental passa pela perda e pela miséria para encontrar a busca e a esperança por prosperidade; passa também por um teor dramático, terceiro percurso, na verossimilhança das ações complicadas da personagem em seu diálogo com a sociedade hostil. Por isso, relembra a estratégia radiofônica protestante pentecostal que, durante os últimos anos, seduz à evangelização indivíduos excluídos socialmente, com a promessa de empoderamento imediato, construindo a fé/esperança frente à periculosidade mundana.

Mesmo assim, fica claro que o texto religioso é uma referência e não uma motivação: Alice Guél não busca evangelizar ninguém (será?). Implicada nessa reinterpretação e nessas vicissitudes está a chegada da personagem a uma região de equilíbrio, no eco de uma passagem bíblica: trata-se do corpo. Vejamos como as palavras tecem essa experiência da personagem.

RECONSTRUÇÃO DO CORPO E DO *CORPUS*

Percebemos que a ficção do LP, embora o álbum enuncie o extermínio da população trans desde seu título, trata da vida de uma personagem: Alice Guél. Os variados recursos formais que compõem a poesia (narrativa de formação; narrativa de novela romanesca; paródias

e intertextualidades; narrativas simples – casos, locuções, recortes de fala etc.) acumulam sentido a essa vivência e constroem-na discursivamente.

“A identidade de gênero é construída e vivida” (MOORE, 2000; p. 15). Vejamos como isso se dá em três movimentos complementares da obra e suas respectivas experiências.

Corpo na mira e interditado: experiência no “deserto” (segunda faixa) e no “jejum” (quarta faixa); lembrança de assassinatos, espelhismo e “predestinação” ao sofrimento (terceira e quarta faixas); **prazeres negados (quinta e sexta faixas)**.

Corpo perdido: luto e melancolia (terceira e quarta faixas); martírio e clamor (quarta faixa); **reflexão (quinta e sexta faixas); solidão e ilusão amorosa (sexta faixa)**;

Corpo forte e livre: inspiração no movimento negro norte-americano e ingenuidade (primeira faixa); justiça, vitória no confronto (segunda faixa); **sexualidade e liberdade (sexta faixa)**.

Enfim, poderíamos partir de várias formas diferentes; entretanto, foquemo-nos nesses aspectos que aparecem nas quinta e sexta faixas, “Interlude III (Quem és tu?)” e “Meu templo”.

Primeiro, a quinta faixa apresenta uma participação malquista e imaginada de Alice Guél no programa “Quem sou eu?” do Fantástico. Esse momento imprevisto de verdade e de desmistificação da faixa traduz a vontade da personagem de comunicar-se e constituir-se.

O vozeamento da vida e da liberdade, na passagem da quinta para a sexta faixa, faz parte de uma idealização. Afinal parece que o outro lhe rouba a resposta à pergunta quem és tu? (o discurso religioso, a imprensa e outras mídias); o corpo também “carrega o abuso sexual, social e psicológico”, ou seja, o corpo se constitui nas marcas deixadas pela violência do outro.

De qualquer forma, há espaço para essa idealização na efetiva agência da personagem ao escrever(-se), ao utilizar-se das palavras para se fazer discursivamente, disputando o sentido sobre si mesma com a sociedade.

O olhar para o passado se associa ao olhar para o futuro. Às margens, a perspectiva da personagem-sujeito é a utopia vestida de esperança, a necessidade de mudança e de melhoria. Isso se sustenta na imagem do breu e da morte que precede o momento da vida e, por extensão, de luz e “...a luz resplandece nas trevas.”

O trecho supracitado faz parte de uma importante passagem bíblica. Em João 1:1-14, fala-se sobre a criação do homem por Deus e a relação entre eles. Deus, no caso, seria a luz e o Verbo. O Verbo e a luz se manifestam no mundo através das criações de Deus; e é na criação do homem que o Verbo se faz carne.

A relação entre o sagrado e o mundano é estabelecida pela transformação da palavra em carne e pelo testemunho da luz pela carne. Essencial para o cristianismo, uma vez que Jesus seria a personificação da palavra, esse evento se relaciona ao de Pentecostes por encontrar na linguagem e no discurso um elemento santo.

Identifico, assim, duas possíveis correspondências na obra de Alice Guél. Entre a palavra sagrada da bíblia e os religiosos há sempre uma (re)interpretação.

De um lado, o fundamentalismo se manifesta apegado à “literalidade” do texto, ao passado, à disciplina e à evangelização: Verbo agressivo, discriminatório e pouco acolhedor. De outro lado está a compositora, aproveitando-se da livre leitura do texto para tecer sua resposta à sociedade desigual: Verbo de resistência, de denúncia e de mudança.

A complicada relação estabelecida entre passado e futuro revela também, em cima dos prazeres negados e narrados durante a quinta e a sexta faixas, o racismo herdado do sistema escravocrata. A luta pela liberdade e por justiça, por conseguinte, permeia o movimento negro devido ao cerceamento e à injustiça que a história proporcionou aos afrodescendentes no território brasileiro.

Um dos trechos citados de Martin L. King na primeira faixa, “we will not be satisfied...”, completa-se com “...until justice rolls down like waters, and righteousness like a mighty stream”⁶⁰. Esse excerto se refere ao momento em que Deus se opõe a sociedade israelense em uma visão de Amós e, na vontade por justiça, declara que terá de matar a muitas pessoas pecadoras; inclusive, o epíteto Deus dos Exércitos é utilizado inúmeras vezes durante a visão. Ou seja, o apelo por justiça social está presente na bíblia e passou, também, pelo movimento intelectual negro contra o racismo.

As correspondências entre o fundamentalismo/protestantismo se aproximam na obra ao ímpeto de uma personagem (travesti) por melhorias. Aproximam-se, justamente, por habitarem um lugar comum: negro e periférico. Diferem somente no atrito com a realidade; enquanto a religião prega que o mal está na ação pecaminosa, o rap se afia contra a desigualdade racial e social (mal comum) e, além da criação da fraternidade entre os homens, assiste à transformação da carne em navalha⁶¹.

LETRAMENTO⁶² E CONTEXTO/COTEXTO DO RAP

Quando a poeta se propõe a fazer uma reinterpretação, a seu modo, da passagem bíblica sobre o corpo-templo, insere-se em uma tradição do rap ainda pouco estudada. Muitos grupos se interessaram por esse percurso, não apenas por um entendimento na vida adulta do que poderia ser a experiência religiosa cristã para o negro e para o pobre, mas pelo fenômeno anterior e “espontâneo” que é a exposição de crianças e jovens à bíblia em casa ou na liturgia dos cultos. Nesse contraste, pretendo destacar que a origem dessa ligação reside, muitas das vezes, nas práticas de letramento na periferia e que, daí, assume as mais variadas perspectivas, uma vez que as próprias práticas de letramento são múltiplas (SOUZA, 2011; pp. 35-37).

Vejamos: quando os Racionais MC’s falam sobre o Jesus pardo⁶³, sobre o Jesus que chorou, sobre o Jesus que “morreu como homem”⁶⁴ etc., utilizam-se do texto para destacar um exemplo a ser seguido, um modelo de masculinidade; também, combatem o

⁶⁰ Referência a Amós 5.24: “Corra porém o juízo como as águas, e a justiça como o ribeiro impetuoso” 7 Referência a um trecho de “Negro Drama” – Racionais MC’s: “eu era a carne e hoje eu sou a própria navalha”.

⁶¹ Referência a um trecho de “Negro Drama” – Racionais MC’s: “eu era a carne e hoje eu sou a própria navalha”

⁶² Letramentos podem ser compreendidos como um “conjunto de práticas sociais, cujos modos específicos de funcionamento têm implicações importantes para as formas pelas quais os sujeitos envolvidos nessas práticas constroem relações de identidade e poder” (KLEIMAN apud SOUZA, 2011, p. 35).

⁶³ “Correu no rosto pardo do profeta [Jesus]” (“Jesus chorou” – Racionais MC’s)

⁶⁴ “O rei dos reis foi traído e sangrou nessa terra/ Mas morreu como um homem é o prêmio da guerra” (“Vida loka part. II” – Racionais MC’s)

embranquecimento de Jesus na tradição cristã. Quando o Expressão Ativa transporta Deus para o acalanto de uma mãe que perdeu o filho para a violência na periferia, utiliza-se do texto bíblico para ressaltar a preocupação divina pelas almas, inclusive as dos jovens negros⁶⁵. Por sua vez, quando Alice Guél ironiza que Deus é travesti, está colocando em contato o sagrado e o mundano, flexibilizando o antigo e fundamentando o moderno; também, utiliza-se do texto para ressaltar a sua humanidade e o valor de sua vida na aproximação com a santidade - em que a seção anterior já se debruçou.

Outra referência para a artista citada em uma entrevista⁶⁶ é, além do Expressão Ativa, um grupo semelhante: Ao Cubo. Em um de seus shows, Alice Guél inclusive canta uma música do grupo, Cinderela, que guarda um diálogo forte com Meu templo, principalmente por se tratar de uma desilusão amorosa que resulta, na verdade, da condição de abandono. “Toda princesa um dia vai, / se tornar rainha mas / O tempo passa, o sonho acaba / só não pode olhar pra trás...”. Apresenta-se a história de uma mulher que não teve pai e que no futuro viria a ser mãe solteira. O abandono aparece enquanto traço herdado: a triste condição de uma mulher negra na periferia.

A solidão e a privação dos sonhos induz a necessidade de autonomia afetiva, financeira etc. Ao cubo, em muitas de suas letras, tece a vivência periférica em situação de contraste de realidade, poucas vezes chega ao confronto porque o elemento divino vem e traz conformidade, aconselha e ajuda a “seguir em frente”.

CONCLUINDO

Por isso, gostaria de finalizar essa análise recuperando três aspectos da quinta e sexta faixas que, penso, tratam de conectar a experiência religiosa a uma estratégia emocional, operação feita também por esses outros grupos de rap supracitados.

Primeiro, o “monólogo/diálogo” da quinta faixa. Essa voz de Alice Guél que parece sondar sua consciência é uma postura reflexiva. A reflexão precisa de um distanciamento sobre a matéria da vida, de discernimento, de razão (logos); “a minha boca falará com sabedoria; a meditação do meu coração trará entendimento” (Salmos 49.3).

Segundo, essa postura meditativa se fortalece no refrão de Meu templo. A sonoridade reforça o “tem”, que se repete várias vezes como presente do verbo ter, como sílaba de templo. Esse “tem... tem... tem” parece um alarme incessante, o tempo que vai passando; vão, contudo, enfraquecendo, curando: desde o primeiro verso, “cara de desejo tem”, até o quarto e último, “simplicidade”, o abrandamento se remonta na semântica e na sonoridade.

Terceiro e último, a própria conversa, o tom dramático da última faixa, revela que Alice Guél dialoga com o “neguinho” com o objetivo de se libertar. Há uma retórica muito interessante, momentos de sedução vindos de ambos os lados, mas o amigo/namorado/ficante vai ser desenhado aos poucos enquanto inimigo para que Alice queria escapar da rasura que o

⁶⁵ Referência a “*Na dor de uma lágrima*” – Expressão Ativa

⁶⁶ A entrevista foi concedida ao canal “Profusão Cultural” e está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ucs25_tCtO0>. Acesso em 10/11/2018.

outro traça de seu corpo; para que Alice conquiste enfim, com razão e afeto, sua identidade/humanidade/santidade.

De qualquer forma, ao fazer música sobre o corpo, penso que Alice Guél realmente compôs um hino. Além de nas igrejas pentecostais a liturgia ter permitido que através da musicalidade o Espírito Santo se manifestasse ali mesmo, imediatamente, nos fiéis, brinco com essa palavra que, para a comunidade LGBT, significa uma música muito boa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A BÍBLIA SAGRADA. O VELHO E O NOVO TESTAMENTO. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

CAMPOS, Leonildo Silveira. “Evangélicos, pentecostais e carismáticos na mídia radiofônica e televisiva”. *Revistas Usp*: São Paulo, nº 61, pp. 141-163., 2004.

FELTRAN, Gabriel de Santis. “Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do ‘crime’ numa tradição musical das periferias”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 56. São Paulo, USP/IEB, 2013, pp. 43-72.

GUÉL, Alice. “Alice Guél - Alice no País que mais Mata Travestis - EP Completo (Áudio Oficial)”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=T9KV8gLkihE>>. Acesso em 13 de nov. de 2018.

KING JR., Martin Luther. “Speech (Aug./28/1963)”. Disponível em <<http://www.let.rug.nl/usa/documents/1951-/martin-luther-kings-i-have-a-dreamspeech-august-28-1963.php>>. Acesso em 13 de nov. de 2018.

MATOS, Alderi Souza de. “O movimento pentecostal: reflexões a propósito de seu primeiro centenário”. *Fides Reformata* XI, nº2, 2006, pp. 23-50. Disponível em <http://www.monergismo.com/textos/pentecostalismo/100-movimentopentecostal_alderi.pdf>. Acesso em 10 de nov. de 2018.

MOORE, Henrietta L. “Fantasias de poder e fantasias de identidade: gênero, raça e violência”. *Cadernos Pagu*, nº14, 2000, pp. 13-44.

OLIVEIRA, Marco Davi de. *A religião mais negra do Brasil – Por que os negros fazem opção pelo pentecostalismo?*. Viçosa: Ultimato, 2015.

OLIVEIRA, Reinaldo João de. *Existe um pensar hermenêutico-teológico negro?*. Disponível em <<http://www.periodicos.est.edu.br/index.php/identidade/article/viewFile/2202/2099>>. Acesso em 13 de nov. de 2018.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-69”. In: *O pai de família e outros estudos*. 2ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, pp. 61-92.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência, poesia, grafite, música, dança: hip-hop*. São Paulo: Parábola, 2011.

DO FEMINISMO LIBERAL AO FEMINISMO PÓS-COLONIAL

Larissa da Silva Lisboa Souza⁶⁷

Nas manifestações culturais e políticas nos territórios africanos de língua portuguesa, no final do século XIX e no início do XX, a imprensa teve um papel fundamental. A participação feminina nesses periódicos, todavia, é praticamente escassa. Nota-se que este quadro se deve a diversos fatores. Mas é preciso pontuar, primeiramente, quem eram as mulheres africanas que tinham acesso à educação e que escreviam, visto o alto grau de analfabetismo nesses espaços, além das construções sociais que tolhiam as autonomias femininas, nas esferas públicas.

Na ampliação deste quadro, observando as mulheres africanas que viviam em Portugal, o crítico Mário Pinto de Andrade (1980), referindo-se a algumas figuras angolanas, discute a participação de Dona Maria Van Dunem, conhecida como Mary, na Liga Angolana, em 1912, que reivindicava, por meio de votação, uma associação de mulheres angolenses (ANDRADE, 1980, p.88) e, também, Dona Georgina Ribas, musicóloga, professora, feminista e integrante do grupo anarco-sindicalista da época, como uma das primeiras mulheres que completou os estudos liceais em Portugal e que fora acusada de prostituição, por ter recebido homens em sua casa (Idem, p.133; 207).

Andrade, porém, esclarece o lugar de fala dessas mulheres, visto que, ainda que ambas expusessem posicionamentos progressistas e inovadores sobre o feminino, os seus espaços de militância figuravam mais os interesses gerais das “províncias do ultramar” (como eram chamados os territórios africanos colonizados por Portugal), inseridos nas políticas coloniais.

Já os poucos textos africanos de autoria feminina, publicados no final do século XIX e no início do século XX, espelham algumas contradições do período, dado que, as partícipes eram pertencentes das elites coloniais e patrocinadas pelos homens de poder (geralmente, os seus familiares), influentes na imprensa.

Ora, se essas primeiras mulheres estavam ligadas aos seus pais e maridos para obterem o privilégio da escrita, algo majoritariamente masculino, é notório que seus textos reproduziam uma cultura patriarcal dos costumes portugueses.

Alguns exemplos podem ser encontrados no Almanach Luso-Africano, periódico do final do século XIX, que contava com a participação de diversos autores africanos, brasileiros e portugueses. Os poucos textos de autoria feminina encontrados seguem os costumes da

⁶⁷ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade de São Paulo. Bolsista Capes.

época reservados às “senhoras”, logo, não rasurando a linha bem definida que separava os gêneros.

Assim, coube à mulher escritora ocupar, primeiramente, o espaço de lazer, nas publicações de adivinhas e charadas, como em “Arithmogramma”, da caboverdeana D. Etelvina Costa (COSTA, 1899, p.79), ou o local do cuidado, na divulgação de receitas, a exemplo de “O porco (morte e aproveitamento)”, de D. Sophia de Souza (SOUZA, 1899, p.455-457).

Muitos desses discursos sustentavam as práticas relacionadas ao feminino, como a vivência familiar em suas rotinas ou o lazer pedagógico das crianças, nos momentos de ócio. Portanto, esses textos estariam relacionados aos considerados assuntos “menores”.

Essas perspectivas também podem ser verificadas nos textos literários de autoras caboverdeanas do periódico, como na prosa intitulada “Noitel”, de Sara Mendes, sobre o cristianismo (MENDES, 1899, p.20), ou no poema “O pobrezinho”, de Maria da Costa, com a temática da caridade (COSTA, 1899, p.458).

Uma particularidade neste suplemento talvez esteja nas publicações da caboverdeana Gertrude Ferreira Lima, em seus poemas e textos em prosa, sob o pseudônimo de Humilde Camponeza. O poema de amor “Confissão” (CAMPONEZA, 1895, p.103), por exemplo, ambienta o espreitamento de dois amantes:

Quero ser hoje indiscreta
Um segredo revelar,
Qui baixinho entre nós
(que ninguém venha escutar) (...)
Oh, resistir eu não pude!
P'la fechadura espreitei, Mas espero absolvição
(Que é feia acção bem n'ó sei)

A temática abordada no poema leva à hipótese de que o uso do pseudônimo pela escritora seja uma estratégia para evitar constrangimentos com a elite caboverdeana, visto a assinatura de uma mulher e, mais problemático ainda, sobre um amor proibido.

Salvo raras exceções, foram necessárias algumas décadas para que essas primeiras escritas pudessem colocar a mulher no centro da discussão e tencionar os papéis tradicionais de gênero. O ensaio “Questões sociais: a Mulher” da moçambicana Florinda Rego, no periódico O Africano, em 04 de outubro de 1913, reproduzido pelo historiador Valdemir Zamparoni (1998), pode ser considerado o primeiro texto na imprensa africana com essas características:

Desde sempre, o homem, director espiritual da mulher, exerce sobre esta uma acção opressiva e tirânica, não a educando nunca na sã moral, mas pervertendo-a e impondo-lhe ditatorialmente missão contrária à que devia ser a de toda a mulher livre e consciente. A imposição referida, porém, longe, mas muito de beneficiar o ditador e carrasco, ao mesmo tempo perde-o; perde-nos, dizendo melhor! [...] O egoísmo ferino do macho-homem entronou-o e fê-lo senhor absoluto da sua fêmea, da sua vítima, que por seu lado o vitima também. [...] mas a mulher tem que ser livre e independente pela educação, pela instrução e pelo trabalho (REGO, In: ZAMPARONI, 1998, p.744).

Com um posicionamento muito crítico sobre a condição da mulher, a autora estaria duplamente *avant la lettre*, pela publicação em um periódico predominantemente masculino, como pelo conteúdo discursivo, questionando os papéis de gêneros antes mesmo de publicações canônicas, como em *Um teto todo seu* (1929), da britânica Virginia Woolf ou *O Segundo Sexo* (1949), da francesa Simone de Beauvoir.

O conteúdo do ensaio corrobora com a política editorial do jornal, através das propostas inovadoras dos irmãos Albasini e de Bernardo Dias. O Africano foi o primeiro periódico de uma pequena elite negra e mestiça no território moçambicano e, por isso, havia certo espaço para que novas ideias circulassem, a exemplo da educação feminina. E o texto de Rego propõe, inclusive, algumas saídas para o impasse sobre a condição da mulher: a educação e o trabalho.

A palavra feminismo se relaciona com uma série de discussões e debates, numa atual arena epistemológica. É interessante observar que no *Dicionário da Crítica Feminista* (2005), de Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, não há uma definição fixa, justamente porque existe uma série de diferenças e pautas nos movimentos de mulheres: “O conceito de feminismo não é unívoco” (MACEDO & AMARAL, 2005, p.76).

A terminologia originária *fémminisme*, em língua francesa, referia-se a um desejo feminino pela igualdade de direitos (BAMISILE, 2013, p.259). Contudo, com os desenvolvimentos de diferentes sociedades, e os surgimentos de inúmeros movimentos de mulheres pelo mundo, o feminismo não deve ser caracterizado singularmente, visto as particularidades de cada território ou as distinções encontradas em um mesmo espaço (como as questões raciais e de classe). Além disso, é imprescindível reiterar que há grupos de mulheres que não se veem representadas neste conceito.

Quanto às questões africanas e afro-diaspóricas, algumas teóricas, como a nigeriana Catherine Acholonu, negam o conceito, visto que o mesmo seria relativo aos espaços eurocêntricos e que impossibilitariam pensar nas particularidades das mulheres africanas. Por isso, a criação da terminologia *Motherism*, enquanto ferramenta epistemológica possível sobre o matriarcado nas diversas configurações de grupos africanos (CASIMIRO, 2014). E outras nomenclaturas foram surgindo, como o *Womanism* e o *Stiwanism*, das nigerianas Chikwenye Ogunyemi e Molaria Ogundipe-Leslie, além de conceitos que não demarcam apenas o contexto africano, como o *Womanism* de Alice Walker e o *African Womanism* de Clenora Hudsson-Weems, ambas dos Estados Unidos (BAMISILE, 2013, p.261).

Essas terminologias são importantes instrumentos para questionar a fixidez vinculada ao feminismo, no que se convencionou chamar de ‘terceira onda do feminismo’ ou ‘feminismo da diferença’ unido às teorias pós-coloniais, que têm como proposta as problematizações das identidades culturais.⁶⁸

O feminismo, dessa maneira, não representa as lutas e reivindicações de todas as mulheres do globo, mas sim os movimentos que foram disseminados em diversos espaços, modificando e ampliando suas pautas, e possibilitando que outras terminologias fossem criadas, como crítica a ele.

⁶⁸ Ver sobre ‘feminismo e raça’ (MACEDO & AMARAL, 2005, p.74-76).

Retomando o texto de Florinda Rego, “uma mulher branca” (ZAMPARONI, 1998, p.273), observa-se que o ensaio corrobora com as lutas e reivindicações europeias e estado-unidenses do chamado “feminismo liberal”. Segundo Amaral e Macedo (2005), característica das primeiras décadas do século XX, esta classificação tem como sustentação, para além das diferenças biológicas, a defesa da igualdade de oportunidades às mulheres, exigindo os mesmos direitos que as sociedades ocidentais ofereciam aos homens (MACEDO E AMARAL, 2005, p.76).

O posicionamento da ensaísta é, portanto, questionador em relação aos papéis bem definidos entre mulheres e homens e intenta a participação feminina no mercado de trabalho, o que bem acontece com a entrada de mulheres brancas em alguns cargos profissionais, nas décadas seguintes, em Moçambique.

Contudo, em suas discussões não há espaço para a solidarização com as mulheres negras que viviam no território moçambicano, visto que, em muitos casos, eram elas as mantenedoras da economia familiar. Como reflete Zamparoni sobre o discurso de Rego, “(...) não há nenhuma referência ao universo colonial; ele simplesmente eclipsa a variante racial e a situação da mulher negra e mulata.” (ZAMPARONI, 1998, p.274).

Quanto à situação dessas “outras” mulheres, um anúncio publicitário de uma farinha, no jornal O Africano, em 1912, é esclarecedor:

Infelizmente, nem todas as mães podem suportar as fadigas da alimentação; nesse caso é preciso recorrer aos cuidados da ama, meio abominável e extraordinariamente pernicioso, condenado por todos os higienistas! (O Africano, 1912, p.5).

O meio “abominável” de alimentação das crianças não é a exploração do corpo da mulher moçambicana “indígena não-civilizada” (ANDRADE, 1997, p.26), mas o que se coloca em causa é a prática relacionada ao corpo feminino negro, enquanto produtor de doenças e malefícios aos pequenos brancos “civilizados”.

Logo, enquanto as mulheres brancas levantavam as suas primeiras bandeiras, a situação das mulheres negras pouco se alterava. A socióloga Isabel Casimiro (2014) atenta para essas diferenças:

As mulheres em África não constituem um grupo homogêneo; algumas são oprimidas, outras opressoras, mulheres houve que beneficiaram com a escravatura e com a colonização; cada uma com a sua personalidade individual, a sua identidade e diferentes posições, de acordo com as bases culturais e os sistemas de apoio; cada mulher tem identidades múltiplas, complexas, contraditórias e em transformação, de acordo com circunstâncias diversas (CASIMIRO, 2014, p.98).

A discussão da diferença é fundamental para compreender a história da mulher negra em Moçambique, ao longo do século XX. Em 1912, de um total de 5.979 mulheres negras vivendo na cidade de Lourenço Marques (atual Maputo) e subúrbios, somente três eram costureiras e duas eram proprietárias; das 703 mulheres classificadas como pardas, 7 dedicavam-se à costura, 6 eram proprietárias e 3 eram comerciantes nos subúrbios da cidade. As demais foram indicadas como “sem profissão”, “donas de casa” ou ainda exercendo tarefas domésticas assalariadas (ZAMPARONI, 1998, p.277-278).

Na percepção deste contexto histórico é que se compreende a nulidade da presença feminina negra nos primeiros periódicos da imprensa africana de língua portuguesa, até a década de 40. E este cenário não se refere apenas aos territórios de língua portuguesa, mas se amplia ao espaço continental.

Nos estudos da autoria feminina de língua francesa, na África Austral, por exemplo, Lilyan Kesteloot (2001) afirma: As mulheres africanas demoraram vinte anos antes de decidir levar a caneta para se colocarem. Vinte anos após as independências. Numa geração anterior à década de 1980, quase não existiam escritoras na África (KESTELOOT, 2001, p.280)⁶⁹. E Pierre Herzberger-Fofana (2000), sobre a autoria feminina de língua inglesa, adiciona a questão do analfabetismo como fator fundamental dessas invisibilidades (HERZBERGERFOFANA, 2000, p.281).

Nos últimos 20 anos, a crítica literária teve um expressivo avanço sobre a autoria feminina nos países africanos de língua portuguesa. Inúmeras foram as pesquisas que contribuíram para resgatar alguns nomes invisibilizados na historiografia⁷⁰. Contudo, passadas essas duas eufóricas décadas, faz-se necessário observar, com maior profundidade, o conteúdo de seus textos, ainda negando os caminhos que qualificam ou desqualificam a estética, mas compreendendo os discursos em seus processos históricos, demonstrando, por exemplo, as suas contradições, afinal, como bem frisou Casimiro, as africanas não são as mesmas (CASIMIRO, 2014).

Dessa maneira, convido o leitor a observar alguns textos publicados na década de 40, período em que a participação feminina na imprensa ainda era irrelevante. E, mesmo com as lutas anti-coloniais que se iniciavam, alguns discursos do feminino reproduziram uma perspectiva colonial, na dicotomia hierárquica “colonizador versus colonizado”.

Publicada no boletim da Casa dos Estudantes do Império (CEI), “local de encontro e construção de lutas e resistências da maior parte dos estudantes africanos que vivia em Portugal, onde grande parte das literaturas do período foi publicada” (MARGARIDO, 2015, p.43), a palestra “Os colonizadores do século XX” (LARA, 1949, p.6-8), da angolana Alda Lara (1930-1962), uma das precursoras das literaturas africanas de língua portuguesa, é carregada de argumentos paternalistas e de uma incontestável visão colonialista, colocando-se, inclusive, como parte integrante do grupo: “nós os colonizadores do século XX” (Idem, p.6). Em alguns trechos, a seguir, visualiza-se essa perspectiva:

(...) e não devemos esquecer nunca, que se o branco goza já de uma relativa prosperidade intelectual e social, o mesmo se podendo dizer da maior parte dos mestiços, o negro continua bastante atrasado, no que diz respeito a higiene e instrução. Ninguém que já tenha estado em África ignora, na realidade, que vivem centenas de indígenas espalhados pela selva angolana, num estado de civilização absolutamente primitivo, e junto dos quais, a única assistência que chega, é a que é levada pelas caravanas das missões. Estas, na realidade, quer se trate das católicas

⁶⁹ “Les femmes africaines ont mis vingt ans avant de se décider à prendre la plume pour parler d’elles-mêmes. Vingt ans après l’indépendance. Une génération avant les années 80, il n’y a pratiquement pas d’écrivains féminins en Afrique” (KESTELOOT, 2001, p.280).

⁷⁰ O livro de ensaios *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente* (2010), de Inocência Mata e Laura Cavacanti Padilha é uma das fundamentais obras publicadas.

portuguesas, quer das protestantes, tem realizado uma acção importantíssima, sob o ponto de vista apostólico e social (LARA, 1949, p.5)

No presente trecho, é possível observar a relação hierárquica estabelecida pela autora, em que o maior grau de civilidade estaria no branco europeu e o menor, no negro africano dos “bairros imundos e dormentes”, como no poema da mesma autora “Presença Africana” (LARA, 1984, p.57). Ademais, Lara atenta como única saída à efetivação dos aparelhos ideológicos coloniais os mecanismos da igreja cristã (católica ou protestante), instrumento fundamental na mudança que levaria à conscientização dessas populações.

Em nenhum momento do texto, todavia, Alda Lara questiona os formatos desses mecanismos coloniais, escamoteando a violência que esses aparelhos exerciam sobre os africanos, deslegitimando os seus saberes, crenças e vivências. Inclusive, coloca-se como “salvadora” desses povos, e a única maneira dessas populações sobreviverem seria graças aos conhecimentos, crenças e políticas ocidentais.

Certamente que a frase “Os colonizadores do século XX” chama a atenção para uma tentativa de desarticular os sintagmas coloniais. Dessa maneira, os novos colonizadores seriam os próprios africanos que, vivendo nas diásporas, poderiam retornar aos seus locais de origem, levando a “civilização” aos “indígenas”. O argumento apaziguador, entretanto, escamoteia a herança colonial enraizada na elite africana “filha da terra” (ANDRADE, 1997) que vivia em Portugal, completamente distanciada das realidades dos territórios africanos e consumidora das ideologias do Estado Novo português, ainda que partícipes de espaços de resistências contra o colonialismo.

Quanto à produção literária de Alda Lara, grande parte publicada na imprensa, muitos foram os textos que trouxeram um eu-lírico feminino, por vezes relacionado aos sofrimentos, como marca do gênero “ser mulher”, por vezes demonstrando certo descontentamento quanto à cultura patriarcal que cerceava as mulheres.

No célebre poema “As belas meninas pardas” (LARA, 1984, p.31-32), os “olhos no chão” e a “fala macia” das meninas eram características em que o eu-lírico observa e compreendia como uma submissão dessas novas mulheres, no substrato social português. O poema, assim, faz uma crítica às impossibilidades à mulher que não poderia ter grandes sonhos, pois os estudos só a levariam aos ambientes domésticos.

O texto corrobora com a perspectiva do feminismo liberal e suas bandeiras, todavia, as meninas brancas que eram educadas para serem boas esposas e mães não eram pardas enquanto cor, mas como reflexo da apatia e da subjugação na sociedade portuguesa.

Em outros poemas, como em “Testamento” (LARA, 1984, p.25), observa-se a hierarquização de classe, através da vivência do eu-lírico: deixar para a prostituta os seus brincos “lavrados em cristal”, para a “virgem esquecida” o seu “vestido de noiva”, um “rosário” ou um “livro”. Mas a possível sororidade no discurso oculta as estratificações sociais que diferenciavam essas mulheres.

A partir desses exemplos se verifica que a perspectiva do feminismo liberal nas escritas africanas de autoria feminina, na primeira metade do século XX, insere-se na esfera colonial, visto que, ainda que questione o patriarcado, a mesma não reconhece a pluralidade de mulheres no continente africano, invisibilizando, assim, as outras histórias, através dos preconceitos racial e de classe.

Outras escritas do período, diferentemente, propuseram algumas rupturas com as perspectivas coloniais, inserindo em seus discursos as questões de gênero. Mas isso talvez tenha acontecido porque as publicações foram feitas por “outros” grupos de mulheres. Ainda que também pertencentes às elites africanas, essas foram as primeiras mulheres negras e mestiças na imprensa.

A escritora são tomense Alda do Espírito Santo (1926-2010) foi um desses nomes. Seus textos colocaram em destaque as mulheres negras africanas, enquanto uma única voz entoada pela artista, também negra, mas reconhecendo as diferenças de classe.

Na mesma publicação da CEI, em que pode ser encontrado o texto de Alda Lara, Alda do Espírito Santo publica o ensaio “Luares de África”, discutindo essas problemáticas:

Vejo a África real e abraço no meu problema os luares escondidos dessa terra prodigiosa, de séculos de esquecimento (...) Sigo passo a passo a história da mulher de pele bronzeada – que é a minha história (...) para as negras do futuro eu não quero a sorte da negra do presente. Eu quero vê-las guindadas a um plano real estabelecido – eu quero-as mulheres, com direitos, e não as quero escravas dos homens, da sociedade inteira e de velhos preconceitos (SANTO, 1949, p.12).

Espírito Santo se posiciona, em seu ensaio, como uma mulher intelectual e pertencente à mesma África que vivem outras mulheres de “pele bronzeada”, como ela. Por conseguinte, seu discurso é uma projeção de um lugar possível a essas mulheres negras, através da conquista de direitos, e com o fim dos “velhos preconceitos”.

Enquanto no discurso de Alda Lara a sororidade se relacionava com as meninas brancas que se tornariam esposas e mães, merecendo muitas estimas, em Espírito Santo a diferente sororidade esteve na denúncia do duplo cerceamento da mulher negra, escrava dos homens e do colonialismo.

Discurso consoante pode ser observado em outros boletins da CEI, a exemplo da Revista Meridiano, da delegação de Coimbra, em 1953, com o artigo de opinião “O que urge considerar”, de Julieta Espírito Santo, demonstrando como o racismo afeta a vida das meninas negras, mas propondo algumas saídas:

Infelizmente até a grande maioria dos dominados se considera fazendo parte duma raça inferior. Não precisamos de ir mais longe. Entre elementos da própria raça negra, que se considerem desditosos, por serem negros, estabeleceu entre si distinções de acordo com a maior ou menor acentuação do pigmento. E isto acontece principalmente com a grande maioria das raparigas negras (...) é necessário que as raparigas negras se conscientizem e informem umas às outras que não há raças superiores (SANTO, 1953, p.3).

Quanto aos textos literários da época, seria impossível não discutir a poesia de Carolina Noémia Abranches de Sousa Soares, conhecida como Noémia de Sousa (1926-2002), jornalista e tradutora.

No primeiro Caderno de Poesia africana de expressão portuguesa (ANDRADE & TENREIRO, 1953), publicação em forma de protesto contra o massacre do Batebá, em São Tomé e Príncipe (MARGARIDO, 2015), a maior parte dos textos publicados era de autoria masculina. Alguns desses artistas seriam fundamentais figuras das lutas nacionais, como

Agostinho Neto, primeiro Presidente de Angola, Amílcar Cabral, um dos maiores nomes no pensamento revolucionário do período ou José Craveirinha, preso pela Polícia Internacional e Defesa do Estado (PIDE), e aquele que seria enaltecido como o maior nome da poesia moçambicana. Entre eles, Noémia era uma das poucas mulheres que representavam as literaturas africanas de língua portuguesa no período.

O poema *Negra*, assim como o posicionamento discursivo de Alda do Espírito Santo e Julieta Espírito Santo, também traz à discussão central a questão da mulher negra, sobretudo sobre os preconceitos e estereótipos ligado ao seu corpo:

Gentes estranhas com seus olhos cheios doutros mundos quiseram cantar teus encantos
para elas só de mistérios profundos, de delírios e feitiçarias....
Teus encantos profundos de África.
Mas não puderam.

Em seus formais e rendilhados cantos, ausentes de emoção e sinceridade, quedas-te longínqua, inatingível,
virgem de contactos mais fundos.

E te mascaram de esfinge de ébano, amante sensual, jarra etrusca, exotismo tropical, demência, atracção, crueldade, animalidade, magia...
E não sabemos quantas outras palavras vistosas e vazias. Em seus formais cantos rendilhados foste tudo, negra...
menos tu.

E ainda bem.
Ainda bem que nos deixaram a nós,
do mesmo sangue, mesmos nervos, carne, alma, sofrimento,
a glória única e sentida de te cantar
com emoção verdadeira e radical,
a glória comovida de te cantar, toda amassada,
moldada, vazada nesta sílaba imensa e luminosa: MÃE

(SOUZA, 2016, p.65-66)

O belo poema desconstrói os estereótipos relacionados com o corpo negro e, principalmente, enaltecidos pelo lusotropicalismo freyriano, fundamental instrumento para a manutenção do regime colonial português (COSTA PINTO, 2009). Precisamente, o eu-lírico pôde exorcizar as adjetivações distanciadas sobre essas mulheres, estabelecendo um diálogo frutífero para novas construções sobre a mulher africana, pois as mesmas são “do mesmo sangue”, resultando na grandiosidade do feminino, a mãe.

É possível fazer uma interpretação do poema a partir da terminologia *Motherism*, de Catherine Acholonu, porque, negando a epistemologia ocidental sobre a autonomia da mulher, é a partir da simbologia materna que a mulher africana se constrói nas suas resistências (ACHOLONU, 1995).

Contudo, diferentemente do posicionamento da teórica nigeriana, é possível compreender o feminismo em suas diferentes perspectivas. Logo, se o feminismo liberal não consegue abarcar essas “outras” escritas, que denunciam as diferenças entre as lutas de gêneros e

as multiplicidades de mulheres e vivência, a terminologia pós-colonial é uma interessante ferramenta para compreender esses “outros” feminismos.

A teórica Inocência Mata, fazendo algumas reconversões sobre o conceito, em 2013, afirmava que o mesmo já não vivia uma “fase eufórica” (MATA, 2013, p.15), na busca por novos nomes que contemplassem as novas relações de poder, no mundo globalizado. Mas de que modo, então, essa nomenclatura ainda nos é válida?

O pós-colonial, termo que não designa necessariamente uma marca temporal - depois da colonização dos países do eixo sul – mas sim uma nova forma de agenciamento dos sujeitos que, mesmo ainda na condição de colonizados, construíam as suas resistências, tem novos contornos nas discussões contemporâneas. Contudo, na observação dos textos africanos de língua portuguesa do período colonial, a terminologia ainda é muito útil para compreender os posicionamentos contínuos e as rupturas com os discursos oficiais portugueses.

Se o pós-colonial tem como proposta visibilizar os discursos de ruptura, as escritas de Alda do Espírito, Julieta Espírito e Noémia de Souza podem ser analisadas a partir dessa terminologia, visto que, contribuía para a visibilidade dos problemas da mulher negra num período em que nem a mulher, nem o homem negro eram considerados como sujeitos do discurso.

E, se esses discursos podem ser considerados femininos, porque colocam em causa as suas “outras” vivências, como mulheres negras, ao mesmo tempo em que se solidarizam com as diferentes mulheres da mesma raça que vivem subjugadas pelo colonialismo, nos espaços africanos, os mesmos podem ser considerados feministas e pós-coloniais.

Dessa maneira, diferentemente das primeiras produções discursivas na imprensa e nas primeiras revistas literárias que se enquadram nas perspectivas do feminismo liberal, essas primeiras escritas marcam uma nova fase para o discurso de autoria feminina africana de língua portuguesa, na inserção de artistas negras que trouxeram aos seus textos diferentes posicionamentos relacionados à mulher, particularizando as discussões raciais e o universo da mulher negra, invisibilizado ou estereotipado nas primeiras escritas.

Portanto, o artigo teve como objetivo problematizar essas primeiras escritas, trazendo os seus diferentes discursos. Se a escrita africana de autoria feminina teve no feminismo liberal uma importante ferramenta de luta, o feminismo pós-colonial foi fundamental instrumento de resistência nos agenciamentos das Independências, trazendo a mulher africana negra ao centro dos debates.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHOLONU, Catherine Obianuju. *Motherism: The Afrocentric Alternative to Feminism*. Estados Unidos: Afa Publications, 1995.
- AMARAL, Ana Luísa e MACEDO, Ana Gabriela. *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2005.
- ANDRADE, Mário Pinto de. *Antologia temática de poesia africana 1. Na noite grávida de punhais*. Praia: Instituto caboverdeano do livro, 1980.
- _____. *Origens do nacionalismo africano*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.
- BAMISILE, Sunday Adentuji. “A procura de uma ideologia afro-cêntrica: do feminismo ao afrofeminismo”. In: *Revista Via Atlântica*. Número: 24. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013, p.257-279.
- BEAUVOIR, SIMONE. *O segundo sexo*. São Paulo: Nova Fronteira, 2019.
- CAMPONEZA, Humilde. “Confissão”. In: *Almanach Luso Africano* (1895). Lisboa: Almedina, 2011, p.103.
- CASIMIRO, Isabel. *Paz na terra, guerra em casa. Série: Brasil & África*. Universidade Federal de Pernambuco, 2014.
- COSTA, Maria da. “O pobrezinho”. In: *Almanach Luso Africano* (1899). Lisboa: Almedina, 2011, p.458.
- COSTA, Etelvina. “Arithmogramma”. In: *Almanach Luso Africano* (1899). Lisboa: Almedina, 2011, p.79.
- COSTA PINTO, João Alberto da. *Gilberto Freyre e a intelligentsia salazarista em defesa do Império Colonial Português (1951 – 1974)* In: *Revista História*. Número: 28. São Paulo, 2009.
- LARA, Alda. “Nós, os colonizadores do século XX”. In: *Boletim da Casa dos Estudantes do Império*. Lisboa: 1949, p.6-8.
- _____. *Poemas*. Porto: Vertente, 1984.
- KESTELOOT, Lylia. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Éditions Karthala, 2001.
- MATA, Inocência. *A literatura africana e a crítica pós-colonial*. In: *Reconversões*. Manaus: Edições UEA, 2013.
- MATA, Inocência e PADILHA, Laura Cavalcanti. *A mulher em África. Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Colibri, 2010.
- MENDES, Sara. “Noite!”. In: *Almanach Luso Africano* (1899). Lisboa: Almedina, 2011, p.20.
- REGO, Florinda. “Questões sociais: a Mulher” In: ZAMPARONI, V. *Entre narros & Mulungus. Colonialismo e paisagem social em Lourenço Marques. Tese na área de História Social*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998, p.744.
- SANTO, Alda do Espírito. “Luares de África”. In: *Boletim da Casa dos Estudantes do Império*. Lisboa: 1949, p.12.
- SANTO, Julieta Espírito. “O que urge considerar”. In: *Boletim da Casa dos Estudantes do Império*. Coimbra, 1953, p.3.
- SOUZA, Sophia de. “O porco (morte e aproveitamento)”. In: *Almanach Luso Africano* (1899). Lisboa: Almedina, 2011, p. 455-457.
- WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

AL BERTO E A FIGURA DAS TRAVESTIS

Leonel Isac Maduro Velloso⁷¹

Para Emerson da Cruz Inácio – “herdeiro do invisível”.

PROPOSIÇÕES INICIAIS

No artigo do jornal português Público, de 04 de Junho de 2018, intitulado, “Há um Al Berto anterior à mitologia da solidão”, e assinado por Pedro J. F. Moraes, há uma entrevista com Joëlle de La Casinière, amiga de Al Berto em Bruxelas, que assegura: “Al Berto nunca teve medo de afirmar socialmente uma identidade vivida enquanto performance, experimentando práticas sexuais consideradas minoritárias.” (MORAES, 2018) E que, por isso,

A transgressão do poeta português em relação à moral sexual dominante e às distinções construídas socialmente entre o feminino e o masculino são claramente visionárias nesta época, muito antes dos textos fundamentais da desconstrução das identidades de género teorizadas por autores como Judith Butler em Problemas de Género. Recusando uma qualquer essência justificada pela “natureza”, punha em evidência o carácter performático dos comportamentos, adquiridos através da repetição e regulados pela violência social que garante a manutenção da diferença binária. (MORAES, 2018).

Na tentativa de analisar as obras de Al Berto, avaliando a sua relevância estética, Golgona Anghel defende que as duas primeiras obras do poeta – À Procura do Vento num Jardim d’Agosto e Meu Fruto de Morder Todas as Horas –, contaminadas, é importante dizer, pelo zeitgeist dos anos 60 e pela experiência em Bruxelas, mostram, ao mesmo tempo, a construção de uma identidade literária interessante, com potência inventiva sem igual, mas conectada a uma “ingenuidade operativa” e cuja “maior limitação” do poeta, no entender da pesquisadora, consistiu-se em não ter percebido o carácter cruel do capitalismo que está sempre pronto para devorar

⁷¹ UFF/SEEDUC

todo e qualquer ‘exibicionismo’ que será instrumentalizado desde que seja rendível, tal como o ‘travesti’ no mundo do espetáculo; se, pelo contrário, se mostra incapaz de dar lucro apenas servirá, antes de ser rapidamente esquecido, para provocar um arrepio ‘diferente’ em qualquer salão burguês. (ANGHEL, 2008, p. 52)

É evidente que nada fica incólume ao capitalismo, essa mão invisível que transforma tudo o que toca em mercadoria, mesmo que seja um produto, como as travestis e as bichas, que causa um choque inicial no universo do pequeno-burguês. Um dos exemplos clássicos dessa transformação promovida pelo capitalismo, na literatura, é o poema “A Musa Venal”, de Charles Baudelaire. No poema, a musa da modernidade, segundo o eu lírico, é assinalada pela relação com o capital – que força o poeta a se vender para ter a possibilidade de a musa o inspirar com temas elevados: “Sem um níquel na bolsa e seco paladar,/ colherás o ouro dos cerúleos firmamentos?” (BAUDELAIRE, 1985, p.127);

Ainda ao redor da afirmação de Anghel e na tentativa de dar uma resposta a ela, recorremos a Diana Klinger (2008), que percebe que o retorno da subjetividade – tema de sua pesquisa de doutorado – e o “exibicionismo” por parte de alguns escritores são um “sintoma” do contemporâneo, na medida em que tais questões encontram apoio numa sociedade que tem como mito o culto do sujeito e da celebridade. Uma sociedade na qual a mídia tem insistido na “visibilidade do privado” e na “espetacularização da intimidade”, produzindo, assim, uma “cultura midiática” “que leva a pensar que a televisão se tornou um substituto secular do confessionário eclesiástico e uma versão exibicionista do confessionário psicanalítico” (KLINGER, 2008, p. 13-14). Um dos exemplos clássicos desse fenômeno são os reality shows.

Todavia, segundo Klinger, o que é interessante nessa relação com o contemporâneo, promovida pela literatura, é que ela “não é apenas um reflexo da cultura midiática, mas se situa também no contexto discursivo da crítica filosófica do sujeito que se produziu ao longo do século XX” (KLINGER, 2008, p. 14). Para a investigadora argentina, a literatura do presente – as obras que demandam a configuração do íntimo, a autobiografia e os relatos pessoais – respondem, ao “mesmo tempo e paradoxalmente, ao narcisismo midiático e à crítica do sujeito” (KLINGER, 2008, p. 18). Logo, mesmo concordando com a leitura de Anghel, tomamos a hipótese de Klinger como mais pertinente e mais próxima da estética de Al Berto, para uma análise da figura das travestisⁱ e do “exibicionismo”. Estas, contudo, não são instâncias estanques; e o interesse deste ensaio é apresentar como elas se complementam e, em alguma medida, continuam esse modo queer al bertiano que, segundo Moraes, é anterior à “mitologia da solidão”.

UMA IDENTIDADE PERFORMÁTICA: UMA *ESCRITA-TRAVESTI*

Em nossa tese de doutorado, percebemos que na obra de Al Berto há um projeto escritural que visa “profanar” as noções de íntimo, de autorretrato, de autobiografia e de “escritas de si”. De acordo com o poeta, “Fascina-me a ideia de que jamais serei capaz de escrever uma autobiografia – espécie de desejo adiado, para além do desinteresse que tenho pela minha vida passada fora do âmbito do trabalho poético” (AL BERTO, 2012, p. 331-332). Neste sentido, entendemos que existe sim uma subjetividade na obra deste poeta, pois, segundo

Fernando Pinto do Amaral (1991), há em Al Berto, pelo menos em uma leitura inicial, “um dos mais assumidos confessionalismos” da atual lírica portuguesa. Todavia, essa subjetividade não cessa de se mascarar na linguagem e pela linguagem, sem que com isso implique um sujeito centralizador e anterior à obra. Por este caminho, a figura da “travesti”, com o seu potencial “profanador” (AGAMBEN, 2007), é uma espécie de operador de leitura que aparece principalmente nos primeiros livros, e que é importante para o entendimento dessa poética cujo eixo gira ao redor da subjetividade. Segundo Al Berto,

o travesti é cio e murmúrio escrito / suco translúcido da noite / destruindo seus próprios passos em crepusculares órbitas de glicínia / sua tristeza lembro-me era enfeitada com plumas negras / pálpebras de sol murcho / grão da fotografia tamanho de um caroço / duma tangerina / depois nítido surgia o rosto imenso / agressivo / grão-semente-escrita-caroço-corpo dormente na água esvoaçante / grão corpogrão consumado no cio das palavras / seco sabor a chá de sumptuosa floração de ardósia / cinza fluorescente / [...] coração onde o corpo segrega a agonia da escrita / ele ou ela ou ainda os dois sem sexo / cada gesto do travesti transmite-nos o playback do silencioso ofício / mutantes executando a representação da morte atravessam o incerto teatro da vida / (AL BERTO, 2017, p. 63)

De acordo com o fragmento acima, a travestiⁱⁱ é este ser “mutante” que encena o feminino, servindo como “cena fulgor” para o entendimento do que chamarei aqui de performatividade da subjetividade nessa escrita. Quer dizer: a escrita buscava encenar, à maneira das travestis,ⁱⁱⁱ a voz e as experiências do poeta, o que há é um “play-back” – a simulação de uma voz que não é própria, mas que transmite o “silencioso ofício”. Este não passa de um jogo de imitação que visa teatralizar uma identidade. Por isso mesmo, na escrita de Al Berto, os corpos civis e textuais estão à “deriva”, ou seja, estão como a própria identidade da travesti que busca: “devenir femme um instante e morrer” (AL BERTO, 2017, p. 41).

Destarte, tal ser mutante pode ser sinônimo de escrita, já que é o “murmúrio escrito”; o “corpogrão consumado no cio das palavras”; “coração onde o corpo segrega a agonia da escrita”. E, como a escrita pode ser entendida como uma travesti, também pode ser caracterizada pela melancolia, uma vez que o objeto de desejo está ausente: o feminino biológico – “ele ou ela ou ainda os dois sem sexo” – e a voz/experiência – enquanto texto. Daí as imagens melancólicas: “sua tristeza lembro-me era enfeitada com plumas negras” e “cinza fluorescente”. As “plumas negras” e o “fluorescente” falam dessa relação de “performatividade” que a “escritatravesti”^{iv} coloca em cena.

Em À Procura do Vento num Jardim d’Agosto, lemos:

ontem à noite vesti-me de mulher pela primeira vez. comi coisas delicadas. doçarias que melhor convinham à minha nova identidade. assemelhava-me a uma asa de pássaro quebrando de solidão. vivia em Barcelona nessa altura. prendi os cabelos com fitas vermelhas. caçava marinheiros. fumava gansas com gestos incertos. tentava ser feliz. os dedos afogados na sensualidade da esfuziante lingerie. experimentei minha voz arranhada de velha marlène. cambaleei. as avenidas encheram de piores agudos. piores que só eu por trás da cara pintada conseguia ouvir. depois arranquei a peruca loura torci os saltos dos sapatos. rasguei o vestido negro confeccionado com restos duma cortina ao som dum bolero. joguei-o às sujas águas do porto. amanhecia. (AL BERTO, 2017, p. 40)

No fragmento acima, o sujeito fala da sua primeira experiência ao se vestir de mulher e do trabalho de encenação de identidade que isso demanda. Talvez seja até mesmo possível tomar tal fragmento como uma espécie de “arte poética”. Primeiro, porque ele se veste à noite, momento principal em que a escrita al-bertiana emerge; segundo, apresenta a encenação de uma outra identidade. E terceiro, promove um trabalho de intertextualidade com outros sistemas semióticos, bem ao gosto do poeta. O “rasguei o vestido negro confeccionado com restos duma cortina” faz referência ao cinema, mais especificamente ao filme *E o Vento Levou*, no qual a personagem de Vivien Leigh, Scarlett O’Hara, trama um vestido novo a partir do tecido de uma cortina, para negar a identidade de sulista decadente e, assim, arranjar um bom partido. Por fim, esse trabalho performativo, assim como a escrita, visa uma outra possibilidade de existência.

É importante comentar, pelo menos a título de curiosidade, que o travestimento faz parte do imaginário da Literatura Portuguesa. Ana Luísa Amaral (2017) defende que o modernismo de Orpheu, por meio da “sensibilidade feminina” de Mário de Sá-Carneiro ou do sujeito poético de Violante de Cysneiros, de Armando Côrtes-Rodrigues, flertou com essa temática. Além disso, não podemos esquecer que, por mais que trouxessem um sujeito feminino no enunciado, quem escrevia as “cantigas de amigo” eram homens travestidos pela e na linguagem, a qual permitia-lhes performar um outro gênero. Al Berto, enquanto herdeiro dessa tradição, a nosso ver, não apenas joga com essa identidade outra, mas coloca em cena o seu funcionamento. Ele não quer “ser mulher”, como deseja Mário de Sá-Carneiro no poema “Feminina” (SÁ-CARNEIRO, 2010, p. 137), mas encenar o feminino como uma travesti, logo, expor o logro que a linguagem é capaz de produzir através da sua força parodística.

A PERFORMATIVIDADE: UMA HISTÓRIA CONCEITUAL

Para um melhor entendimento do conceito de performatividade e do seu funcionamento na literatura de Al Berto, proponho um breve apanhado histórico. De acordo com Jonathan Culler (2006), a “performatividade” tem origem no “performativo”, ou melhor, no conceito linguístico de “enunciação performativa” de J. L. Austin. Tal conceito é utilizado também na crítica literária, nos estudos gays e lésbicos e na teoria queer. Para Austin, conforme Culler, a linguagem não serve simplesmente para descrever um estado de coisas ou afirmar de forma verdadeira ou falsa sobre um determinado assunto. Assim, ele diferencia a linguagem utilizada pelos locutores por meio do que nomeou de “enunciação constatativa” e de “enunciação performativa”. A primeira propõe uma afirmação que descreve um estado de coisas como se fossem verdadeiras e falsas. A segunda é

une catégorie d’énonciations qui ne sont ni vraies ni fausses et qui accomplissent de fait l’action à laquelle elles font référence: les performatifs. Lorsqu’on dit “je promets de vous payer”, on ne décrit pas un état du monde, on accomplit l’acte de promettre; l’énonciation est en soi l’acte. (CULLER, 2006, p. 83)

À guisa de exemplo sobre a enunciação performativa, usa-se o sintagma “eu aceito” de uma cerimônia de casamento. Para Austin, conforme Culler, quando se diz “aceito” após a

pergunta de um padre – “Você aceita esse homem como seu legítimo esposo?” –, não se descreve nada, mas “je fais quelque chose: je ne fais pas le reportage d’un mariage: je me marie” (Culler 2006: 84). É bom assinalar que a “enunciação performativa” não se reduz a verbos que comportem essa categoria, como no caso acima. Qualquer enunciado pode constituir um performativo. Logo, para Austin, existem também os “performativos implícitos”. Por exemplo:

en anglais la phrase “le chat est sur le paillason” constitue, pour une raison qui m’échappe, l’exemple type de la frase déclarative simple, l’énonciation constative de base. Mais “le chat est sur le paillason” pourrait aussi bien être considéré comme la version elliptique de “j’affirme par la présente que le chat est sur le paillason”, énonciation performative qui accomplit l’acte d’affirmer auquel elle fait référence. (CULLER, 2006, p. 85)

Com isso, conclui-se que “nous devons considérer l’assertion, et par la même occasion, les descriptions et les paroles rapportées, comme des actes de discours, pas moins que les autres actes de discours décrits comme performatifs” (Culler 2006: 85). Por esta via, Austin subverte o paradigma da linguagem como simples “ato constativo”. Ele, segundo o linguista americano, seria só um dos aspectos da linguagem. Já para a crítica literária,

L’essentiel réside dans le fait que, contre tous les modèles traditionnels qui voient surtout dans le langage la capacité de faire des affirmations sur un état de choses, Austin a proposé un aperçu du fonctionnement actif et créatif du langage. (CULLER, 2006, p. 86)

Isto posto, apostando no funcionamento criativo da linguagem proporcionado pelo performativo, deve-se entender que a enunciação literária é performativa por natureza, uma vez que ela não se restringe a uma simples descrição de um estado de coisas preexistente; e nem a um jogo de verdadeiro ou falso. A enunciação literária também cria um estado de coisas: através das personagens – com seus conceitos e ideias – e das aventuras. Logo,

En bref, le performatif a pour premier effet de mettre sur le devant de la scène un usage du langage autrefois considéré comme marginal — un usage actif du langage, créateur de mondes, qui ressemble au langage littéraire — et de nous aider à penser la littérature comme un acte. (CULLER, 2006, p. 86)

Pensar a literatura como performativa é apontar a sua força de resistência: ela não é mais uma construção de pseudoafirmações sem importância, ao contrário — o seu lugar é entre os “atos de linguagem” que transformam o mundo, fazendo com que as coisas que eles nomeiam venham a existir. Vale comentar também que o “ato performativo” rompe a linha que liga o significado à intenção do falante, uma vez que aquilo que se diz não é propriamente determinado pela intenção, mas pelas convenções. Por isso, quando se diz “eu aceito”, sob certas condições, mesmo que se esteja mentindo, realiza-se o ato. Na literatura teríamos o mesmo: o texto literário, por ser performativo, sobrevive sem a intenção do autor. Embora Austin diga que os “atos performativos” só funcionam em relações de seriedade – excluindo, assim, um poema ou uma narrativa –, os teóricos da literatura que se debruçam sobre tais

questões acreditam que esta afirmação deve ser revista. Pois, é a literatura a única força capaz de dar forma para o conceito de “atos performativos”: o performativo aponta para a autorreflexibilidade da própria linguagem.

De acordo com Culler, a teoria de Austin ganhou uma virada com os estudos de Jacques Derrida. O conceito de “iterabilidade”, que, segundo o filósofo argelino, é uma lei da linguagem, seja ela séria ou não, diz respeito a um sinal ou a um signo ser citado e repetido em todas as circunstâncias. Quer dizer, poderia uma declaração performativa ter sucesso se a sua formulação não repetiu uma declaração codificada anteriormente como uma citação? Ao invés de um sujeito se preocupar com uma declaração séria ou não, para Derrida, citado por Culler, o importante é analisar se essa declaração é simplesmente singular e original ou se é simplesmente uma citação, que é a dimensão mais radical e mais geral que possibilita a “enunciação performativa”.

Atualmente, análises sobre performatividade vêm ganhando força nos estudos gays/lésbicos e queer. Para Culler, o grande nome desse fenômeno é Judith Butler e o seu livro Problemas de Gênero. Para a filósofa, as categorias fundamentais de identidade são produções culturais.

Butler ne nie pas qu'il y a des différences biologiques entre les sexes (même si elle montre que les récits de la différence biologique sont des projections culturelles des différences de sexe et de genre) ; mais on peut comprendre le genre comme l'interprétation culturelle d'une différence biologique. Butler propose de considérer le genre comme un performatif, au sens où il ne désigne pas ce que chacun est, mais ce que chacun fait. [...] Vous devenez un homme ou une femme par des actes répétés, qui, comme les performatifs d'Austin, dépendent de conventions sociales, ou de la façon habituelle dont on fait une chose dans chaque culture. De même qu'il y a des façons régulières, socialement établies, de faire une romesse, de parier, de donner des ordres, de se marier, de même, il y a des façons socialement établies d'être un homme ou d'être une femme. (CULLER, 2006, p. 93)

Por isso:

A repetição parodística do gênero denuncia também a ilusão da identidade de gênero como uma profundidade intratável e uma substância interna. Como efeito de uma performatividade sutil e politicamente imposta, o gênero é um “ato”, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revelam seu status fundamentalmente fantasístico. (BUTLER, 2003, p. 2011)

Logo, o gênero nada mais é que um papel que o sujeito representa, através de seus atos, no “incerto teatro da vida”. Por isso, não há um padrão para ele, o que requer sempre um processo de citação ou “iterabilidade” de gênero – aproximando assim a performatividade de gênero com o enunciado performativo de Derrida.

Partindo para outra passagem de Al Berto e tendo em mente o que foi exposto aqui sobre “performatividade”, citamos:

Longe dali elas pisam os asfaltos de crepúsculo. a passo de procissão indiferentes ao calor elas carregam enfeites dementes e ridículos. flores sintéticas aves empalhadas

complicados nomes de stars. são uma quantidade de falsos sinais da beleza latejando no labiríntico entardecer dos portos. as bichas. meu deus! as bichas.

Aldina Cardinale passeia-se com um cãozinho de peluche pela trela e ri. Hayworth corre espavorida sem rumo apalpando quem passa. Melina Mercúrio o ex-marinheiro esbugalha os olhos na braguilha dos putos. Elas são os trapos da cidade. as Iniciadas. o tédio. fazemos lèche-pine lèchevitrine tudo depende da hora. nós as Carolinas. tanguear as ancas deixou de ser um ritual. é um disfarce para devenir femme um instante e morrer. por pouco dinheiro os putos vestem-se com blusões de falso couro e botas altas. balançam-se de maneira inquietante à nossa volta. um deles arrasa: Olha-me esta maricon! e Suzy Turner responde sabendo que um arraso é quase sempre uma promessa de cama: Maricon, não. Só cona, querido! (AL BERTO, 2017, p. 41)

Al Berto, nesse fragmento, performatiza literariamente um mundo onde seres

“mutantes” circulam, e que poderiam ser lidos, conforme apontado, como “cena fulgor” dessa escrita. Tais seres são construídos a partir de citações pertencentes a um imaginário femme fatale construído pelo cinema, afinal, eles, como diz o próprio poema, possuem “nomes de stars” e buscam se aproximar do que, culturalmente e idealmente, é o padrão machista do feminino: “Aldina Cardinale” é Claudia Cardinale; O jogo de palavras, “[...] ri. Hayworth [...]” faz referência a Rita Hayworth; e Suzy Turner convoca Lana Turner. Sobre esse padrão ideal e cultural, Andy Warhol diz:

Entre outras coisas, as drags queens são testemunhos vivos do jeito como as mulheres queriam ser, o jeito como algumas pessoas ainda querem que elas sejam, e o jeito como algumas mulheres ainda gostariam realmente de ser. As drags são arquivos vivos da feminilidade cinematográfica ideal. Elas prestam serviço documental, geralmente dedicando suas vidas a manter viva a alternativa cintilante e disponível à inspeção (não muito de perto). (WARHOL, 2008, p. 69)

Por esta via, as travestis convocam uma estética camp^v e o elogio do fake. A citação de Al Berto ensina também que, através de atos de linguagem, pode-se performatizar outras identidades. Quando são chamadas de “mariconas”, as travestis se rebelam contra o poder performador apoiado em uma identidade assente como natural e pautada no modelo binário homem/mulher, que não permite a existência de corpos transumantes. Contra isso, a travesti Suzy Turner subverte a linguagem performativa e cria outra identidade, também performatizada, fazendo referência à vulva, logo, a um órgão feminino biológico que não existe em seu corpo: “Maricon, não. Só cona, querido!”. Mas, como se trata de um jogo de profanação, não importa saber se existe algo de verdadeiro ou não nesse jogo performativo. O que importa é o poder profanador da linguagem. Tais personagens, deste modo, dizem muito dessa escrita que constrói máscaras para a apresentação de subjetividades. Al Berto está sempre prolongando a sua identidade em outras figuras na busca da própria imagem. E é pela literatura que o poeta se aproxima também dos primeiros trabalhos experimentais de Andy Warhol. De acordo com Casinière (2018): “Nós [Ela e Al Berto] víamos os filmes do Andy Warhol na Cinemateca, com aquela fauna de personagens fora das categorias normativas”. Filmes como “Chelsea Girls” ou “Women in revolt”, que reconfiguram o lugar da mulher e colocam em questão a sua ontologia. É importante comentar também que, na década de 70, Warhol produziu várias impressões em polaroide, de maneira experimental

e íntima, em parceria com o fotógrafo Christopher Makos, onde aparece “montado” de drag queen, fazendo referência às fotografias feitas por Man Ray de Marcel Duchamp disfarçado de seu alter ego feminino, Rose Sélavy.



Rose Sélavy (Marcel Duchamp), 1920 [fotografia tirada por Man Ray];
e Self-portrait in Drag, 1981/1982, de Andy Warhol.

Warhol tinha um interesse antigo pelas drag queens e, mais amplamente, pelo artifício, no jogo de interpretação e na construção da identidade, ou seja, na sua performatividade. Em seus numerosos autorretratos, ele estava menos interessado em se revelar do que em apresentar uma máscara, assim como cultivava cuidadosamente uma celebridade superficial e sem profundidade na vida. No entanto, na imagem acima, suas características masculinas são mal disfarçadas por trás da peruca e da maquiagem, resultando em um testemunho escandaloso que coloca em questão a própria ideia de uma identidade estanque.

DA PERFORMANCE DA ESCRITA À PERFORMANCE DA FOTOGRAFIA & CONCLUSÃO

Como apontamos, Warhol é uma figura de referência para Al Berto. E este encontro não se restringirá somente à literatura, todavia estará presente também nas fotografias pessoais do poeta e àquelas que vêm na capa dos seus livros.



Al Berto na Rua Aurora, década de 70. Al Berto em Dans la Maison, Jornal Público.

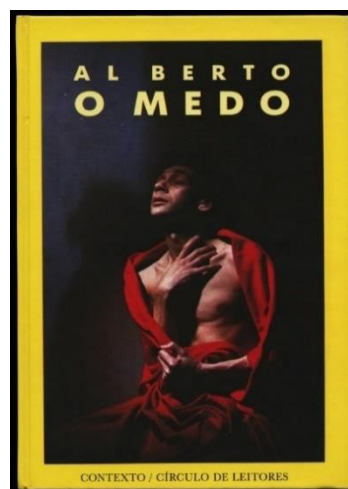
Nas fotografias acima há o poeta performando uma figura feminina, como uma travesti, à maneira de Warhol. Tais fotos mostram esse poder do corpo de performar outras identidades, assim como a sua obra escritural é capaz de criar um simulacro de subjetividade. Não por acaso, entendendo os “autorretratos” – na medida em que essas fotos são produções conjuntas do poeta com fotógrafos –, presentes nas capas de seus livros, como uma espécie de continuação dessa escrita-travesti.

Pois, conforme observa Fraçois Soulages, a fotografia jamais capta o real: “Toda fotografia é teatralizante” (SOULAGES, 2010, p. 76). Segundo Soulages, muitos acham que a fotografia, na figura do fotógrafo, do fotografado ou daquele que olha a fotografia, é uma como prova do real; mas o referente nela não está onde se pensa.

Por isso, ela deve ser vista como um “índice de um jogo”. Um jogo teatral. Resumidamente, todo sujeito posa, nos dois sentidos da palavra: “[...] pose fotográfica e afetação mundana, cultural e social” (SOULAGES, 2010, p. 76). Não temos nunca diante dos nossos olhos um sujeito, mas a sua personagem, ou seja, um ar, um jogo e uma imagem que este dá de si mesmo aos outros e talvez a si próprio. Como já havia afirmado René Magritte sobre a traição da representação, “Ceci n’est pas une pipe”. Por isso, para Soulages, a fotografia expõe, assim, o seu caráter autorreflexivo: mostra o fotografado, e não o referente; aproxima-se do gesto teatral:

A fotografia deve ser comparada com o teatro e ser pensada como trabalho por um jogo: o jogo dos homens e das coisas. Por ser habitada por esse jogo do mundo, por sermos representados diante dela, por sermos enganados por ela é que a fotografia pode entrar no mundo das artes. A fotografia está do lado do artificial e não do real. (SOULAGES, 2010, p. 77)

Devido ao caráter teatralizante, ela se aproxima da “performatividade”. No caso, o autorretrato al-bertiano que mais se aproxima desses conceitos é o que aparece na capa de *O Medo*:



Al Berto encenado por Paulo Nozolino na capa do livro *O Medo*, 1991.

O Retrato de Al Berto Encenado por Paulo Nozolino em Homenagem a Caravaggio articula de forma explícita a abordagem pensada aqui. Embora a imagem busque representar o poeta, ela está encenando/citando outras imagens de Caravaggio. Temos, na medida em

que a fotografia é, de acordo com Soulages, uma encenação, uma encenação da encenação; colocando em questão, portanto, o referencial da imagem do poeta. Neste sentido, de acordo com Manuel de Freitas (2005),

Poderão as fotografias de um escritor, no âmbito de um estudo “meramente” literário, ser alvo de uma leitura? Seria demasiado fácil recorrermos à etimologia da palavra para legitimar uma resposta afirmativa, assente na certeza de que toda a escrita (grafia) pressupõe ou exige uma leitura. [...] Há os casos em que a utilização da imagem fotográfica do autor nos surge enquanto complemento expressivo (e, em certos casos, artísticos) da obra. Como se, no fundo, pudesse ou devesse existir uma continuidade “textual” entre palavra e imagem, capaz de exigir uma leitura conjunta e sem preconceitos (teóricos ou outros). (FREITAS, 2005, p. 53-54)

Com isso, defendo que as imagens do poeta nas obras, para além de puro exibicionismo da sociedade do espetáculo, criam um continuum com a sua escrita. Pois ambas jogam, obscenamente, com uma outra cena impossível de ser captada pelos dispositivos da escrita e da fotografia. A capa e os poemas ensinam, como truques de ilusionismo – parafraseando o título de um dos livros de Al Berto –, que o que está ali reproduzido não é o sujeito empírico Al Berto, mas uma existência travestida que se teatraliza em imagens e palavras que, por sua vez, não passam “de um resíduo da vida, que muito mal a resume ou reflecte” (AL BERTO, 2012, p. 76), mas cuja maior intenção é somente esta: “a revelação desta arte /onde a vida cinzelou o precário corpo/ na luz afiada de um vestígio de tinta. (AL BERTO, 2017, p. 497); e o reconhecimento de que “não está ali” e que “quase nada sabe de si”:

envelhecemos separados, o eu das fotografias e o eu daquele que neste momento escreve. envelhecemos irremediavelmente, tenho pena, mas é tarde e estou cansado para as alegrias dum reencontro. não acredito na reconciliação, ainda menos no regresso ao sorriso que tenho nas fotografias. não estou aqui nunca estive nelas. quase nada sei de mim. (AL BERTO, 2017, p. 226)

Por isso, afirmamos anteriormente que tanto a escrita quanto a fotografia, em Al Berto, fazem parte de um mesmo projeto de escrita: buscam performatizar, com toda a sua dor e delícia, uma identidade teatral, onde o poeta, como uma travesti, expõe, tal qual a foto da década de 70 tirada na rua Aurora, um rosto-máscara borrado pelo “vestígio de tinta”.

REFERÊNCIAS

- AL BERTO. Diários. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.
- _____. O Medo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- _____. O Medo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AMARAL, Ana Luísa. Arder a Palavra. Lisboa: Relógio D'água, 2017
- AMARAL, Fernando Pinto do. O Mosaico Fluido. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- ANGHEL, Golgona. A Metafísica do Medo. Tese de Doutorado (Letras). Universidade de Lisboa, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. As Flores do Mal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BUTLER, Judith. Problemas de gênero. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- CULLER, Jonathan (2006). Philosophie et Littérature: les Fortunes du Performatif. Littérature, n° 144, 8-100.
- FREITAS, Manuel de. Me, Myself and I. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- KLINGER, Diana (2008). Escrita de Si como Performance. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.12, 11-30.
- KULICK, Don. Travesti. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008.
- MORAIS, Pedro F. Há um Al Berto anterior à mitologia da solidão. In: Público, 2018, <https://www.publico.pt/2018/06/04/culturaipsilon/noticia/ha-um-al-berto-anterior-amitologia-da-solidao-1832126>> (último acesso em 04/02/2019).
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. Versos e Prosa. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- SARDUY, Severo. Escrito sobre um Corpo. São Paulo: Perspectiva.
- SOULAGES, François. Estética da Fotografia. São Paulo: Editora Senac, 2010.
- VELLOSO, Leonel, “corpos de alberto e al berto”: a escrita de uma “existência de papel”, Tese de Doutorado (Letras Vernáculas), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.
- WARHOL, Andy. A Filosofia de Andy Warhol. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

ⁱ Na obra de Al Berto não há uma divisão clara entre essas categorias. Por isso, a partir dessa delimitação, para o melhor andamento do texto, restringir-nos-emos a travesti.

ⁱⁱ Utilizarei, aqui, por uma questão ideológica, o artigo “a”, feminino, para me referir à travesti. ⁱⁱⁱ “A ideia de ‘mulher’ é elaborada pelas travestis em termos de aparências específicas [...]. Para se sentirem mulheres, as travestis não precisam levar a vida de mulheres reais. Tudo o que as travestis precisam é adquirir os atributos adequados e as relações apropriadas” (Kulick 2008: 111). ^{iv} Inspiramo-nos aqui no conceito de “travestimento” do escritor Severo Sarduy (s/d). Para o autor cubano, ao analisar a obra El Lugar, de José Donoso, o “travestimento” seria a melhor metáfora da literatura. Para ele, devido ao reconhecimento do espaço da linguagem como sem limites, de conversões, transformações e disfarces, percebe-se que “os planos de intersexualidade são análogos aos planos da intertextualidade que constituem o objeto literário” (Sarduy s/d: 50). Tanto em um como em outro o que há é um jogo parodístico. Já em Al Berto, como temos uma obra que gira ao redor da subjetividade, esta será entendida como travesti; pois o que dá forma a ela é uma linguagem de poder performativo e tudo o que isso implica, como mostraremos ao longo desse ensaio.

^v A estética camp é um modo ético e estético de uma vida articulada ao artificialismo, ao sentimentalismo exagerado e ao simulacro.

O RUIR DO MASCULINO EM CLARICE LISPECTOR E HILDA HILST

Luna Souto Ferreira⁷²

Escrever sobre ruínas é um desafio em toda a ambiguidade que a palavra “sobre” pode trazer. Mover-se individualmente e coletivamente em uma sociedade, quando estamos diante de uma espécie de morte de um período que, mesmo que precariamente, apontava para uma ideia de “liberdade”, lança o que existe no campo da fabulação a um questionamento: será que vale de algo? Seria totalmente presunçoso considerar que há uma resposta possível de ser dada nesta presente análise. Porém, quando falamos de ruínas não podemos desconsiderar que para algo estar arruinado é necessário um movimento: o da queda. E o que se cai? Muitas coisas inumeráveis e no inumerável, tanto do caído, sobretudo o da queda, abrem-se possibilidades, por exemplo: a do marginal. Em meio a essas ruínas caídas, proponho aqui uma análise. Quem sabe mais no campo do “positivo”: a presente queda do masculino em Hilda Hilst e Clarice Lispector valendo-me dos textos “Rútilo Nada” e “O corpo”. O que acontece no processo de quando o masculino e tudo que possa ser vinculado a ele dentro do campo da literatura passa a ser questionado, esfaqueado ou até mesmo transpassado?

Primeiramente, é necessário entender desde já que mesmo ambas autoras sendo mulheres, historicamente em um período parecido e tendo de muito em comum por conta desses marcadores sociais, não podemos jogá-las na mesma caixa. Enquanto Clarice Lispector já está estabelecida no Cânone literário, Hilda Hilst está começando a ser integrada agora. Já sobre a escrita, segundo Poli (2009, p. 439), Clarice “escreve como mulher; não da mulher, nem sobre a mulher, mesmo que também o faça. Para além do conteúdo de seu trabalho, seu estilo é feminino”. Também poderíamos aplicar essa afirmação à Hilda Hilst, entretanto, com um dado a mais muito imponente: a característica da sua anarquia de gênero literário, ou seja, uma grande mistura de gêneros, se valendo do cânone para a sua bricolagem. (PÉCORA, 2018).

Logo, esses marcadores citados da mesma forma que as unem, as particularizam cada vez mais, na mesma medida que as características que as particularizam dialogam de alguma forma. Esses diálogos postos se interseccionalizam em diversas temáticas, porém algo que está mais nas entrelinhas do que a temática, também, conversa com o restante:

⁷² Graduanda em Letras na Universidade de São Paulo

a reflexão – ou inflexão – em relação à queda de uma ordem bem significativa no nosso contexto ocidental, a ordem do masculino.

Partindo do conto “O corpo”, publicado pela primeira vez em 1974 no livro “Via Crucis do Corpo” já temos um ponto crucial: “Via Crucis do Corpo” é um livro marginal dentro da própria obra de Clarice. Primeiramente, pela temática, pois, de acordo com Santos (2018, p. 90) o livro em questão é “formado por treze histórias, que poderiam ser quatorze, Lispector introduz em sua obra, hoje, canonizada, temas pouco tocados em suas narrativas até então” (SANTOS, C. A emergência lésbica em Clarice Lispector. Revista Criação & Crítica, n. 20, p. 89-107, 20 abr. 2018.). Uma das temáticas trazidas aqui pelo conto escolhido é a de “Lesbianidade”, o que já exemplifica bastante o “marginal” aqui citado, afinal “como afirma Lúcia Facco, neste período da história, ter personagens homossexuais no enredo já era motivo para censurar o livro sob a pecha de pornográfico” (SANTOS, 2018, p.105 Apud FACCO, 2003, p. 74). Para além da temática, também é possível dizer que a escrita de Clarice em “O corpo”, também é marginal em relação ao coro de sua obra. Há menos monólogos interiores, mais diálogos, um narrador mais nítido e uma linguagem mais direta. Arrisco dizer que no conto em questão a estética da escrita foge um tanto de um espectro “Clariceano”, quase como uma negação de uma subjetividade da autora. Entretanto, não podemos esquecer que “essa desestabilização da linguagem tem na obra de Lispector um lugar de excelência” (POLI, 2009, p.439). Ou seja, todo e qualquer movimento feito pela autora em seus textos tem algum motivo e/ou impacto.

Vejamos, o conto em questão descreve a vida conjugal entre um homem e duas mulheres e todo seu desenrolar diante a essa situação, o texto inicia com uma definição:

Xavier era um homem truculento e sanguíneo. Muito forte esse homem. Adorava tangos. Foi ver O último tango em Paris e excitou-se terrivelmente. Não compreendeu o filme: achava que se tratava de filme de sexo. Não descobriu que aquela era a história de um homem desesperado. (LISPECTOR, 2018, p. 537).

Se olharmos para essa definição simplesmente como a caracterização de uma personagem, finda-se no dado. Porém, proponho que articulemos o que ocorre “dentro” e “fora” do texto, um movimento metalinguístico. A afirmação logo ao início mostra que Xavier é um homem com características cruéis ligadas à violência física e que ao mesmo tempo ele não tem capacidade de se sensibilizar com as artes compreendendo sua interpelação sobre a condição do desespero humano. Isso nos aponta que o conto traz um ser fixo, que de muito tem potencialidade para representar um extremo. Ainda mais, a abertura com a definição de Xavier é uma pista de que o conto não falará exatamente de Xavier, mas sobre a sua condição de não conseguir entender uma fabulação que discorre sobre sua própria condição de homem desesperado, em caos, em queda. Clarice não só está fazendo um conto sobre Xavier e suas duas esposas, mas uma reflexão em relação ao próprio conto, quiçá sobre a própria condição da literatura e leitores de seu tempo. Ela usa não só da temática para tal, mas, também, a própria forma de escrita destoante do seu coro de obras, como se estivesse apontando para uma questão relacionada a uma ordem dura, fixa, truculenta presente na literatura, assim como Xavier está presente para Carmem e Beatriz.

Seguindo por esse sentido, é posta a questão: o que exatamente a personagem masculina significa? Quando pensamos no movimento da própria narrativa, isto fica mais nítido. A

personagem significa a própria ideia de “O homem da relação”, o sujeito, cis, heterossexual e masculino dentro dos padrões hegemônicos, ou seja, a ordem social da masculinidade. Por sua vez, as duas mulheres do texto, Carmem e Beatriz, mesmo que dentro de uma relação fora do padrão “casal”, são jogadas para a condição de passividade, a “da mulher da relação”, da prestação de serviços domésticos e sexuais. E o que ocorre? Segundo Santos (2018, p. 95):

enquanto a diferença mais distanciava este sujeito masculino em relação às mulheres do conto, estando Xavier cada vez mais fixo em seu papel de homem, branco, heterossexual, ‘chefe da casa’, e Carmem e Beatriz na mobilidade da aparente passividade, a relação entre as duas começa a fortalecer. A cumplicidade de uma vivência erótica as colocava numa relação de horizontalidade.

Essa cumplicidade citada ao longo da narrativa vai ficando cada vez mais forte e eclode com a traição de Xavier com uma prostituta – importante ressaltar que mais uma vez uma mulher para Xavier está apenas como prestadora de serviços. É chegado o ápice, Beatriz e Carmem matam Xavier às facadas. As mulheres matam o homem e tudo o que ele significava naquela relação: truculência, sangue, infidelidade, etc. Creio que esse movimento do matar é muito significativo, não só pela presença da morte que é instaurada na narrativa a partir de então, mas sobretudo porque a maior imagem construída da queda de Xavier é a queda de “Deus”. Mas não qualquer Deus, mas sim um masculino. Segundo Santos (2018, p. 100) “este Deus masculino, dono de tudo. Do espaço e do tempo”, símbolo maior da moral cristã cis-heteronormativa, surge ironicamente no texto no momento em que a “infância perdida” das duas mulheres é questionada. Ou seja, o ato de matar não só foi pela busca da queda de uma opressão presente, mas a busca e a vingança por algo que foi deixado de ser vivido. Importante lembrar que a imagem da infância em diversos momentos da literatura foi associada às imagens do que é vívido, isto é, a fase da descoberta, inclusive descoberta das lógicas presentes. Um exemplo seria a obra “Manuelzão e Miguilim” de Guimarães Rosa.

Entretanto, também pela queda da lógica a partir do assassinato de Xavier é instaurada as ruínas de toda construção antes presente. E andar sobre ruínas é difícil, pesa. Esse peso é claramente posto na figura do corpo morto de Xavier: “E agora? Agora tinham que se desfazer do corpo. O corpo era grande. O corpo pesava” (LISPECTOR, 2018, P. 542). O conto mostra as reminiscências do que acontece quando uma ordem opressora cai: a vida. Após a morte do homem, o casal de mulheres passa a viver o luto, a superá-lo e lidar com as consequências do assassinato. Dentre essas consequências nos aparece a figura da lei. Encarnada na figura de dois policiais que atrás de Xavier, descobrem que o tal foi assassinado pelo casal. Na tentativa da prisão das duas, ambas reivindicam a mesma cela, e diante a esse pedido a figura da lei recua para evitar os possíveis “barulhos”. Ou seja, “diante da cultura e da sociedade não havia possibilidades formadas para este novo modo de vida. Essas duas mulheres estavam fora do que socialmente se classifica como ‘fase de experimentação da sexualidade’” (SANTOS, 2018, p.103).

E ao final, para Xavier lhe é restringido o direito do entendimento pela própria impossibilidade da morte: “E Xavier não disse nada. Nada havia mesmo a dizer” (LISPECTOR, 2018, p. 544).

Até então vimos apenas o processo de queda da ordem da masculinidade em Clarice Lispector, mas e em Hilda Hilst? Como já mencionado aqui, apesar das similaridades externas entre as duas autoras, não podemos reduzi-las a um mesmo local. Logo, isso nos leva a uma outra forma de abordar o texto que seja não cronológica como foi até então. Em “Rútilo Nada”, conto publicado em 1993, temos uma outra experiência de queda de uma mesma ordem, apesar da semelhança da temática o que é posto toma outros rumos.

Começamos pela situação inicial no conto: Lucius, jornalista de 35 anos, vê-se fragmentado diante do caixão de seu falecido amante, Lucas, que se suicidou. Lucas, também era namorado da filha de Lucius. Aqui temos certa semelhança com o conto citado de Clarice Lispector, semelhança, pois também temos uma situação amorosa triangular e pela presença de um envolvimento homossexual.

Porém, também temos bastantes diferenças, em “Rútilo Nada” o triângulo amoroso não é consensual, primeiro porque a figura da filha de Lucius quase não é mencionada. Segundo, pois não estamos nos tratando de lésbicas e sim homens cis, que embora tenham um envolvimento homossexual, possivelmente podem ser gays ou bissexuais. Outra diferença é em relação ao tema da morte, em Clarice precisou de quase uma narrativa inteira para que a morte fosse instaurada, em

“Rútilo Nada” a morte já está desde o início, já começamos de um ruir.

Além do mais, a estética da escrita de Hilda Hilst no conto em questão é bastante discrepante com a de Clarice, pois o que temos são grandes fluxos de consciência, que muitas vezes são interpelados por pensamentos de outras personagens. Há muitas colagens de falas, quase como se fossem trechos totalmente desorganizados; não é uma narrativa cronológica; um verdadeiro quebra-cabeça. Hilda realmente foi uma grande anárquica de gêneros (PÉCORA, 2018). Essas características formais mostram muito não só sobre a escrita geral da escritora, mas, também uma das propostas possíveis de “Rútilo Nada”: a de uma narrativa que é a própria ruína.

Ora, se em Clarice a forma rígida da narrativa contrastava ironicamente com a ideia de queda de uma ordem que ia se articulando, em Hilda a forma já evidencia a queda da ordem, o que temos são retalhos, o importante é entender o processo dessa queda, o que joga o leitor em outro estado de reflexão, não menos e nem mais importante do que o estado de reflexão proposto por Clarice, apenas diferente.

Atentemos agora a simbologia do nome das personagens: Lucius e Lucas. Há realmente uma assimilação sonora causada não só pelas sibilantes presente nos dois nomes [l], [s], mas também pela semelhança etimológica, ambos os nomes derivam da raiz latina “Lux” que por sua vez significa “luz”. Esse dado nos mostra que já há uma interdependência entre as duas personagens. Tanta dependência que é posta por Lucius como cordas feitas de sangue e plasmas, uma alusão a um cordão umbilical.

Outro fator importante no conto em questão de Hilda é a simbologia da morte que está presente, “Lucas, a madrasta não roerá teus dentes...dentes? Ah, ficaram intactos” (HILST, 2018, p.313). Dentro desse trecho percebemos que temos uma alusão a morte através da figura da madrasta. Esse dado é muito importante quando consideramos a postura de Lucius e Lucas ao longo da narrativa e o que elas significam.

Sabemos que Lucas, embora tenha um nome que alude à luz/vida, está morto. Logo se criarmos uma dicotomia vida/morte nitidamente sabemos onde ele estava e para onde foi.

Há um movimento evidente. Outro exemplo de movimento evidente seria as cenas de sexo. Lucas é colocado na posição do que tem a capacidade da “docilidade e submissão de uma fêmea enfim subjugada, e aos poucos um macho novamente, ativo e austero, enfiando o sexo na minha boca” (HILST, 2018, p.317). Ou seja, Lucas é aquele que tem a capacidade de um movimento ao mesmo tempo fluido, direto. Capaz de transitar entre conceitos hegemônicos de masculinidades e feminilidades. Também, teve a capacidade de fluir da vida à morte suicidando-se. Fiquemos por enquanto o questionamento do porquê ele ter feito isso.

Por outro lado, Lucius tem uma filha, logo ele traz em si, a figura do pai. Também, é a figura do amante que busca uma nova vida. Mas, sobretudo, é filho: Lucius tem um pai banqueiro, patriarca e rígido. Uma figura semelhante à de Xavier já comentada aqui: a do extremo da cismasculinidade hegemônica. Ainda, após da morte de Lucas, Lucius fica desorientado a ponto de desmaiar e perder a capacidade da narrativa, ora, o que seria o desmaio se não uma “perda temporária dos sentidos e da consciência, configurando, portanto, uma experiência transitória de aproximação com a morte” (SOUZA, 2015, p. 17). Lucius está em um “não-lugar”, é uma personagem preambular, não sabemos se ele quer a vida ou a morte, se é pai, filho, amante ou os três.

Focalizando um pouco mais na figura do Pai de Lucius, um dado importantíssimo da narrativa: ele não só descobriu, como também desaprovou o envolvimento dos dois rapazes. Sabemos disso através do fluxo de consciência de Lucius que rememora um momento de discussão com o Pai. Nada de surpreendente para a figura de um patriarca. Porém, como tudo em Hilda tem um toque de obsceno e catastrófico, o pai de Lucius não só desaprovou o envolvimento dos rapazes, como também, mandou espancar e estuprar Lucas para que ele se afastasse de seu filho. Porém, depois que seus capangas violentam o rapaz, ele – pai de Lucius – aparece e demonstra desejo sexual por Lucas: “vai ter tudo comigo, moço. Afaste-se de meu filho” (HILST, 2018, p.318). Pai de Lucius, assim como Xavier de “O corpo”, parece ser sanguíneo e truculento e com um dado a mais: é motivado por desejo e ciúmes.

Quando entendemos as ações e as simbologias de cada uma dessas personagens e como estão vinculadas, é possível começarmos a tentar entender a ruína de peças do quebra-cabeça. Lucius, figura preambular posta em um “não lugar” justamente por ter essas características também se associa à imagem de “Pai”. Lucius está ligado não só a Lucas, mas também a imagem de seu pai. Por sua vez, pai de Lucius representa toda a opressão masculina, violenta, sanguinária e ciumenta possível. Já Lucas, representa o ser cheio de vida e assertivo que foi violentado completamente, tanto corporalmente, quanto psicologicamente e moralmente e por conta disso suicida-se. A morte, como já dito, em “Rútilo Nada” é comparada a figura de uma madrasta. Lembrando comparações anteriores, em “O corpo” a morte de Xavier representa toda a queda de uma estrutura. Como essas duas coisas dialogam?

Segundo Julia de Souza:

A morte do suicida seria uma outra morte: não a morte do inexorável que nos acomete a todos sem que possamos prever ou nos defender; não a morte agônica que chegava nos mitos gregos pelas mãos das Kêres ou da Medusa; mas uma morte de eleição, que engana ou dribla aquela outra morte severa (2015, p. 70).

Ou seja, Lucas está sobre uma morte diferente de Xavier, pois a morte não o chega e sim ele que se dispara a morte. Após saber que a mesma estrutura (representada pelo pai de Lucius) que o violentou é a estrutura que o desejava, Lucas parece cair em um estado de dó extrema do mundo, da vida e do desejo: “Eu sorri. De pena da Volúpia”. Neste movimento de disparada é como se ele buscasse zelar por seu corpo da forma mais eficaz possível, a ponto de ninguém mais poder o violentar. Mas, mais do que isso: quando Lucas suicida-se ele está saindo do plano da vida, onde experimentou toda violência por parte do masculino e se lança à morte, à madrasta. Lucas em seu poder de fluidez assertiva escolhe o lado oposto a ordem da masculinidade que experimentou em vida e por qual foi agredido. Lucas, símbolo da luz, transpassa a vida, rutila ao nada, segue, à feminina morte.

Quando Hilda Hilst começa o conto em um contexto de ruínas, jogando ao leitor a função de desvendar o quebra-cabeça da narrativa, quando traz um título em paradoxo, ou apenas encerra o conto na morte da própria simbologia da vida, trazendo uma aparente “visão pessimista” é como se ela estivesse instigando não só a reflexão do leitor, mas também a inflexão. Hilda Hilst em sua prosa com um tom radical, acima de tudo denuncia a hegemonia colocada em seu tempo.

Essa hegemonia fica mais nítida considerando a seguinte citação de Pécora (2018, p.416), “o erotismo na prosa de Hilda Hilst, conduz sobretudo uma experiência de destruição catastrófica que é indissociável da ideia de verdadeira criação”. Isto é, toda radicalização usada por Hilda, que se valida do catastrófico e do erótico, também, está refletindo sobre o próprio ato de criar, de fabular. Aqui, novamente temos uma semelhança com Clarice Lispector que assim como Hilda também traz uma experiência de dor e angústia (POLI, 2009) e em um movimento metalinguístico questiona a ordem que ambas autoras estão inseridas. Isso, talvez pelo fato das duas escreverem como mulheres, como já citado aqui.

Contudo, ambas trazem em comum a transgressão em seus textos, conseguindo subverter tudo que as impediam de escrever sobre o que escreviam e questionar de maneira ambígua não só o que está dentro de suas narrativas, mas também o que está fora. Seja através de uma narrativa cautelosamente progressiva, ou por uma anarquia de gênero, ambas escritoras apesar de suas particularidades estilísticas, trazem de comum uma nova perspectiva de literatura que precisa se valer de outras ordens e não apenas estas hegemônicas postas, que em conteúdo é como o pai de Lucius: supostamente patriarca e em forma como Xavier: fixo demais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Francisco Ferreira Dos Santos. Dicionário Analógico da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro - RJ: Lexikon, 2015.

HILST, Hilda. Da prosa. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

LISPECTOR, Clarice; MOSER, Benjamin (Org.). Todos os contos. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

POLI, Maria Cristina. Uma escrita feminina: a obra de Clarice Lispector. PSICO, Campinas, v. 40, n. 4, p. 438-442, out. 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistapsico/article/view/3470/4929>>. Acesso em: 25 nov. 2018.

SANTOS, C. A emergência lésbica em Clarice Lispector. In: Revista Criação & Crítica, n. 20, p. 89-107, 20 abr. 2018.

SOUZA, Julia De. Mais além dos muros: o amor, a more e os limites do humano em Rútilo Nada, da Hilda Hilst. 2016. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

QUEER COMO UTOPIA: MANIFESTO

Maria Candida Ferreira de Almeida⁷³

À ponta do lápis o traço. Onde expira um pensamento está
uma idéia, ao derradeiro hálito de alegria uma outra alegria,
à ponta da espada a magia - é para lá que eu vou.
Na ponta dos pés o salto. Parece a história de alguém que
foi e não voltou - é para lá que eu vou.
Ou não vou? Vou, sim. E volto para ver como estão as
coisas. Se continuam mágicas. Realidade? eu vos espero.
E para lá que eu vou.
Clarice Lispector

A contemporaneidade está achacada pelo medo. Medo do aquecimento global, da comida e da água envenenadas; medo da destruição do gênero binário; medo de que as máquinas nos substituam, medo real e palpável de que o fascismo seja o discurso hegemônico e que nos aplaste a possibilidade de existência. Dentro de esta constante sensação de ameaça é necessário construir uma narrativa utópica, que nos anime a uma próxima transformação das relações humanas e é para lá que eu vou. Seguindo a proposta de Angela Davis para quem “a arte cria zonas semi-autônomas e outras dimensões onde as utopias podem ser imaginadas em oposição às culturas dominantes” (Legados do Blues e Feminismo Negro) neste texto, buscarei delinear alguns supostos para pensar uma narrativa utópica que resgate do medo a todes nós.

Estamos assistindo a uma mudança radical dos valores da modernidade e a construção de outras utopias. Enquanto as utopias propostas por Tomas Morus até as de Karl Marx se configuravam como meios igualitários de produção e distribuição de bens materiais, como podemos ver na célebre passagem do Capital na qual a redução da jornada de trabalho é condução básica para a liberdade:

La libertad en este terreno sólo puede consistir en que el hombre socializado, los productores asociados, regulen racionalmente ese metabolismo suyo con la naturaleza poniéndolo bajo su control colectivo, en vez de ser dominados por él como un poder ciego, que lo lleven a cabo con el mínimo empleo de fuerzas y bajo las condiciones más dignas y adecuadas a su naturaleza humana. Pero éste siempre sigue siendo un reino de la necesidad. Más allá, lo mismo empieza el desarrollo de las fuerzas humanas, considerado como un fin en sí mismo, el verdadero reino de la libertad, que sin embargo sólo puede florecer sobre aquel reino de la necesidad como su

⁷³ Universidad de los Andes, Colômbia

base. La reducción de la jornada laboral es la condición básica. (Tomo III, Sección Séptima, capítulo XLVIII).

Aqui, Marx restringe ao campo da produção o lugar da utopia e esta perspectiva marcou a construção dos discursos políticos do século XX e o sistema de reprodução material se tornou o valor fundamental da existência e dominou a produção simbólica das formas hegemônicas de vida. E alguns dos medos que vivemos são resultado de o valor capitalista da reprodução econômica sobre a experiência e os afetos humanos.

Umas das possibilidades de ruptura foi apontado por Angela Davis, para quem é premente a necessidade da dissociação política da economia capitalista como caminho utópico:

Eu realmente penso que utopia é quando a gente se move em novas direções e visões. Utopia no sentido de que precisamos de visões para nos inspirar e ir para frente. Isso tem que ser global. Precisamos achar um modo de dar conta e saber como vamos interligar nossas lutas e visões e chegar a algumas conclusões sobre como desenvolver novos valores revolucionários e, principalmente, como desatrelar valores capitalistas de valores democráticos.” (2018)⁷⁴

Na atualidade é preciso buscar novas fórmulas utópicas para as sociedades presentes e futuras, que podem muito bem ser estas construídas a partir de uma proposta apresentada por Beatriz Pastor em uma recente conferência⁷⁵: desconstrução das identidades sexuadas e identidades baseadas na epiderme; relativização das hierarquias entre humanos/animais e humanos/recursos naturais; e a proposição da robótica, engenharia genética e da inteligência artificial como propiciadora de um admirável mundo novo. Espero que sejam muitas mais as utopias, e que o discurso distópico seja minoritário, mas rascunharei estas três nesta reflexão, e tratarei um pouco mais de apenas uma: a emocionante possibilidade de desconstrução das identidades sexuadas.

Concluimos uma etapa de valores antropocenos, durante a qual os humanos colocaram a terra a sua disposição, criaram escalas de valores entre os seres que habitam o planeta, avançaram violentamente sobre todos os recursos naturais, seguros de que estavam a sua disposição. Na atualidade, assistimos à criação (e atônitos assistimos à destruição) de leis de defesa dos animais e da terra. (É um fator relevante para a política brasileira que todos os ministros do meio ambiente, desde que a pasta foi criada em 1992 tenham se unido para fazer uma frente política aos desmandos do governo eleito em 2018). Também, no mês de maio de 2019, uma cadela pôde assistir como vítima ao julgamento do seu maltratador⁷⁶.

⁷⁴ Outra das utopias de Angela Davis é uma sociedade sem prisões: Pienso que una sociedad sin prisiones es una posibilidad realista en el futuro, pero en una sociedad transformada, una sociedad en la que las necesidades de la gente, y no el lucro, constituya la fuerza motriz. Al mismo tiempo, la abolición de las prisiones parece una idea utópica precisamente porque la prisión y las ideologías que la refuerzan están muy profundamente enraizadas en nuestro mundo contemporáneo. Hay cifras enormes de gente tras las rejas en EEUU –alrededor de dos millones y medio- y cada vez se utiliza más el encarcelamiento como estrategia de desviación de los problemas sociales subyacentes: racismo, pobreza, desempleo, falta de educación, etc. (<http://www.amecopress.net/spip.php?article11571>)

⁷⁵ Pastor, Beatriz. “Descubrimiento de América: espacios utópicos, juegos de identidades”. CEAC - Centro de Estudios de la América Colonial, UAB, Barcelona, 09 de maio de 2019.

⁷⁶ <https://www.diariosur.es/sociedad/perra-asiste-juicio-maltrato-animal-20190508133405-ntrc.html> e <https://www.lavanguardia.com/internacional/20190727/463713547923/costa-rica-perro-juicio-video-seo-ext.html>

Não se trata de uma antropomorfização de sua existência, mas do reconhecimento de que é um ser com direitos, e o sistema de proteção antropomórfico deve resguardar às demais espécies. A desierarquização dos seres e da natureza, é uma realização da política ecológica, movimento político que mudou ou está mudando, ou criou uma narrativa utópica na qual no mundo atual e futuro voltaremos a conviver com outros entes da fauna, flora, minerais, fungos respeitando seu direito de estar aí intocados.

Outra anedota jornalística, nos permite entender a narrativa da utopia robótica. Se trata da visão de Singapura como o lugar utópico por ser um smartpaís, ainda que o discurso do jornal misture valores modernos – como a distribuição de renda – com a utopia cibernética, ele nos dá a dimensão da narrativa de um mundo-máquina assombroso:

Ahora, la nación asiática exporta su tecnología y metodología a los países más avanzados. Es también uno de los nodos de inversión en startups más importantes del mundo. Por sus calles, más de 40.000 jóvenes portan sensores en la ropa que indican la temperatura corporal, las previsiones de lluvia o las rutas más despejadas. Los niños juegan con drones en escuelas donde aprenden a programar videojuegos. La isla, en 50 años, ha doblado el PIB per cápita de España. El de Indonesia, uno de sus vecinos, es 16 veces menor. (Elpaís https://elpais.com/elpais/2016/10/11/talento_digital/1476203282_140331.html)
 “Na ponta da palavra está a palavra” (C.L.)

Deixarei para outra ocasião o fim da discriminação epidérmica como uma narrativa utópica importante, para me aproximar do que nos reuniu na 5th Queering the afro-luso-brazilian studies international conference / 3º Congresso Internacional literatura e gênero. Proponho assim a desconstrução das identidades sexuadas como utopia e neste espectro o queer tem ocupado este “lugar de fala”, ao lado de outras vozes que emergem de séculos de violenta domesticação dos corpos. Como Paul B. Preciado explica muito bem:

A revolução está acontecendo agora, na sua frente. Você está no meio dela e, conscientemente ou não, você faz parte dela. “Transfeminismo” é o nome desta revolução. Se você está cheio do seu gênero, cansado de binários (menino-menina, hetero-homo, branco-não branco, animal-humano, norte-sul), além do modelo “casal romântico”, perdendo as esperanças no capitalismo e vive verdadeiramente a utopia de ser outra pessoa, você é transfeminista. Transfeminismo não é pós-feminismo. Transfeminismo é o feminismo do século XXI reloaded. (Preciado, 2018, 6)

Configurar a própria voz é o desejo secular, talvez milenar se pensamos na poeta grega Safo, que a arte pode expressar com a ambiguidade, como é uma de suas características, contra a força que se impõe para controlar seus corpos. Retomando a fala de Beatriz Pastor, quem recupera esta utopia de gênero de Sor Juana Inés de la Cruz, freira mexicana, que se dedicou a uma escritura ambígua, dedicando poemas amorosos a mulheres de seu entorno, sem ser censurada por isso, já que o próprio estilo do período favorecia este ocultamento, pode assim expressar esta utopia em um de seus poemas:

Y también sé que, en latín,
 sólo a las casadas dicen
 úxor, o mujer, y que

es común de dos lo Virgen.
 Con que a mí no es bien mirado
 que como a mujer me miren,
 pues no soy mujer que a alguno
 de mujer pueda servirle;
 y sólo sé que mi cuerpo,
 sin que a uno u otro se incline,
 es neutro, o abstracto, cuanto
 sólo el Alma deposite (DE LA CRUZ, O.C. 138).

O desejo de ser como uma língua incomum – o latim – pouco, mas ainda usado no cotidiano do controle dos corpos e assim poder ser neutra, um corpo abstrato, não genérico, aponta para uma utopia buscada hoje por todes que não querem padecer da domesticação binária. Este corpo abstrato aparece em muitos lados, em narrativas utópicas mais contemporâneas, como no cinema (Tomboy), na música (Rubens, Premeditando o Breque), na literatura (Lemebel, Peri Rossi, Perlongher, E.M. Forster), só para citar alguns muito pouquíssimos exemplos.

Queremos revisar o desejo por meio da formulação radical de Preciado, quem nos recorda que o ânus não tem sexo, nem gênero, como a mão, e assim escapa à retórica da diferença sexual. Localizado nas costas e na parte inferior do corpo, o ânus também apaga as diferenças de personalização e privatização do rosto. O ânus desafia a lógica da identificação do masculino e do feminino. Não tem uma divisão do mundo em dois. O ânus é órgão pós-identitário: “O uso social do ânus, que não foi sublimado, arriscaria a perda da identidade” (p.78). Rejeitando a diferença sexual e a lógica antropomórfica da face e do genital, o ânus (e seu extremo oposto, a boca) lança as bases para uma igualdade sexual inalienável: todo corpo (humano ou animal) é primeiro e acima de tudo ânus. Nem pênis nem vagina, mas tubo anal oral. No horizonte da democracia sexual pós-humana está o ânus, como uma cavidade orgásmica e um músculo receptor não reprodutivo, compartilhado por todos.

Estas são partes extraídas do texto “Terror Anal” escrito por Paul B. Preciado, e constitui um diálogo radical com o livro *Le désir homosexuel* (Desejo Homossexual), de 1972 de Guy Hocquenghem, quem lida com a relação entre capitalismo e sexualidade, com a dinâmica do desejo e as consequências políticas das identidades de grupos gays. O texto “terror anal” revisita, após mais de trinta anos de movimento de direitos de pessoas LGBTI+, as posições originais do texto visionário e reivindica sua fúria, parar se encaixa com mais raiva, este é o desafio anal: um golpe de estado completo, louvado nas entranhas da heteronormatividade, e, no entanto, essa é também sua promessa aterrorizante ... mas esta raivosa provocação não é a utopia alegre com a qual busco caracterizar a narrativa utópica da desconstrução das identidades sexuadas.

Proponho a construção de uma utopia baseada na alegria do ativismo político como propõe a Pussy Riot, Nadia Tolokonnikova: “A alegria é meu capital máximo, mas reside em mim, e não em um banco. O que me dá alegria é minha arte, um cabaré político bárbaro e primitivo.” (Tolokonnikova 2019, p. 55)

Enfim terei uma resposta. Que resposta? a do amor. Amor: eu vos amo tanto. Eu amo o amor. O amor é vermelho. O ciúme é verde. (C.L.)

Nos extremismos estarão as palavras utópicas, que compõe o sonho, o mundo novo, eu outre:

À extremidade de mim estou eu. Eu, implorante, eu a que necessita, a que pede, a que chora, a que se lamenta. Mas a que canta. A que diz palavras. Palavras ao vento? que importa, os ventos as trazem de novo e eu as possuo. Eu à beira do vento. O morro dos ventos uivantes me chama. Vou, bruxa que sou. E me transmuta. Oh, cachorro, cadê tua alma? está à beira de teu corpo? Eu estou à beira de meu corpo. E feneço lentamente. Que estou eu a dizer? Estou dizendo amor. E à beira do amor estamos nós. (C.L.)

Estamos aqui para construir este sonho juntos e misturados e viventes, diversos em nossos propósitos, mas sempre e com vontade e sempre utópicos

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CRUZ, Sor Juana Inés de la, Obras Completas, ed. Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

DAVIS, Angela. A liberdade é uma luta constante. São Paulo: Boitempo, 2018.

LISPECTOR, Clarice. “É para lá que eu vou”. In: Onde estivestes de noite. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

PRECIADO, B. “Terror anal”. En: HOCQUENGHEM. El deseo Homosexual. Barcelona: Melusina, 2009.

PRECIADO, Paul B. Transfeminismo. N-1 edições. 2018.

TOLOKONNIKOVA, N. (2019). Um guia Pussy Riot para o ativismo. Trad. Jamille Pinheiro Dia, Breno Longhi. São Paulo: Ubu.

QUEERIZANDO AS DONZELAS-GUERREIRAS DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

Mariana Alves da Silva⁷⁷

Helder Thiago Maia⁷⁸

A donzela-guerreira é um tema da literatura mundial que tem servido como base, padrão e paradigma para a criação de textos em diferentes gêneros literários. De acordo com Valdeci Oliveira (2001:133), a donzela-guerreira é um “motivo literário” que possui um enredo com forte coesão interna e um ethos específico, o que não só permite que a personagem faça constantes reaparições na literatura, tendo atravessado diferentes culturas, espaços e tempos históricos, como também seja facilmente reconhecível.

No entanto, ela é também uma figura histórica, o que significa, como argumenta Vânia Vasconcelos (2010:249), que donzelas-guerreiras “de carne e osso” circularam e são parte da história de diferentes países. Nesse sentido, permitindo-se algum exagero, Walnice Galvão (1998:82) diz que a donzela-guerreira aparece com tal profusão na história e na literatura que talvez fosse improvável se ter notícia de uma guerra sem a participação de pelo menos uma donzela-guerreira.

De forma geral, conforme Helder Thiago Maia (2018), resumimos o paradigma da donzela-guerreira da seguinte forma: uma personagem designada em seu nascimento como mulher se apresenta para a guerra e vive durante um período da sua vida, geralmente longo, como homem, assumindo inclusive um nome masculino; a personagem vai para a guerra, onde é reconhecida pela bravura e, por isso, ascende nas patentes militares; sexualmente, em geral, é construída como assexuada e/ou virgem, o que serve para tranquilizar os leitores de que a transgressão de gênero, cujas motivações são normalmente patrióticas, não implica uma transgressão sexual; na guerra é ferida ou morta e seu corpo é lido como o de uma mulher, o que normalmente serve para justificar a paixão de algum soldado; a maioria das personagens que sobrevivem à guerra volta a viver como mulher, entretanto, algumas poucas continuam a viver e ser reconhecidas socialmente como homens, mesmo após ser conhecido o trânsito de gêneros.

Consideramos, portanto, que dois são os traços fundamentais das donzelas guerreiras: a experiência de um corpo designado como mulher que vive e é reconhecido socialmente como homem e a experiência da guerra. Nesse sentido, apesar do nome donzela sugerir a virgindade dessas personagens, ou em último caso a sua assexualidade, entendemos,

⁷⁷ Graduanda em Letras/USP

⁷⁸ Bolsista FAPESP de Pós-Doutorado/USP

assim como Walnice Vilalva (2004:173) e Tania Serra (Batista, 2016), que a virgindade, por conta das inúmeras variações na narrativa, não é mais uma característica que defina as donzelas-guerreiras.

No entanto, consideramos também, ao contrário do que tem sido argumentado pela crítica literária, que a motivação e a experiência dessas personagens como homens e soldados não podem ser entendidas apenas como se fossem sujeitos sem autonomia, determinados e controlados pela lei paterna (Silva, 2013:48), da mesma forma como entendemos também que não se trata de uma falsa identidade (Batista, 2012:280); de um mito que reforça o falogocentrismo (Batista, 2010); de uma representação da fantasia masculina (Freitas, 2012:24); de mulheres que negam seu destino, de mulheres castradas que renunciam à própria identidade (Vasconcelos, 2010:250); de mulheres mutiladas nos papéis que a natureza lhes oferece (Galvão, 1998:11; Sussekind, 1984:147); de mulheres com inveja do falo (Galvão, 1998:141).

Os estudos literários sobre donzelas-guerreiras, ao entenderem os gêneros de forma exclusivamente biológica e binária, reduzindo todas as diversas experiências das donzelas-guerreiras à lei paterna e às mulheres cisgêneras, trabalham com uma ideia de masculinidade e feminilidade essenciais que parecem ter pouca potência crítica diante de experiências de transição entre gêneros. Além disso, essas simplificações da crítica têm invisibilizado os corpos que transitam entre os gêneros, uma vez que os entende como uma impossibilidade ontológica. Nesta pesquisa, ao contrário, consideramos que essas expressões de gênero não são uma imitação ou uma cópia de um gênero original que pertenceria exclusivamente aos corpos com falo. Entendemos, conseqüentemente, que a transição entre os gêneros pode ser uma expressão da própria diversidade humana.

Acreditamos também que, apesar das características que compõe as donzelas-guerreiras serem bastante específicas, há um uso exagerado do conceito, muitas vezes tomado de modo metafórico, que tem servido para ler diferentes personagens que fogem ao padrão de feminilidade. Apesar do uso indiferenciado que muitas vezes se tem feito desse paradigma, consideramos, seguindo a Oliveira (2001:125), que as donzelas-guerreiras possuem características singulares que as diferenciam de outras personagens que também fogem das normatividades de sexogênero. Nesse sentido, essas experiências devem ser distinguidas, sob o risco de perdemos a potência que essas narrativas possuem de borrar as normatividades de sexo-gênero, assim como de silenciarmos tanto sobre as representações de vidas que transitam entres os gêneros, quanto sobre construções de masculinidades guerreiras a partir de corpos sem falo.

Nesse sentido, a partir de Maia (2018), propomos também um uso restrito do conceito, desdobrando-o em outros quatro paradigmas: as “mulheres masculinas”; as “mulheres guerreiras”; as “donzelas-guerreiras”; e as “transgeneridades guerreiras”.

As “mulheres masculinas” são aquelas que não se travestem e nem vão à guerra, mas que têm sido lidas pela crítica como donzelas-guerreiras exclusivamente por fugirem do padrão de feminilidade normativo, expressando uma performatividade de gênero masculinizada que transgride o que se espera de mulheres.

As “mulheres guerreiras” são personagens que têm sido lidas pela crítica como donzelas-guerreiras exclusivamente porque são mulheres que vão à guerra. Assim como as “mulheres masculinas” também não há transição entre gêneros nessas experiências e mesmo quando

alguma dessas personagens usa uma peça do vestuário masculino não o faz para ocultar o corpo feminino, mas para facilitar a mobilidade e o conforto durante a guerra, como também afirma Fernanda Ribeiro (2011, 2011b).

As “donzelas guerreiras” são personagens designadas como mulheres que transitam entre os gêneros e vão à guerra como homens. Há, portanto, uma transgressão dupla do papel feminino: a ida à guerra e a transição entre gêneros. Nesses casos, a transgressão de gênero é geralmente tolerada não só pela excepcionalidade da guerra e pela luta pela pátria, mas também pela excepcional capacidade guerreira da personagem. No entanto, após a guerra, aquelas que não morrem, retornam quase sempre, principalmente através do casamento, assim como as “mulheres guerreiras”, ao papel tradicional da mulher.

As “transgeneridades guerreiras” são personagens que têm sido lidas como donzelas-guerreiras porque são corpos designados como mulheres que vão à guerra como homens. No entanto, acreditamos que essas experiências se diferenciam das donzelas-guerreiras porque as personagens vivem como homens até o final das suas vidas, mesmo após o fim da guerra e em alguns casos mesmo após ser descoberto a transição entre os gêneros. Entendemos, portanto, que o trânsito entre gêneros dessas personagens se aproxima mais de uma identidade do que de uma prática provisória e circunstancial relativa à guerra, uma vez que mantiveram suas identidades masculinas sempre que foi possível. Há uma transgressão dupla do papel feminino: a ida à guerra e a definitiva transição entre gêneros. Nesses casos, assim como as donzelas-guerreiras, as transgressões, se descobertas, são toleradas, principalmente, pela excepcional capacidade guerreira da personagem, mas também pela excepcionalidade dessas vidas. Assim sendo, como Maia (2018) argumenta, acreditamos que a crítica literária, ao ler essas experiências como donzelas-guerreiras, tem não só invisibilizado e colonizado a leitura desses corpos a partir da cisgeneridade, como tem também impossibilitado pensar a transgeneridade como um continuum histórico do qual essas personagens históricas e literárias fariam parte.

NZINGA MBANDI: UMA DONZELA-GUERREIRA?

Partindo, portanto, da proposta de queerizar o paradigma das donzelas guerreiras (Maia, 2018), pretendemos analisar, exclusivamente a partir da literatura, ainda que em diálogo com textos históricos, a personagem Nzinga Mbandi (1552-1663), mais conhecida no Brasil como Rainha Ginga, que tem sido recorrentemente apontada pela crítica literária como uma donzela-guerreira, mas que ainda não foi analisada literariamente a partir dessa perspectiva. Essa pesquisa, portanto, pretende não só colaborar com as pesquisas sobre donzelas-guerreiras, mas também pretende preencher um vazio dentro dessa tradição crítica literária. Nesse sentido, cabe recordar Galvão que, mais sugerindo do que realmente analisando textos literários, já afirmou ser Nzinga uma mulher guerreira (Galvão, 1998), mas que também já disse se tratar de uma donzela guerreira (Galvão, 2012 e 2016).

Atualmente, Nzinga Mbandi, em Angola, é percebida como uma heroína nacional e como um símbolo de resistência africana em geral e do nacionalismo angolano em particular (Oliveira Pinto, 2014), enquanto no Brasil, é percebida, principalmente, como símbolo de

resistência africana e como símbolo da beleza africana através da Congada e da Coroação de Reis (Maia, 2019b). A personagem também aparece na cultura pop dos dois países seja através da cantora Pongolove (Lugarinho, 2016), seja através de Iza (Maia, 2019c).

A partir de um levantamento preliminar realizado por Maia (2019a) sobre a personagem da Rainha Ginga dentro da obra de Agualusa, foram identificados oito textos em que a personagem aparece; estamos falando de Estação das chuvas (1996), Nação crioula: correspondência secreta de Fradique Mendes (1997), Os pretos não sabem comer lagosta (1999), O ano em que Zumbi tomou o Rio (2002), O vendedor de passados (2004), Milagrário pessoal (2010), Teoria geral do esquecimento (2012) e finalmente A rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo (2014).

Assim sendo, a partir desses textos tentaremos entender como a personagem pode ser percebida dentro das quatro personagens paradigmáticas propostas por Maia (2018) sobre as donzelas-guerreiras, admitindo inclusive que é possível que a personagem ocupe mais de uma dessas categorias a depender da narrativa, mas, além disso, pretendemos também reconstruir o próprio imaginário agualusiano sobre a Rainha Ginga. Nesse sentido, pretendemos entender como Agualusa vai recuperando e convocando Nzinga às suas narrativas para finalmente fazer dela um grande tema, ao torná-la a personagem principal no romance A rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo (2014).

Por fim, podemos dizer que a narrativa agualusiana é particularmente importante para a grande constelação das representações literárias sobre Nzinga porque parece inaugurar, como aponta Maia (2019a), uma terceira perspectiva dentro das representações literárias sobre a Rainha angolana, uma vez que os outros autores ou a constroem, a partir de uma perspectiva colonial, como símbolo de barbárie e devassidão, ou a constroem, a partir de uma perspectiva pós-colonial, como símbolo de resistência, como uma personagem incansavelmente heroica. Nessas duas perspectivas, o trânsito entre gêneros foi tomado como uma característica que deveria ser ressaltada porque provaria a devassidão de Nzinga, ou foi completamente apagada das narrativas porque não era algo desejável para alguém que foi elevada, que foi içada (Agostinho Neto, 1985), como a mãe da nação angolana.

BIBLIOGRAFIA

- AGUALUSA, José Eduardo. O Vendedor de Passados. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- AGUALUSA, José Eduardo. Milagrário Pessoal. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.
- AGUALUSA, José Eduardo. Teoria geral do Esquecimento. Lisboa: Dom Quixote, 2012.
- AGUALUSA, José Eduardo. A rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo. Lisboa: Quetzal, 2014.
- AGOSTINHO NETO, Antônio. O izar da bandeira. In: Sagrada esperança. São Paulo: Ática, 1985.
- BATISTA, Edilene. Fragilidade e força: personagens femininas em Charles Perrault e no mito da donzela guerreira. Brasília: Éclat, 2006.
- BATISTA, Edilene. Do poema medieval anônimo da donzela que vai à guerra aos cordéis nordestinos: um estudo da donzela guerreira. In: Sexualidad y poder: tensiones y tentaciones desde diferentes tiempos y perspectivas históricas. México: Eumed, 2010.
- BATISTA, Edilene. Diadorim, Maria Moura e Monja Alferez: faces diferenciadas do mito da donzela guerreira. In: I Congreso Internacional de Comunicación y Género, 2012, Sevilla. Libro de Actas del I Congreso Internacional de Comunicación y Género. Sevilla: Editorial Madrid, 2012.
- CADORNEGA, António. História Geral das Guerras Angolanas. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1972.
- FREITAS, Norma. O solar e o lunar em Luzia-Homem: a trajetória da donzela-guerreira. Revista de linguagem do cinema e do audiovisual, v.1, n.2, 2012.
- GALVÃO, Walnice. A donzela-guerreira: um estudo de gênero. São Paulo: Senac, 1998.
- GALVÃO, Walnice. De Frida Kahlo à Donzela Guerreira. Revista Cult, 2016.
- GALVÃO, Walnice. Metamorfoses da donzela-guerreira. In: Dialogia. São Paulo: Ed. UNINOVE, 2002.
- HEYWOOD, Linda. Jinga de Angola: A Rainha Guerreira da África. São Paulo: Todavia, 2019.
- LUGARINHO, Mário. Ordem, gênero e transgressão em A senhora de Pangim, de Gustavo Barroso. In: Via Atlântica (USP), n. 33, p. 253-272, 11 set. 2018.
- MAIA, Helder Thiago. Transgressões canônicas: Queerizando as donzelas-guerreiras. Cadernos de Literatura Comparada (Univ. do Porto), n.39, p. 91-108, 2018.
- MAIA, Helder Thiago. Notas sobre donzelas-guerreiras, gênero e sexualidade em A Rainha Ginga de José Eduardo Agualusa. Revista Mulemba, n. 20, 2019a.
- MAIA, Helder Thiago. A ginga da Rainha: apoteose da Rainha Ginga no carnaval carioca. Moderna Sprak, v. 113, No prelo, 2019b.
- MAIA, Helder Thiago. Entra na roda e ginga: imaginário literário brasileiro sobre a Rainha Ginga. No prelo, 2019c.
- MATA, Inocência (Org.). A Rainha Nzinga Mbandi: história, memória e mito. Lisboa: Edições Colibri, 2014.
- OLIVEIRA, Valdeci. Figurações da donzela-guerreira nos romances Luzia-Homem e Dona Guidinha do Poço. Campinas: UNICAMP, 2001. 154f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, 2001.
- RIBEIRO, Fernanda. A donzela-guerreira de atos e palavra. In: I Congresso Internacional de Pesquisa em Letras, Cascavel, 2011.
- RIBEIRO, Fernanda. Anita Garibaldi coberta por histórias. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011b.
- SILVA, Eliana. Atualizações e Ressignificações do Mito da Donzela Guerreira: Uma análise

Comparada dos romances Papisa Joana (Donna Wolfolk Cross) e Memorial de Maria Moura (Rachel de Queiroz). 2013, 156f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

SUSSEKIND, Flora. Tal Brasil, qual romance?: uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VASCONCELOS, Vania. A donzela guerreira na literatura brasileira. In: FIÚZA, Regina. A mulher na literatura: criadora e criatura, Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.

VILALVA, Walnice. Marias: estudo sobre a donzela-guerreira no romance brasileiro. Campinas: UNICAMP, 2004. 193f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, 2004.



PAGU: O CORPO DO TEXTO E A IMAGEM DO CORPO

Mariane Tavares⁷⁹

“A linguagem, é recusada como discurso e retomada na violência plástica do choque, e remetida ao grito, ao corpo torturado, à materialidade do pensamento, à carne.”
(Michel Foucault)

A primeira publicação de Pagu, Patrícia Rheder Galvão, foi *Álbum de Pagu ou Pagu – Nascimento Vida Paixão e Morte*, de 1929 e são poemas ilustrados. Ao longo dos anos, a escritora publicou *Parque industrial* (1933) – livro pelo qual é mais conhecida –, *A Famosa Revista* (1945), *Verdade e liberdade* (1950), todos em diferentes gêneros literários e, como obras póstumas, *Safrá macabra* (1998) e *Paixão Pagu – a autobiografia precoce de Patrícia Galvão* (2005). Dentre essas publicações destacaram-se aquelas cuja temática do proletariado feminino e a militância são aprofundadas, por ser um gênero inédito no meio literário.

Em meados dos anos ‘20 houve uma efervescência intelectual a nível mundial, que refletia sobre as artes, as bases estruturais da sociedade, a política, a economia, a sexualidade, entre outros. A relação com o corpo, especialmente o corpo da mulher, perpassa todos esses assuntos e aparece na obra de Pagu como uma contundente crítica ao patriarcalismo e à burguesia. Uma das heranças do período colonial é o pensamento de que o homem tinha o direito de controlar a vida da mulher, determinando como ela deveria se comportar e quais papéis deveria cumprir, sobrepondo seu gênero como dominante; do homem era a responsabilidade de trabalhar e sustentar a família, com uma imagem de produtor, enquanto a mulher cuidava da casa, proporcionava prazeres sexuais ao marido – sem que os seus prazeres fossem considerados –, educava os filhos e tinha a imagem de reprodutora. Independente das classes sociais, a mulher era submetida aos interesses do pai ou do marido e tinha que obedecer e se conter. Porém, a mulher intelectualizada, com o surgimento da psicanálise e do feminismo, passou a questionar o lugar que ocupava. Pagu foi uma dessas mulheres. A morada no bairro do Brás, em São Paulo, e a vivência no meio urbano, onde os debates estavam a todo vapor, bem como sua educação e socialização se estendeu para além do seio da família.

O acesso à leitura e à escrita foi um divisor de águas para as mulheres nesta época, pois tornaram-se mais informadas e passaram a compreender a influência do Estado e as relações de poder. Elas poderiam trabalhar na indústria, mas ainda tinham seus desejos reprimidos, suas emoções eram contidas e sua força de trabalho era explorada, segundo

⁷⁹ Doutoranda em Teoria e História Literária UNICAMP

Couto (1995, p. 63) a inserção da mulher no mercado de trabalho pode ser chamada de “docilização do corpo”, porque ocorreu de forma violenta, mas velada, fazendo do corpo um objeto possível de ser manipulado, mesmo quando está numa aparente liberdade. Para o capitalismo, o corpo e a sexualidade devem ser inibidos, para ter um trabalhador submisso que cumpra com seus deveres, atingindo o auge da produtividade.

A irreverência de Pagu se construía tanto para que as mulheres tivessem igualdade de direitos e fossem libertas de seu sofrimento psíquico, devido à marginalização do corpo e de seus desejos perante a sociedade, quanto para sua própria emancipação. Pagu se negava a ocupar o lugar de mulher pura e recatada, ela tinha prazer em desfilar em frente ao largo São Francisco para os estudantes de Direito, mas esse prazer não se dava como insinuação, mas como afirmação de que seria uma mulher, profissional, independente de marido, dona de seu próprio corpo e faria dele o que bem quisesse. Essa imagem de afirmação, de certa maneira foi transformada pela mídia numa imagem de provocação, numa imagem de mulher que usa o corpo para conseguir o que quer. A historiadora Rachel Soihet, por exemplo, critica o filme *Eternamente Pagu* porque este dá mais destaque aos aspectos “festivos” da vida da escritora, ao invés de enfatizar seus textos e militância

O filme ganha importância ao dar visibilidade a uma mulher de atitudes transgressoras, engajada politicamente, desafiando regras ultraconservadoras das décadas de 1920 e 1930 com relação ao comportamento feminino, quase desconhecida até mesmo pelo feminismo da década de 1970, com ideais tão parecidos em termos de luta por autonomia, engajamento político, realização profissional, intelectual, afetiva, sexual. Porém, a estrutura do filme – uma mulher combativa na juventude e depois, na vida adulta, a depressão e o desânimo – forma uma lógica que confirma a regra com a qual Pagu lutava contra. Era mulher e, portanto, um ser frágil. (2001, p.201- 216 – grifos meus)

A interpretação de Soihet sobre o filme de Norma Benguel, mostra duas perspectivas, a primeira é a de Benguel e uma ênfase na irreverência e militância de Pagu, mas sem destaque para sua obra, e a segunda é que depois de levar o corpo até as últimas consequências, mostrar fragilidade talvez não seja um sintoma “de ser mulher”, mas de ser humano, um humano cuja força virá dos textos. Como humano, o filme mostra por um lado a luta contra a desigualdade de gêneros, a força e a majestade de Pagu e por outro lado a delicadeza e o cansaço de quem procurou quebrar todas as barreiras e em muito foi castigada, porque a sociedade é injusta.

UMA ESCRITA AUTOBIOFÁGICA⁸⁰

Ao longo de toda sua obra, Pagu dá sinais de que na luta que o corpo trava, física e intelectualmente, há glórias, mas há dores que não podem ser esquecidas porque deixam marcas escritas no papel e na pele, tal como a cicatriz que trazia na perna esquerda, fruto de

⁸⁰ Introduziu a noção autobiofágica (escrita devoradora de si mesma, que toma a própria vida como alimento da literatura) suscitada pelo uso que Augusto de Campos fez ao analisar o *Álbum de Pagu*. Diz ele: “Com gosto de invenção e liberdade, é uma autobiofagia.” (CAMPOS, 1982, p.44)

sua militância (FERRAZ apud GALVÃO, 1998, p.3). A escritora, jornalista e produtora cultural que Pagu se tornou, iniciou suas atividades aderindo ao Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, se posicionando contra o modernismo “calmo, moderno e cotidiano” de Mário de Andrade. Pagu esteve presente entre os artistas que na segunda fase do modernismo, aderiram a uma linguagem contestatória e experimental, como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Raul Bopp, Geraldo Ferraz e Fernando Mendes de Almeida, estes compreenderam a antropofagia brasileira como um pensamento que opera a deglutição sem fim, numa busca incessante pelo combate e valorização do corpo, cuja escrita é devoradora de si mesma e toma a própria vida como alimento. Segundo Augusto de Campos (1982, p.329) a escrita de Pagu é antropófaga, gosta de invenção e liberdade, é uma autobiofagia, na qual o corpo é a representação da cultura e sofre influências da vanguarda⁸¹.

Foi no auge da antropofagia que Pagu publicou seu *Álbum de Pagu*, que fora dedicado à Tarsila e cujos traços se assemelham ao, também famoso, *Abapuru*. O livro se revela como um importante legado das experiências antropofágicas. Raul Bopp ao falar sobre o movimento, afirma que

A antropofagia foi um espírito jovem, independente, burlão, negativista. Com sátiras audaciosas, provocou uma derrubada de valores, de mera casca literária, sem cerne. Sacudiu hierarquias inconsistentes. Marcou época. Pagu foi devoradora, uma das mais ardentes discípulas da antropofagia, seu *Álbum* é um mergulho no universo que relaciona verbal e não-verbal, cheio de irreverência, que espalha a ousadia, entre o cinema, os anúncios publicitários e as charges, é um livro com essência libertária (BOPP, 2012, p. 52).

O *Álbum de Pagu*, é dividido em três partes: nascimento, vida paixão e morte. Na segunda parte o corpo é revelado de duas maneiras, uma é sensual e libertária e a outra é apenas um mero meio de prazer sexual e perseguido por sua condição feminina, sendo que o homem é o detentor que deseja e possui o corpo da mulher. No poema X, Pagu diz:

⁸¹ A vanguarda, segundo Patrícia Galvão, aplicava os conhecimentos dos intérpretes do corpo e das subjetividades na construção do romance moderno, como aventura humana. De Bergson, com a atenção à memória (“Cada minuto vivido é memória e a memória faz a vida passada e determina inúmeras coisas no presente.”); de Marcel Proust, da “memória-viva” (“Mais do que memória, é monólogo interior, conversa íntima do indivíduo consigo mesmo e que compõe um dos meios de expressão da linguagem do literato moderno.”); de Freud: Impunha-se à literatura o conhecimento mais profundo do homem [...] Profunda porque descia às camadas inferiores da consciência humana. O surrealismo poético e artístico emergiria dos conhecimentos das ideias de Freud [...] A importância do sexo na vida humana foi posta em relevo.” GALVÃO, Patrícia. Sobre a didática elementar: Modernos e Contemporâneos. Suplemento de *A Tribuna*. 25-8-1957. In. CAMPOS, 1982, p.242.



Nesse poema ilustrado, há a imagem do corpo nu de uma mulher – recorrente na segunda parte do livro – perceptível pelas formas e que está empinando papagaios. Tanto a linguagem verbal como a não-verbal têm uma conotação infantil erótica, seja pelo traço sem muito realismo ou pela metáfora do que empina, para falar da relação sexual. Assim como ela está ao ar livre, seu corpo está livre, o calor é infernal, mas não há representação de sol, pelo contrário, aparentemente há um frescor no ambiente porque o calor vem do desejo, de sua natureza diabólica, e ao retornar para casa sua brincadeira a deixa sem batom. Aqui é evidente como a mulher é protagonista da situação e dona de seu próprio corpo, o homem sem representação torna-se coadjuvante. Por outro lado, no poema XIII, o corpo da mulher é desenhado com uma expressão assustada, também nua e com as pernas abertas, mas prestes a ser abocanhada por um jacaré. Na ilustração há uma sutileza de traço, simples, que não traz todas as imagens que o texto evoca, e a partir desse poema o corpo é frágil, objeto de desejo do homem e sofre com sua violência:

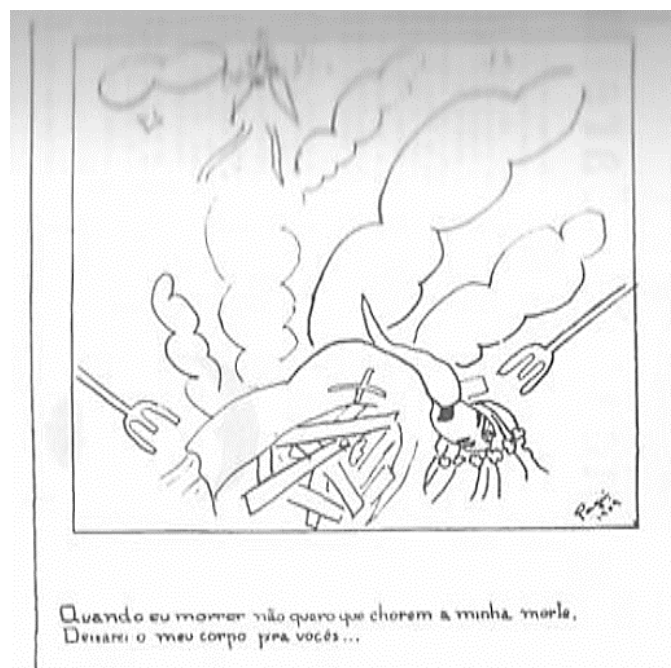
“Tomei o bonde. Maravilhas de luz. Me disseram que era para ver a miss... mais bela.
Kermesse. Brazil. Itália. Portugal. Vinho. Sardinhas fritas. Uma portuguesa encantadora
lambuzada de azeite e ruje.
Gritarias... Yaya me dexe
Subí nesse barranco.
Ai com cuidado
Não quebre meu tamanco.
Tombolas a 200 reis...
Eu tirei uma tijela, um pacote de algodão e um sabão de pedra.
Um mulatinho sorumbático, de sapato vermelho e costeleta crespa me bolinava...
Moita! Tomei o bonde com um pasteleiro que escarrava sangue.
O trágico moreninho concentrado perseguiu-me, mostrando o encolher dos beijos
chupando o ar e uma língua roxa e feridenta, a força do temperamento.
A xispada foi enorme. Depois de um sanduiche de pão e linguiça dormi... agarrada a
vassoura de encerar e com o facão de cozinha debaixo do travesseiro.
Moita! Sonhei com o mulatinho sorumbático de língua feridenta.”

A mulher grita, seu tamanco pode quebrar ao subir no barranco tentando fugir desse homem-jacaré que a bolinava enquanto ela toma o bonde. No poema aparecem imagens que

não têm ligação, imagens que vem do temor, da imaginação, mas a situação de perseguição é trágica, com o corpo o moreninho faz insinuações eróticas e quando ela chega em um lugar seguro, ela dorme com um facão debaixo do travesseiro, sonhando que pode ferir o mulato. Tanto no poema quanto na ilustração, Pagu tem uma linguagem infantil, mas não inocente, desde a infância ela agia como quem quer compreender o corpo, dar prazer, mas sentir prazer, e nesse processo foi desconstruindo os paradigmas de sua época, mas também sofrendo as consequências de suas ações:

Na nebulosa infância, a sensitiva já procurava a bondade e a beleza. (...) Toda a vida eu quis dar. Dar até a anulação. Só da dissolução poderia surgir a verdadeira personalidade. Sem determinação de sacrifício. (...) O estado provisório da não satisfação completa já me legava uma outra volúpia – a da procura. Assim, tenho farejado toda espécie de ideal. O primeiro fato distintivamente consciente da minha vida foi a entrega do meu corpo. Eu tinha doze anos incompletos. Sabia que realizava qualquer coisa importante contra todos os princípios, contrariando a ética conhecida e estabelecida. (PAGU, 2005, p. 52-53)

Na obra de Pagu, o corpo é explorado de todas as maneiras e essa experiência se reflete no corpo do texto, ganhando vida, e este corpo não tem apenas uma imagem – a imagem de empoderamento e sensualidade –, as dores sofridas por esse corpo se revelam já nos primeiros textos e ficam cada vez mais fortes com o passar do tempo. Na última parte de seu Álbum, há um único poema ilustrado que compõe a sessão morte. Mais uma vez há a representação do corpo de Pagu, que é queimado em praça pública, como uma bruxa na inquisição. Talvez, a este poema remeta o verso da canção de Rita Lee “Mexo e remexo na inquisição / Só quem já morreu na fogueira / Sabe o que é ser carvão”, Pagu traz para o modernismo uma imagem da idade média, se comparando a essas mulheres que eram enigmáticas, transitavam entre a sabedoria popular e a suposta ideia de que eram feiticeiras más. Há uma ambiguidade, pois enquanto ela é queimada, está vestida com uma roupa que carrega o sinal da cruz, que pode afirmar que o cristianismo não pôde salvá-la, mas a ironia de sua alma subindo para o céu, mostra que o que de fato importa é o que ela viveu na terra, pois mesmo sendo julgada e condenada por seus hábitos, ela teve um final transcendente – fruto de sua experiência. Mais uma vez, os versos de Rita Lee conversam com o poema, ao dizer “Eu sou pau pra toda obra / Deus dá asas a minha cobra”, porque aquela que foi explorada, e teve a imagem tentadora de uma cobra, renasce das cinzas e voa como uma fênix. A canção de Rita Lee também diz “Minha força não é bruta / não sou freira nem sou puta”, Pagu foi apenas mulher, uma grande mulher, e sua força estava mais do que em seu corpo, estava no corpo do texto, nesse sentido ela diz “Quando eu morrer não quero que chorem a minha morte / Deixarei o meu corpo para vocês.” O corpo apodrece e é finito, mas a obra persiste. Mais do que ser Pagu indignada no palanque, Pagu foi um dos principais nomes do modernismo brasileiro pelo seu legado intelectual.



A Pagu que escreve seu *Álbum*, passa por muitas intempéries ao longo de sua história, intempéries conhecidas pelo grande público e registradas nos principais documentários que falam sobre sua vida. Foram muitas as violações que o corpo de Pagu sofreu, algumas foram por escolha – como as enfrentadas durante sua militância pelo Partido Comunista Brasileiro para obter informações⁸² – outras porque os homens de sua vida, na condição de homens, se aproveitaram da força de seus textos. Pagu é a mulher bonita e desejada, é a mulher que desafia as ordens sociais, mas é a mulher que sofre, que é rejeitada, que é abusada e se por um lado a mídia mostra apenas uma imagem dessa mulher, por outro a imagem recorrente da mulher é exatamente aquela que sofre dores de parto, do abandono e da exploração.

Em Pagu há o embate destemido contra o partido, de sua parte nunca houve uma descrição de si como irresistível musa modernista, pelo contrário, em muitas passagens de sua autobiografia precoce ela demonstra incômodo, nojo e revolta por todas as marcas que seu corpo carrega. Ao falar de seu corpo e de suas paixões, ela diz:

Minha primeira paixão. Minhas primeiras lágrimas. As primeiras humilhações. (...) Aos 14 anos estava grávida. E quis agir. Quis sair de casa. Resolvi falar sobre isso com Olympio. E pedir-lhe que me levasse a um médico que confirmasse a maternidade. Mas não lhe disse nada, porque nesse mesmo dia tudo terminou. Ele me comunicou que partiria naquela semana para os Estados Unidos. O meu orgulho. Lembra? Quanto eu quis chorar, quanto eu sorri. (...) O ladrilho pegajoso nos lábios. O que fazer de tanto sangue? Todo o corpo se deformando. Se desfazendo na angústia. O sangue ostensivo entre os dedos, cabelos, olhos, os coágulos monstruosos entupindo tudo. É preciso não deixar esse sangue. É preciso beber esse sangue. Como não

⁸² O pedido explícito e despudorado do agente CM11, o único membro da organização com que a escritora tinha contato na época, é assim relatado: “Você não parece inteligente...- e, depois um silêncio. Na cama, ele dirá tudo e você terá o que quiser!” (Galvão, 2005: 126).

morri no auge da alucinação? Sentir nos dentes a consequência de tudo. Como livrar a vida dessa noite? (PAGU, 2005, p. 55)

O QUE RESTA É NADA

No último poema que Pagu escreveu, ela traz uma série de imagens que fizeram parte do seu cotidiano, uma série de imagens que remetem ao corpo. “Nothing” é irônico, porque o sujeito viveu toda uma vida e o que resta é nada. Se no início de suas publicações ela diz que “deixará seu corpo”, no último poema Pagu percebe que nem o corpo do texto restará. Suas obras de maior alcance foram aquelas que tiveram intervenção de seus companheiros, Oswald de Andrade e Geraldo Ferraz, a crítica se limitava a maldizer seus textos pela forma híbrida que escrevia, e mesmo depois da morte, comparada aos demais modernistas, a obra de Pagu ocupa um lugar à margem. Se à margem ocorre pelo gênero, pela estrutura dos textos ou pela soma dos dois é a questão.

Consciente, a menina de 14 que decidiu abortar e que se viu toda ensanguentada, imersa na metáfora da noite, torna o “nada” uma obsessão, torna-se pessimista, provoca e blasfema. Escrito do tempo presente para o passado “Nothing” funciona como um poema de memória, como lampejos de imagens que foram vividas e recalçadas, mas são traumas que voltam violentamente e a negação é a tentativa de sobrevivência.

Nothing

Nada nada nada
 Nada mais do que nada
 Porque vocês querem que exista apenas o nada
 Pois existe o só nada
 Um pára-brisa partido uma perna quebrada
 O nada
 Fisionomias massacradas
 Tipóias em meus amigos
 Portas arrombadas
 Abertas para o nada
 Um choro de criança
 Uma lágrima de mulher à-toa
 Que quer dizer nada
 Um quarto meio escuro
 Com um abajur quebrado
 Meninas que dançavam
 Que conversavam
 Nada
 Um copo de conhaque
 Um teatro
 Um precipício
 Talvez o precipício queira dizer nada
 Uma carteirinha de travel's check
 Uma partida for two nada
 Trouxeram-me camélias brancas e vermelhas
 Uma linda criança sorriu-me quando eu a abraçava

Um cão rosnava na minha estrada
 Um papagaio falava coisas tão engraçadas
 Pastorinhas entraram em meu caminho
 Num samba morenamente cadenciado
 Abri o meu abraço aos amigos de sempre
 Poetas compareceram
 Alguns escritores
 Gente de teatro
 Birutas no aeroporto
 E nada.

(publicado n'A Tribuna, Santos/SP, em 23/09/1962)

Há coisas que a memória retém e se quer esquecer e há coisas que se quer lembrar, mas a memória prefere esquecer. No percurso de uma vida construído sobre nada, a única certeza que se tem é que existe nada, um para-brisa partido é como uma perna quebrada, da mais simples a mais grandiosa experiência, ainda sim é nada. Mesmo os amigos encontrados durante o caminho, que tiveram suas fisionomias massacradas ou aqueles que receberam tipoias e conseguiram escapar, escaparam para o nada. Duas vezes a imagem de uma criança aparece, uma chorando a outra sorrindo, essa criança é indeterminada e poderia ser uma imagem de esperança, mas o que resta é nada. A anáfora que em “Nothing” retoma os sintagmas e enfatiza que no fim de tudo, a morte é universal e para todos. Mesmo que uma mulher chore, as lágrimas são à toa, nada vai mudar. O sujeito pode estar situado num quarto escuro e pode dançar, conversar ou beber, não importa o rumo que der à vida porque no fim tudo será nada. Sempre paradoxal. Curioso é que mesmo tornando o nada como refrão, ela ainda insistiu em relatar as experiências, porque pior do que viver e terminar em nada, é descumprir a primeira promessa de que deixaria o corpo do texto para seu leitor. O discurso não é trágico, é maldito, como o discurso de poetas como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, no teatro de Artaud, no teatro no qual Pagu dedicou seus últimos dias, na arte do corpo ela talvez tenha concretizado o que não pôde viver.

CONCLUSÃO

São inúmeras as passagens ao longo da vida, nas quais Pagu fala sobre seu corpo, o que os outros pensam sobre ela e o que ela pensa de si. Ela tinha plena consciência de que o corpo é o suporte de todos os desejos e angústias, matéria vulnerável difícil de ser controlada. Numa passagem de sua Autobiografia precoce, ela confessa que achava seu “corpo desprezível”, com o peso da “inquietação” que carregava, pleno de “insatisfação que [...] gozava e alimentava” (PAGU, 2005, p. 141).

Pagu é um exemplo do que frequentemente acontece no Brasil, quando o assunto é literatura escrita por mulheres. Quem dita o que é ou não literatura, se é boa ou má, é uma elite intelectual majoritariamente composta por homens. Há uma fotografia emblemática da Semana de Arte Moderna, que foi tirada no Hotel Terminus em São Paulo, na qual estão presentes os principais representantes do Modernismo Brasileiro, e nela não há

nenhuma mulher, nem mesmo Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. Nesses espaços, mesmo na contemporaneidade, as mulheres não ocupam nem 10% do cenário literário brasileiro e quando ocupam é porque tratam de uma literatura que seria “feminina”, como se o que a mulher tem a dizer, dissesse respeito apenas às mulheres, enquanto o que os homens escrevem é considerado literatura universal, dessa maneira fica evidente a desigualdade de gênero até mesmo no meio literário.

Quando uma obra com a potência da obra de Pagu entra em cena, e a mulher e escritora ocupa o lugar de sujeito, a crítica novamente a aprisiona colocando-a no lugar de musa, tornando-a objeto. Então Pagu passa a ser admirada por sua beleza e coragem e não por sua produção, ela se torna inspiração para outros escritores e artistas. Sobre isso ela afirma:

Eu sempre fui vista como um sexo. E me habituei a ser vista assim. Repelindo por absoluta incapacidade, quase justificava as insinuações que me acompanhavam. Por toda parte. Apenas lastimava a falta de liberdade decorrente disso, o incômodo nas horas em que queria estar só. Houve momentos em que maldisse minha situação de fêmea para os farejadores. Se fosse homem, talvez pudesse andar mais tranquila pelas ruas. (PAGU, 2005, p. 138-139)

Seu desejo é desconsiderado e ela passa a ser o desejo que leva os outros a produzir, por isso Bopp, Oswald e tantos outros ressaltam suas características físicas e sua suposta ousadia, ela deixa de ser interventora e é colocada no espaço que eles decidiram ceder a ela. Pagu nunca se sentiu feliz ao ocupar o lugar de desejo dos homens, ainda que as mulheres sejam educadas para se satisfazer nesta posição, em todo tempo a mulher tem que driblar essa condição. A desconstrução da imagem de Pagu como mulher bela e sensual é uma tentativa de colocar a obra acima da pessoa e ver quais sinais ela dá sobre o que é literatura e como foi o tempo no qual certo texto foi produzido. Outro sinal de que ainda há desigualdade de gênero no ambiente literário, é que boa parte da obra de Pagu é conhecida pela crítica elaborada por Augusto de Campos, e isso não tira o seu mérito, enquanto são mulheres as pesquisadoras que mais publicam crítica sobre a obra de Pagu; dentre elas Lúcia Maria Teixeira Furlani, quem é incumbida de cuidar de sua obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A Vanguarda Antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.
- BOOP, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- _____. *Movimentos Modernistas no Brasil – 1922-1928*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *A Educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CAMPOS, Augusto (org.). *Pagu*. Patrícia Galvão. *Vida e Obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. (org.). *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1ªed, 2014.
- COSTA, Márcia. *De Pagu a Patrícia. O último ato*. São Paulo: Dobra editorial, 2012.
- COUTO, Luciana do Nascimento. *A deserotização do corpo: Um processo histórico cultural*. In: Elaine Romero (Org.), *Corpo, mulher e sociedade (Coleção Corpo e Motricidade pp. 55-70)*. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- FURLANI, Lúcia M. Teixeira e FERRAZ, Geraldo Galvão. *VIVA PAGU. Fotobiografia de Patrícia Galvão*. Santos: UNISANTA, 2010.
- FURLANI, Lúcia M. Teixeira. *Patrícia Galvão: Livre na Imaginação, no Espaço e no Tempo*. Santos: UNISANTA, 1999.
- _____. *Croquis de Pagu e outros momentos felizes que foram devorados reunidos*. Santos: UNISANTA, 2004.
- GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- _____. *Álbum de Pagu. Nascimento, Vida, Paixão e Morte*. In. CAMPOS, Augusto. *Pagu. Patrícia Galvão. Vida e Obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- GUEDES, Thelma. *Pagu: Literatura e Revolução*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- Eh Pagu Eh!*. Curta-metragem. Brasil. Roteiro e direção: Ivo Branco, 1982.
- Eternamente Pagu*. Longa-metragem. Brasil. Direção: Norma Bengell, 1988.
- SOIHET, Rachel. *Eternamente Pagu: impressões de uma historiadora*. In: SOARES, Mariza de C. e FERREIRA, Jorge (Org.). *A História vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 201-216.

A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM CAMINHOS CRUZADOS, DE ERICO VERISSIMO

Marselle Rosas da Silva⁸³

Ambientado na década de 30, mais precisamente em 1935, a obra *Caminhos Cruzados* é considerada um romance urbano, descrito, anos depois, em 1964, por seu próprio autor – Érico Veríssimo – como um “um livro de protesto que marca a inconformidade ante as desigualdades, injustiças e absurdos da sociedade burguesa” (1978). A obra traz a Porto Alegre de um país modernista, literariamente falando, mas com uma sociedade ainda essencialmente conservadora e aristocrática.

O autor abordou os valores sociais, políticos e econômicos vigentes na época – início da década de 30, período de acelerada industrialização, ascensão do governo ditatorial de Getúlio Vargas e uma ainda abafada luta pelos direitos femininos –

adequando seu modo de narrar às expectativas de seu público maior – o do romance fácil, com personagens bem delineadas, sem complexidades ou interiorizações excessivas, sem muita descrição espacial, e com um evidente ataque às classes dirigentes, que deveria agradar aos leitores comuns, privados de poder político e de possibilidades de melhoria social. Todavia, ao fazê-lo, produziu um texto de estrutura altamente complexa, apesar da aparência superficial de simplicidade, com um tratamento temporal simultaneísta que em outras mãos poderia resultar num emaranhado de momentos desconexos. (BORDINI, 1985, p. 31-32)

À luz da ligeira industrialização brasileira, as mulheres haviam começado a ascender no meio acadêmico, ainda que em minoria absoluta, nas áreas de ciências sociais; paralelamente ascenderam, também, no mercado de trabalho em ocupações consideradas compatíveis com o sexo feminino, como professora, enfermeira, datilógrafa, secretária, telefonistas, entre outras.

É em meio a esse cenário político e social que vivem as personagens de *Caminhos Cruzados*, em plena Era Vargas, numa sociedade que a pouco mais de dois anos incluiu as mulheres no meio eleitoral, e que ainda as coloca num plano inferior e submisso. A obra, no entanto, contrastando com a ideia de mulher frágil e subalterna, traz também personagens fortes, independentes e batalhadoras, aparentemente submissas perante a sociedade, mas soberanas por trás das cortinas, não condizentes com a postura que se esperava de uma mulher no início do século passado.

⁸³ UFAM

Dessa forma, o presente trabalho atém-se em propor uma análise de algumas personagens femininas, no tocante à maneira como são representadas no romance de Erico Verissimo. Nele, apresentam-se mulheres cujas vidas são rodeadas por conflitos externos e internos, ligadas, muitas vezes, a uma fuga dos padrões sociais no que tange o sistema patriarcal ainda vigente na década de trinta. Embora muitas coisas tenham mudado, as mulheres burguesas ainda deviam seguir regras de “bem viver” da sociedade brasileira. Portanto, serão exploradas as condições femininas das personagens Fernanda e dona Dodó, no que se refere a condição da mulher pobre, trabalhadora, que a medida que rompe com os estereótipos femininos também é vítima dele, além do papel da mulher no casamento burguês e sua posição de destaque; Cacilda e Nanette sob o olhar das mulheres marginalizadas que escolhem submeter-se ou não a determinadas situações em prol da qualidade de vida que almejam; Virgínia também fará parte da análise do corpus, no que se refere aos seus conflitos internos e suas frustrações em relação ao rompimento, embora inconsciente, com os padrões de boa esposa e boa mãe.

FERNANDA E DONA DODÓ

Fernanda é moça jovem, estudada, formada para a docência, mas que não consegue alcançar tal ofício e, por isso, contenta-se com o cargo de secretária no escritório do poderoso Leitão Leiria, de onde tira o sustento para a família, composta pela mãe amargurada e o irmão mais novo. Exerce, ainda, um papel de cunho importantíssimo na vida de Noel, amigo de infância por quem nutre sentimentos e de quem parece cuidar como uma irmã mais velha desde os tempos de meninice.

A alma feminina é desmitificada de maneira singular e fielmente transcrita, exatamente em uma época em que se percebe a sociedade brasileira machista, conservadora e capitalista. Fernanda desde muito cedo carrega sobre si o peso da responsabilidade de tornar-se o esteio econômico e psicológico de sua mãe, irmão e também de Noel, com quem se casa posteriormente. (PAIM; ARAÚJO, 2014, p. 21)

Por volta de 1920 – cerca de uma década antes do período em que se insere a obra – a instauração da ordem burguesa intitulou a modernização do país como intento desse grupo ascendente, que se preocupava em transformar as capitais brasileiras em metrópoles equivalentes as europeias. Nesse período, em que o trabalho compulsório tomava ares de trabalho livre, a organização dos populares, nas mais diversas camadas sociais, ganhou especial atenção. Diversas medidas foram tomadas para adequar ambos os sexos aos novos moldes e “especificamente sobre as mulheres recaía uma forte carga de pressões acerca do comportamento pessoal e familiar desejado”. (SOIHET, 1989, p. 362)

Soihet (1989) afirma que a organização familiar dos populares assumia uma multiplicidade de formas, sendo inúmeras famílias chefiadas por mulheres só (p. 362). É o caso da personagem Fernanda que, mesmo não sendo casada e tampouco ocupando a posição de matriarca, assume o papel de provedora da família:

Fernanda descansa. Mais alguns minutos e chegará a hora de sair de novo para o trabalho. [...] Fernanda pensa... A vida podia ter sido bem diferente para ela. Se o pai não tivesse morrido daquela maneira desastrosa... ou se, morrendo, deixasse a família amparada: um seguro, uma pensão... Se ela tivesse conseguido ser nomeada professora... [...] O sol bate-lhe no rosto numa carícia morna e preguiçosa. É bom ficar assim, sempre assim, poder esquecer que existe a necessidade de trabalhar, ganhar dinheiro para pagar o aluguel da casa, o armazém, o padeiro, a farmácia... (VERÍSSIMO, 2010, p. 54-55).

Em decorrência das transformações sociais, restou à mulher pobre e solteira trabalhar para assumir o estio econômico da família, mas para isso precisava ir às ruas. A rua, por sua vez, “simbolizava o espaço do desvio, das tentações, devendo as mães [...] exercer vigilância constante sobre suas filhas, nesses novos tempos de preocupação com a moralidade como indicação de progresso e civilização” (SOIHET, 1989, p. 365), o que dificultava mais ainda a situação da mulher trabalhadora. Essa preocupação materna revela-se num excerto em que dona Eudóxia, mãe de Fernanda, demonstra preocupação com a integridade da moça ao observar a proximidade entre ela e Noel, alertando-a:

– Podem falar, minha filha, tu compreendes...

[...]

– A sociedade? A bela sociedade que frequentamos? Mas que coisa ridícula, mamãe, que coisa ridícula! A senhora ainda não se convenceu de que somos pobres e que não temos sociedade?

[...]

Na realidade, Fernanda não acha muita graça na história. Mas é preciso fingir essa alegria, essa despreocupação. Elas são uma armadura, a defesa que tem oposto sempre ao fatalismo da mãe.

[...]

– Moça rica, quando cai na boca do povo, não perde nada. Continua indo a baile e no fim acha casamento. – Suspira, toma uma colherada de canja. – Mas moça pobre (sua voz aqui ganha a consistência pastosa da canja), quando é falada, fica o mesmo que mulher à toa... (VERÍSSIMO, 2010, p. 142)

A condição da personagem exige que ela adote uma postura firme e mantenha-se estável diante das adversidades, o que contrasta com a ideia de sexo frágil. Ou seja, embora ocupassem posições subordinadas, as mulheres ditas populares, em sua maioria, não se adaptavam às características dadas como universais ao sexo feminino: submissão, recato, delicadeza, fragilidade. No entanto, na mesma medida que Fernanda opõe-se aos padrões, também demonstra, em sua intimidade, dispor de instintos maternos que, segundo ela, lhe são despertados por Noel:

Fernanda olha para Noel e tem vontade de afagar-lhe a cabeça de menino desamparado. Ele sempre lhe despertou instintos maternos: é um pobre ser sem vontade que precisa duma pessoa que o guie pela vida em fora, levando-o pela mão [como tem feito desde os tempos de meninice, quando conduzia-o a caminho da escola (VERÍSSIMO, 2010, p. 252).

E, de alguma forma, acata a ideia de cuidar do rapaz como se este fosse uma criança:

Fernanda deixa-se ficar passivamente sobre o abraço leve e tímido de Noel. Sente-se ao mesmo tempo feliz e apreensiva. Compreende que as suas responsabilidades maternas agora vão ficar maiores. De hoje em diante terá mais um filho para cuidar. Um filho louro de olhos tristes, um menino que precisa ser acariciado e repreendido. Mas que importa? Esse é o seu destino. (VERÍSSIMO, 2010, p. 289-290)

A situação da personagem reflete, ainda, as relações de poder e a objetificação da mulher no mercado de trabalho. Em determinado momento da obra, Leitão Leiria se vê obrigado a demitir um de seus empregados para que pudesse admitir outro, indicado pelo monsenhor. Ao analisar suas opções decide demitir Fernanda. A moça pobre se vê sem emprego e com um prazo de 15 dias para arrumar outro ofício, sonha em ser professora, mas conclui que a saída é permanecer no ramo do comércio. No momento em que chega a essa conclusão, Fernanda revela as condições da mulher neste meio machista:

[...] O remédio é continuar no comércio. Escritórios... Não será difícil. Em quase todos os patrões que ela tem conhecido mora um conquistador em potência. Eles olham: se a cara não lhes desagrade, o emprego está garantido. Mas depois vêm os olhares insistentes, as perguntas, as insinuações; os outros empregados tomam liberdades; as empregadas cochicham. (VERÍSSIMO, 2010, p. 273)

Do trecho que fala que “os outros empregados tomam liberdades” pode-se inferir que, talvez, os demais funcionários – provavelmente homens, visto que contavam como maioria no meio trabalhista – sentiam-se no direito de objetificar a mulher, caso essa fosse considerada bela. A denúncia da moça somada a suposição feita anteriormente evidencia o assédio sexual que acontece de forma explícita dentro das entidades trabalhistas – situação essa que perdura até os dias atuais.

Fernanda se por um lado mostra-se forte e mascara seus momentos de fragilidade para não afetar a família, por outro também representa uma mulher sonhadora e apaixonada, que enxerga seu amado como um filho e que o impulsiona a evoluir nos mais diversos sentidos. Durante vários momentos, a moça incentiva Noel a buscar um ofício, talvez até aceitar um emprego no negócio do pai.

Noel é de família abastada e sua condição nunca lhe exigiu esforço algum. O rapazote vive submerso num mundo de fantasias e é o extremo oposto de sua amada, Fernanda, e ainda que a obra não expresse o desfecho do casal, supõe-se que os dois relacionem-se e casem-se. O casamento com um burguês resultaria numa elevação social para Fernanda, além de melhoria da qualidade de vida, reforçando a possibilidade de ascensão da mulher apenas por meio do matrimônio.

O casamento burguês faria com que Fernanda ascendesse social e economicamente, mas também a incluiria numa relação desigual, colocando-a como subordinada ao marido, ainda que exercesse influência sobre Noel. A moça passaria a ser observada e policiada pela sociedade elitista, acostumada a impor padrões comportamentais às mulheres, como veremos a seguir sob o foco da personagem Dodó.

Durante o século XIX, a sociedade brasileira passou por uma série de transformações nos campos econômicos e sociais, com a ascensão da burguesia e estabelecimento de suas características. É claro que toda essa mudança afetou direta e indiretamente a condição da

mulher. “Presenciamos [...] nesse período o nascimento de uma nova mulher nas relações da chamada família burguesa, agora marcada pela valorização da intimidade e da maternidade.” (D’INCAO, 1997, P. 223.)

Com a ascensão da sociedade burguesa, essa classe passou a dominar e a ditar o estilo de vida “adequado” influenciado pelos estilos europeus. As metrópoles passaram por uma série de limpezas e por um maior controle do uso dos espaços públicos. Esse desenvolvimento das cidades e da atitude burguesa influenciou, também, na estruturação do espaço doméstico, avolumando o distanciamento entre a nova elite e o resto do povo.

Essa “privatização” da vida doméstica aconteceu paralelamente às aberturas das casas elitistas para uma espécie de exibição pública voltada para um círculo restrito de pessoas, majoritariamente pertencentes a então classe dominante. Segundo Maria Ângela D’Incao, em *História das Mulheres no Brasil* (1997, p. 228), as salas de visitas e os salões eram o âmago da casa nos momentos de exibicionismo, onde comumente aconteciam saraus, jantares e festas.

A autora afirma, ainda, que

nesses lugares, a idéia de intimidade se ampliava e a família, em especial a mulher, submetia-se à avaliação e opinião dos “outros”. A mulher de elite passou a marcar presença em cafés, bailes, teatros e certos acontecimentos da vida social. Se agora era mais livre – “a convivência social dá maior liberdade às emoções” – não só o marido ou o pai vigiavam seus passos, sua conduta era também submetida aos olhares atentos da sociedade. Essas mulheres tiveram de aprender a comportar-se em público, a conviver de maneira educada. (D’INCAO, 1997, p. 228)

Dona Dodó, esposa do poderoso Leitão Leiria, representa bem as exigências que cercavam a mulher burguesa nessa época. Devota e metida a solidária, fazia o possível para destacar o nome de sua família e, principalmente, o seu em meio a sociedade. Era ela a responsável por manter a boa aparência e o status da família; tarefa essa designada a todas as mulheres casadas com grandes nomes da comunidade, como afirma D’Incao:

Da esposa do rico comerciante ou do profissional liberal, do grande proprietário investidor ou do alto funcionário do governo, das mulheres passa a depender [...] o sucesso da família, quer em manter seu elevado nível e prestígio social já existentes, quer em empurrar o status do grupo familiar mais e mais pra cima. (1997, p. 229)

De certa forma, os homens dependiam bastante da imagem que suas esposas conseguissem passar para o povo, ainda que a autoridade familiar estivesse sob autoridade do patriarca, que, pretensamente autônomo, envolvido com assuntos políticos e econômicos, dependia, na verdade, das mulheres a sua volta para manter sua posição social.

Dodó cumpria suas tarefas com muito gosto, não necessariamente ansiando apenas agradar ao marido, mas também para ceder aos seus próprios caprichos; gostava da ideia de ser reconhecida pela comunidade como uma mulher gentil, dada à solidariedade, envolta com questões sociais e patrocinadora das causas dos menos afortunados, como pode-se observar no excerto em que a personagem vai à casa do tuberculoso com o pretexto de prestar-lhe ajuda:

Abre a bolsa e tira dela uma nota de vinte mil-réis. Um pensamento lhe assalta a mente: se os repórteres dos jornais entrassem de repente com fotografos...

[...]

Que linda cena para um instantâneo! Tão bonita na sua simplicidade comovente... A caridosa dama no momento em que modestamente depunha sobre a mesa a nota de vinte mil-réis que iria mitigar por alguns momentos o sofrimento daquele casal desprotegido da sorte.

Monsenhor Gross havia de gostar tanto, lendo o jornal na manhã seguinte... Que pena os repórteres não saberem... (VERÍSSIMO, 2010, p. 69)

Ainda na casa do doente, após a doação e o pensamento vaidoso, Dodó estabelece um diálogo com a mulher do homem. A transcrição do diálogo revela-nos o narcisismo da personagem diante daquilo que, para ela, constitui um vexame:

– A senhora sabe o meu nome?

A mulher do doente faz que não com a cabeça.

– Sou a Dodó Leitão Leiria.

Decepção. O nome não produz o efeito esperado.

– Nunca ouviu falar?

– Não senhora.

D. Dodó força um sorriso.

– Pois admira, minha filha, o meu nome aparece sempre nos jornais.

– A gente aqui não lê jornal.

– Sou presidenta da Sociedade das Damas Piedosas. (VERÍSSIMO, 2010, p. 71)

A função intimada às mulheres tem suas raízes séculos antes – não apenas com a perpetuação da ideia de inferioridade do gênero feminino e dos ideais machistas – mas também por uma configuração de sociedade que se estabeleceu mais especificamente no sul do país. “O povoamento do Rio Grande do Sul, cuja economia baseava-se na pecuária extensiva, atraiu uma população masculina eminentemente nômade; a vida familiar e a subsistência eram então garantidas pelas mulheres.” (PEDRO, 1997, p. 280)

Na obra, que tem como cenário a capital de um Rio Grande do Sul mais industrializado, observa-se a permanência dessa cultura combinada a novos moldes comportamentais adotados pela sociedade e reproduzidos pela mídia. A personagem em questão, dona Dodó, demonstra-se adepta do estereótipo feminino de mãe e mulher, provavelmente não consciente do patriarcado que impera, mas porque é essa a realidade que conhece e é essa – apenas essa – que a permite alcançar cada vez mais o prestígio social que tanto almeja. Em determinado momento, ao responder um questionário à Gazeta, Dodó transparece, mais uma vez, sua solidariedade hipócrita e sua visão de um ideal feminino:

D. Dodó, inclinada sobre a sua escrivaninha, responde à enquete da Gazeta. [...]

Qual é o traço característico de seu caráter? D. Dodó hesita. A bondade? A caridade? O amor ao próximo? A humildade?... Soa bem. Fica tão delicado, tão modesto. Monsenhor Gross vai gostar. Bom. Melhor botar três traços – caridade, bondade e humildade [...] que pensa da missão da mulher no mundo moderno? A resposta brota logo. Como é bom a gente ter um Anjo inteligente!

– A missão da mulher é no lar. Educar os filhos, dirigir a casa, adorar o Senhor e o esposo legítimo. [...] Que pensa do cinema? (“O cinema”, responde d. Dodó, “está

corrompendo os nossos costumes patriarcais.” A frase é do marido ou de monsenhor Gross, ela não se lembra bem...) (VERÍSSIMO, 2010, p. 226-227)

Em meados do final no século XIX e início do século XX, os jornais passaram a veicular modelos idealizados para ambos os sexos, divulgando as normas comportamentais e de conduta consideradas civilizadas pela sociedade urbana elitista. No decorrer da própria obra é citado um Manual da boa dona de casa, que reforça a ideia de propagação de um estereótipo feminino. O manual aparece numa passagem em que o personagem Clarimundo Roxo, um professor solitário, põe-se a fazer café em sua nova cafeteira: “ Não pense que estou fazendo isso à toa. Procurei numa enciclopédia, quis ver como se fazia café. Não achei nada. [...] Felizmente eu tinha um Manual da boa dona de casa...” (VERÍSSIMO, 2010, p.256)

Trazendo para a realidade, podemos adotar como um forte exemplo o Guia da boa dona de casa, ou Guia da boa esposa, publicado pela revista Housekeeping Monthly, em 1955 – observemos que trata-se de uma publicação feita 20 anos depois da obra aqui em questão, o que efetiva a função da mídia como propagadora de arquétipos, principalmente no que diz respeito a figura feminina. O Guia é composto por 18 dicas sobre como desempenhar o papel de boa dona de casa e boa esposa.

Segue, abaixo, algumas delas:

1. Tenha o jantar sempre pronto. Planeje com antecedência. Esta é uma maneira de deixá-lo saber que se importa com ele e com suas necessidades. 3. Separe 15 minutos para descansar, assim você estará revigorada quando ele chegar. Retoque a maquiagem, ponha uma fita no cabelo e pareça animada. 6. Durante os meses mais frios você deve preparar e acender uma fogueira para ele relaxar. Seu marido vai sentir que chegou a um lugar de descanso e refúgio. Afinal, providenciando seu conforto, você terá satisfação pessoal.
12. Seu objetivo: certificar-se de que sua casa é um lugar de paz, ordem e tranquilidade, onde seu marido pode se renovar em corpo e espírito. 13. Não o cumprimente com queixas e problemas. (COSTA, 2018)

Outro forte exemplo é a Revista Feminina (RF), fundada em São Paulo, que circulou com bastante sucesso entre 1914 e 1936 – abrangendo o período compreendido na obra – e, como o próprio nome sugere, é voltada para o público feminino. Considerada feminista, a RF lutava “veementemente pelo direito do voto e o direito à educação, acreditava que a mulher deveria continuar sendo “a dona afetiva de seu lar”, reclamando que tivesse o direito de pensar e concorrer mais diretamente para o aperfeiçoamento moral da sociedade” (RAGO, 1996, p. 22-23).

O periódico criticava a violência contra mulher no meio trabalhista e doméstico, procurando documentar as conquistas feministas ao redor do mundo e chamar atenção para o atraso vivido pelas mulheres brasileiras. Composta por feministas liberais, a RF acreditava ser responsável pela nova “mulher moderna” e, por isso, orientava sobre formas de conduta, indicação de vestuário, modos comportamentais, além da maneira “correta” de se portar diante de estranhos e dicas de como agradar o marido.

Através de inúmeros conselhos, as feministas procuravam orientar o comportamento da esposa em relação ao marido e aos filhos, a fim de tornar a casa um refúgio

aconchegante e o matrimônio uma alternativa duradoura e segura, no mesmo momento em que propunham a entrada massiva a mulher no público (RAGO, 1996, p. 24).

Acontece que se por um lado a RF defendia os ideais feministas, por outro resignava-se ao machismo. Com artigos tais como “Como a esposa deve amar o marido”, de junho de 1917, “Como a esposa consegue dar felicidade ao marido”, outubro de 1917, e “Como a esposa consegue atrair o amor do marido” dezembro de 1917, a revista defendia o estereótipo da “esposa perfeita”, afirmando que “a felicidade do lar e a durabilidade do casamento dependiam estritamente da capacidade feminina” (RAGO, 1996, p. 25).

Outros títulos da revista como “Qualidades Práticas da Esposa”, de março de 1918, e “Decálogo da Esposa”, de dezembro de 1924, em suma, afirmavam que a mulher deveria anular-se em prol do marido, além de proporem que a “mulher amasse o esposo como a um deus, “acima de tudo” [...]” (RAGO, 1996, p. 25).

Cerca de 40 anos separam as publicações da Revista Feminista e da Housekeeping Montly, e é dentro desse período que se encontra a personagem Dodó. Participando ativamente da sociedade, encarnando o papel de pessoa pública e pertencendo a classe elitista, Dodó Leitão Leiria representa a típica mulher moderna estereotipada pelas revistas do século XX, autônoma em alguns aspectos, mas ainda longe de ser senhora de sua própria vida.

CACILDA E NANETTE

La vai a rapariguinha loura que subiu sem protestar ao quarto do rapaz desconhecido, meteu-se na cama dele, deu-lhe alguns momentos de prazer e no dia seguinte ergueu-se sem pedir explicações, vestiu-se e saiu na ponta dos pés para não chamar a atenção dos inquilinos do 10º andar. Não contou histórias sentimentais nem olhou para a cédula que o homem lhe meteu com alguma discrição na bolsa. (VERISSIMO, 2010, p. 39)

Cacilda é das personagens de Verissimo a que mais circula entre o núcleo rico e pobre da trama. Diferente de Fernanda, também do núcleo pobre e que não se envolve efetivamente com os personagens do núcleo rico, exceto por meio do trabalho, Cacilda vai e vem entre as duas extremas esferas e faz juz ao nome do livro, Caminhos Cruzados.

O primeiro personagem com o qual Cacilda se envolve é Salustiano, o Salu, personagem jovem e sensual. Cacilda é descrita como uma mulher loura muito bonita, olhos verdes e pernas esbeltas. Além de se relacionar com o rapaz, ela também se envolve com Teotônio Leitão Leiria, a figura do homem de bem da sociedade de Porto Alegre.

A presença de Cacilda em Caminhos Cruzados exerce papel fundamental, pois representa uma fissura na hipócrita fiel sociedade dos homens casados. O adultério está presente em diversas obras da literatura brasileira e em Caminhos Cruzados não é diferente, Cacilda e Nanette – analisada posteriormente – comprovam esta afirmação. Em dado momento, Leitão

Leiria se depara com pensamentos de culpa e desprezo por si mesmo, uma vez que se sente casado com uma criatura meiga e santa: dona Dodó – analisada anteriormente.

O lugar onde Cacilda mora é localizado em um beco, informação que de forma física mostra ao leitor como é tida a marginalização de alguns personagens. A casa da loura dos olhos verdes que dá prazer aos homens não é em uma avenida, como a das mulheres da sociedade, é em um beco, escondida, mas ainda assim procurada por estes homens de família.

Esta separação entre mulheres de família e da vida é vista a partir do pensamento de Pedro, irmão de Fernanda, que também é um dos clientes de Cacilda e sobre ela faz a seguinte observação: “Apareceu uma mulher: bonita, de olhos verdes, parecia uma moça direita, dessas que a gente vê nas casas de família.” (VERISSIMO, 2010, p.143).

Sua relação com Pedro, ainda que de cunho “profissional”, é vista como chacota até mesmo por uma colega de beco, pois, na trama, o rapaz tem apenas dezesseis anos e por isso é inúmeras vezes tratado no diminutivo. O desconforto de Cacilda em se envolver com alguém tão jovem é notório, mas é dali que vem seu sustento, portanto, acaba submetendo-se a isso. Das personagens femininas marginalizadas por seu estilo de vida, Cacilda representa a independência: prefere ganhar seu sustento dessa forma a fixar-se a um homem para ascender socialmente ou ganhar vantagens. Por outro lado, Veríssimo nos propõe Nanette, personagem que possui um estilo de vida semelhante ao de Cacilda, mas com escolhas e atitudes bem diferentes.

Nanette é apresentada ao leitor por meio de Leitão Leiria, quando este denuncia Zé Maria – seu oponente social – por tê-la como amante:

- Ele tem uma amante.

[...]

Teotônio explica. Ele sabe, tem certeza, viu. Ela abriu uma conta na loja.

Chama-se Paulette, ou Nanette... Francesa, loura, mora num apartamento... Contaram-lhe detalhes [...] Dizem que ela faz o diabo com o coronel. Houve quem visse (Dodó, desculpa este detalhe escabroso, mas é só para veres a indignidade...) a tal Paulette ou Nanette montada em cima do coronel, como se ele fosse um cavalo... (VERISSIMO, 2010, p.126)

A primeira problemática desta cena é, sem dúvidas, a hipocrisia. Teotônio também é adúltero e se vê no direito de julgar e condenar Zé Maria. Em segundo plano, temos em vista uma mulher que faz o diabo com o coronel, isto é, tem liberdade sexual para fazer com ele o que sua esposa não faz, o que reforça ainda mais o status de sociedade opressora de 1930. Em terceiro, o ato de Nanette montar o coronel faz alusão a uma posição sexual, aparentemente inesperada de uma mulher, visto que a submissão feminina também vigorava na cama, estando a mulher sempre por baixo do homem. A confissão de Leitão Leiria é, portanto, duplamente machista e sobre isso, Bruna Suruagy do Amaral Dantas, doutoranda em psicologia social afirma:

Os códigos canônicos também davam destaque à questão da posição sexual. Durante o coito, apenas era admitido que o homem se colocasse sobre a mulher, o que reforçava a superioridade masculina. Era inadmissível que a esposa ficasse em cima do marido no momento do ato sexual. (DANTAS, 2010)

Com essa afirmação pode-se elucidar que o pensamento de Leitão Leiria pauta-se numa visão cristã que ditava o que era certo ou errado dentro de um relacionamento matrimonial e tudo aquilo que não fosse prescrito era abominado e considerado pecado.

A amásia de Zé Maria Pedrosa, diferente de Cacilda, era rodeada de confortos e se prestava a muito para isso, até ser chamada de potranca – filhote de cavalo fêmea – em nome de seu bem estar:

Nanette entende vagamente o significado dessas palavras. Mas de uma coisa tem certeza: é que esse homem rude que fuma cigarros malcheirantes, que tem maneiras toscas, a tirou de uma pensão barata, deu-lhe bons vestidos, dinheiro e por fim esse apartamento confortável [...] Ela tem de aguentar os trocadilhos, como os cigarros de palha, por amor do conforto, por amor de seu bem-estar. (VERISSIMO, 2010, p.162)

Tem-se, então, uma personagem igualmente marginalizada, mas regada pelos luxos que um homem da sociedade pode lhe dar às custas de sua submissão, visto que uma amásia será sempre uma amásia, destacando a segregação entre mulher para o prazer e mulher para casar. Nanette, uma vez que não é a esposa, usa de seus artifícios encantatórios para tirar de Zé Maria aquilo que lhe convém e, claro, para tal, precisa submeter-se aos luxos do homem. Esse interesse nas coisas materiais, somado à conformidade perante os desaforos aos quais se sujeita, é o que mais a irá diferir de Cacilda. Se por um lado é coberta de luxos, por outro Nanette precisa abdicar de sua independência e manter-se detrás das cortinas em prol da vida boa. Na mesma medida, Cacilda prefere continuar na posição em que se encontra e ser dona da própria vida a submeter-se aos caprichos de um homem.

Nanette tudo suporta, passiva. Hoje precisa fazer um grande pedido. Todo mundo tem automóvel. Por que ela não pode ter um também? [...] O velho não vai negar... Bem preparado o caminho – carícias, elogios, provas de amor -, a coisa não será difícil [...] Nanette põe-se de quatro pés, arqueia o dorso e faz: Miau!Miau! (VERISSIMO, 2010, p.244).

Zé Maria Pedrosa é a representação de um pobre que passa a ser rico. Se por um lado pode-se ver em Nanette uma mulher interesseira, por outro, Zé Maria é aquele que não se nega para mostrar o poder financeiro que detém. O envolvimento dos dois demonstra, mais uma vez, a conexão entre a sociedade principal e a marginalizada.

- Mon joujou.
 - Não diga essas coisas que eu não sei...
 - Querido...
 - Ah! Isso sim...
 - Quando é que vai dar o automóvel que Nanette pediu?
 - Sua interesseira! Amanhã vamos ver na agência.
 Nanette se inclina e dá um beijo estalado na boca de Zé Maria.
 Zé Maria exulta. Eu queria só ver a cara do Madruga! (VERISSIMO, 2010, p.296)

Nanette é, para Zé Maria, posse. Ele enxerga na moça um prêmio por ter dinheiro e ela, por sua vez, conforma-se com os defeitos dele para manter-se confortável. Cacilda e Nanette representam as mulheres incorretas, que podem ser boas companheiras de cama,

mas devem estar em becos e apartamentos sob pseudônimos de manicure, que são bonitas, que se parecem mulheres de família mas nunca o poderão, de fato, ser, porque a divisão de classes expostas em Caminhos Cruzados parece não ter ascensão para mulheres. É possível um homem rústico e pobre ter o status de coronel, mas nunca uma amásia ter o título de senhora.

VIRGÍNIA

Virgínia é uma mulher de quarenta anos com uma vida repleta de frustrações e angústias. Tomada por um sentimento de repulsa pelo marido e pelo filho, sente-se prisioneira de uma vida sobre a qual demonstra, em seu íntimo, grande insatisfação. Casou-se com Honorato muito jovem, nos altos de seus vinte anos, e não assumiu as obrigações impostas pela sociedade a uma mulher de família. Inicialmente, Virgínia interessava-se apenas por festas, deixando a casa e a família aos cuidados de tia Angélica, uma negra filha de ex-escravos que serviram a família de Honorato. Assim,

durante duas casas durou o reinado despótico da preta Angélica. Virgínia tinha horror às responsabilidades de mãe de família. Foi por isso que não se opôs a que a velha tomasse conta de tudo [...] Nos primeiros meses de casamento, preocupada com festas, vestidos e relações Virgínia esqueceu a casa. Tia Angélica firmou então o seu governo (VERÍSSIMO, 2010, p. 133134).

Nota-se que Virgínia foge do comportamento social incumbido às mulheres, mas não em uma tentativa de contrapor os costumes da época, e sim por não se identificar com a vida doméstica, tampouco com a maternidade. Contrária a suas “obrigações” ateve-se a diversões e deixou que seu lar, seu marido e seu filho fossem cuidados por uma negra: tia Angélica. A mulher é quem dita as regras e determina o que todos na casa devem fazer, “não se fazia nada sem consultar a rainha preta” (VERÍSSIMO, 2010, p. 134). Há várias repetições das palavras “preta” e “Rainha” atribuídas à Angélica, numa tentativa, talvez, de mostrar a importância da personagem na posição que ocupa, pois ainda que colocada como inferior por uma série de questões sociais e econômicas, é responsável pelo bem estar da família e sem ela nada funciona.

Nem mesmo o filho recebeu atenção de Virgínia. Logo que nasceu, Noel ficou sob os cuidados da negra, que o criou até os seus últimos dias de vida, deixando o rapaz desolado e perdido quando a criada veio a falecer. A mãe não dispõe do amor materno tão comumente associado as mulheres através do tempo e mostra-se mais preocupada com o avançar de sua idade. Virgínia não se sente amada, não encontra felicidade em seu lar e acredita que não aproveitou os seus dias. Sente-se presa por depender de um homem que a enoja e raiva por ter que viver naquela casa. A situação da personagem denuncia a vida infeliz de uma mulher da alta classe que, mesmo cercada de luxos, é frustrada e vê em outro homem, que não o marido, uma esperança de felicidade.

Alcides e Virgínia se conheceram em um baile e o homem passou a ir, todos os dias, até a esquina da casa dela para que ficassem a trocar olhares. No entanto, tia Angélica logo percebeu e chamou a atenção de Virgínia proibindo-a de continuar com isto. No mais, a

figura do filho Noel a fazia lembrar do homem que desejava, mas com quem nunca chegou a estabelecer relação alguma: um rapaz jovem, livre e que talvez pudesse propor-lhe uma vida diferente, pudesse lhe oferecer amor; “[...] o único que a olha com ternura humana, o único que se interessa por ela” (VERÍSSIMO, 2010, p. 233).

Em contrapartida, mesmo interessada em Alcides, Virgínia pondera em seus pensamentos a suposta relação com o homem e seu casamento com Honorato, frisando a necessidade da mulher em se manter numa relação que a mantivesse confortável no ponto de vista econômico e social:

[...] Se o marido descobre? Enfim ela não pode ter com Alcides ilusões dum amor duradouro. Para ele tudo deve ser um capricho passageiro, uma extravagância... Honorato, de qualquer modo, é a garantia duma vida confortável: boa casa e bons vestidos, uma posição na sociedade, um lar (VERÍSSIMO, 2010, p. 234).

Vale ressaltar, por fim, o momento em que Virgínia lê sobre a morte de Alcides no jornal, morto por ter como amante uma mulher casada. O acontecimento a leva a ter raiva do marido ao cogitar a possibilidade de Honorato ter a mesma atitude caso soubesse de seu possível caso com o homem; imagina que se tivesse de fato se envolvido com Alcides, aquela cena posta no jornal poderia ser representada por ela: “Honorato seria incapaz, não teria coragem. E de súbito, inexplicavelmente, Virgínia se descobre a odiar o marido com mais força, como se ele fosse o culpado de tudo” (VERÍSSIMO, 2010, p. 267).

Virgínia é uma personagem muito significativa no romance, porque representa a mulher burguesa, envolta em conforto, vestidos novos e empregados, mas infeliz e frustrada. Denuncia a falta do amor conjugal e materno e as angústias sentidas por uma mulher que não conseguiu atender às expectativas sociais depositadas e sobre si, vivendo uma vida monótona, que a faz lembrar, dia após a dia, que sua juventude se foi juntamente com sua oportunidade de ser feliz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Érico Veríssimo caminhou a passos curtos para a boa aceitação da crítica ao seu romance moderno *Caminhos Cruzados*. Ainda que retrate a década de trinta, considera-se neste achado uma obra atual. Diante do cenário político e social do Brasil instaurado a partir das eleições presidenciais de 2018, a leitura desta obra de Veríssimo pode ser concebida como a relação entre passado e presente, e também como os pensamentos patriarcais, machistas e misóginos e de divisão de classes estão longe de terem se fechado com as páginas finais deste livro.

Personagens como d. Dodó, Vera, Fernanda, Cacilda, entre outras citadas demonstram a pluralidade de uma sociedade onde a mulher ainda é vista como um indivíduo de segunda classe e onde esta segunda classe é ainda mais fragmentada

tomando como partida a condição financeira de cada uma. Diante do exposto, a obra de estilo simples – dita por Antônio Cândido na apresentação da 5ª reimpressão – pode ser lido e relido diversas vezes e apresentar diversas reflexões. Para o momento, o que fica

são as vozes das diversas e individuais mulheres de Caminhos Cruzados, bem como sua resistência ou conformismo a um patriarcado ainda presente, mas não apagador de uma obra de 1930 que vigora ainda nos dias de hoje.

Debruçar-se sob a linha de pesquisa feminina e de gênero é apenas um dos vieses que a ampla obra de Veríssimo pode incitar, e com isso, aplicar a teoria literária sociológica a este recorte é contribuir para que as vozes – aqui femininas – não sejam silenciadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORDINI, Maria da Glória. Caminhos Cruzados e a Crítica. Travessia, Rio Grande do Sul, n. 11, p. 22-35, 1985.

COSTA, Lincoln. Este guia de 1950 dá 18 dicas para mulheres serem “boas esposas”. Disponível em: <<https://awebic.com/cultura/guia-boa-esposa-1950/>>.

Acesso em: 27 set. 2018.

DANTAS, Bruna Suruagy do Amaral. Normatização da vida conjugal. In: Sexualidade, cristianismo e poder. Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP, São Paulo, 2010.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e Família Burguesa. In: História das mulheres no Brasil. 5º. ed. São Paulo: CONTEXTO. 2001.

PAIM, Laura Maria; ARAUJO, Susylene Dias de. A visão da figura feminina representada na obra de Erico Verissimo, frente a sociedade dos anos 30 e 40. Diálogos Educ. R., Campo Grande, v.5, n.1, p. 16-27, 2014.

PEDRO, Joana Maria. Mulheres do Sul. In: História das mulheres no Brasil. 5º. ed. São Paulo: CONTEXTO. 2001.

RAGO, Margareth. O impacto do feminismo da construção da modernidade nas décadas iniciais do século. In: Mulher, História e Feminismo ¾. São Paulo: Cadernos AEL, 1996.

SOIHET, Rachel. Condição feminina e formas de violência: mulheres pobres e ordem urbana – 1890/1920. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

VERISSIMO, Erico. Caminhos cruzados. 3ª ed. São Paulo: Claro Enigma, 2010.

A DEFORMAÇÃO DE EVA, FILHA DAS TRAVAS, OBRA DAS TREVAS

Paulo Barroso⁸⁴

Estaria assentada no tripé da formação canônica autoria-obra-recepção, quem com sua arte atinge o público, cria identificação e reverbera um modo de agir e interagir no mundo? Seria possível quebrar as pernas desse tripé e ainda assim ascender ao cânone? A ideia de quebra aparecerá reincidentemente nas reflexões a seguir e torna-se relevante para a discussão da (de)formação do cânone.

Antes da obra, o nome da artista, Linn da Quebrada, já nos catapulta ao imaginário discursivo a que teremos acesso: Linn fora registrada em certidão de nascimento como Lino e escolheu apagar o “o” que marcava seu gênero biológico pela anatomia do corpo, “da Quebrada” evidencia e reitera o seu lugar de origem, a periferia, a favela. Outras configurações sintagmáticas desse nome permitem diversificar os sentidos pretendidos e carrega em si os primeiros indícios literários de subjetivação: “Linda Quebrada” revela-nos uma beleza fraturada, uma deformação estética, um desmonte não identificado por masculinidades ou feminilidades protocolares, ela mesma canta “eu quebrei a costela de

Adão! Muito prazer, sou a nova Eva, filha das travas, obra das trevas”. “Linda que brada” diz que canta não para ser cantora, mas para ser ouvida, então ela berra, ela brada e faz ecoar versos como “a minha pele preta é meu manto de coragem, impulsiona o movimento e envaidece a viadagem”. Além de apresentar-se nos shows do seu primeiro disco, a ópera-rock PAJUBÁ, ou no mais recente espetáculo TRAVA LÍNGUAS, Linn manifesta-se em entrevistas ou palestras como bixa-travesti, preta, periférica e terrorista de gênero; ela cursou arte dramática, mas diz “não sou ator nem atriz, sou atroz”. Crescem-lhe asas da imaginação ... Com ela alçamos voos..., mas voltemos: o objetivo aqui é identificar na obra lítero-musical-poético-político-pornográfica intitulada PAJUBÁ aspectos que evidenciam a deformação canônica literária e cultural do fazer artístico empreendido.

O viés norteador desse estudo dialoga com a noção de rizoma de Deleuze e Guattari (1995) e com os estudos comparados em Literatura, Cultura e Sociedade. Mais especificamente, há a intenção de entrecruzar algumas considerações de crítica literária e musical com expressões de arte e cultura, e de cultura de massa.

Por meio de um emaranhado discursivo que gera fricção entre a ficção e o real, deparamo-nos com um transbordamento dos limites conceituais do que vem a ser ópera, rock e ópera-

⁸⁴ GEIFEC/FE-USP

rock, borrando também as fronteiras entre letra de música, poema e libreto operístico, posto que

[...] nos deparamos com novos fenômenos da linguagem literária e também com o clássico enfrentamento entre o que é e o que não é considerado literatura. Claro está que tal discussão advém do processo de institucionalização do discurso literário, decorrente da sua sedimentação como área específica do saber e como juízo estético particular sobre a linguagem. Esta afirmação específica da literatura como uma disciplina institui-se sobre um cânone de prescrições e sobre uma história literária, hoje, cada vez mais como um processo de escolhas ideológicas e de exclusões, que se baseia na recusa, na obliteração ou no escamoteamento de fenômenos estético-literários [...] (INÁCIO, 2009, p. 118).

RELAÇÕES E INCERTEZAS

Diante de improváveis relações entre os saberes da crítica literária e as imposições da cultura de massa, entre misturas de gosto, possibilidades e impossibilidades de ser e estar no mundo, e diante da quebra de verdades preestabelecidas e certezas formativas, faz-se oportuno associar esse estudo ao conceito filosófico deleuze-guattariano de rizoma (1995), em oposição ao modo tradicional de sistematizar e formar padrões sociais ou estéticos, para contemplar o imprevisto, as trans-ações aleatórias; permitindo misturar a vida da artista à sua obra, misturar a expressão posta com as impressões percebidas, apresentando, representando e reapresentando diferentes formas de apropriação - não indevidas -, mas inevitavelmente atravessadas, refratárias e deformadas. Assim, o procedimento metodológico rizomático tenta abarcar a multiplicidade de fenômenos emergentes suscitados pela reflexão não linear que envolve os estudos contemporâneos em Literatura, Cultura e Sociedade.

O conceito de rizoma surge em “um momento de convulsão epistemológica em que [Gilles Deleuze e Félix Guattari] tentam nortear os fenômenos de seu tempo, produzindo conceitos que respondam às incertezas que emergem da crise do pensamento.” (SOUZA, 2012, p. 237). Em analogia às áreas específicas do conhecimento, equivaleria a dizer que as relações conceituais podem ser percebidas mais na potencialidade horizontalizada do que verticalizada, unindo pontos aleatórios que o emaranhado atinge; e a dizer que a reflexão e a compreensão das manifestações artísticas e socioculturais podem ocorrer mais pela intensidade do que pelo aprofundamento, podendo ser descentralizadas e rizomáticas.

Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. [...] um método do tipo rizoma é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 31).

Desse modo, a apreensão de um imaginário-discursivo-literário torna-se mais complexa e aberta, porque assim minimizam-se as certezas e a hierarquia dos saberes, criam-se tensões

com a tradição acadêmica, alarga-se o âmbito dos estudos literários para deles emergirem novos objetos de investigação, antes abjetos ou invisíveis.

REFORMAÇÕES E DEFORMAÇÕES DO CÂNONE

A palavra “cânone”, do latim *canōn*, ōnis no sentido de lei, regra, medida; ou do grego *kanōn*, ōnos no sentido de régua de construção, fronteira ou limite, regra ou modelo, segundo Leyla Perrone-Moisés (1998), foi primeiramente utilizada no âmbito religioso, referindo-se ao padrão de conduta moralmente correta assumida pelos cristãos, e a partir do século 4 d.C. passa a ser empregada na literatura com afinidades de sentido, como um conjunto de textos percebidos como autênticos e inspirados por Deus, de acordo com os critérios dos líderes religiosos; e a partir da eleição desses textos, monta-se a Bíblia nos moldes conhecidos até hoje.

Na literatura brasileira, a formação do cânone foi marcada, por exemplo, pela ausência do cordel, da tradição oral e dos registros indígenas porque esses segmentos de obras não atendem a um sentido diretor nacionalizante, portanto desconsideradas por parte das camadas culturais em liderança. Para Mário César Lugarinho (2008, p. 09) “a constituição de uma Literatura Nacional nasce da reivindicação clara das camadas sociais letradas de uma população, necessitadas de discursos legitimadores de sua autonomia, sua soberania e, conseqüentemente, de sua visão de mundo.”, instaurando canal eficaz para a formatação do imaginário popular da identidade nacional.

[...] poderia a produção literária de uma minoria étnica, social, sexual ou religiosa ser considerada no âmbito da Literatura Nacional? Ou ela procuraria vasos comunicantes que a ramificariam para além das fronteiras do Estado-nação? [...] há de se notar que toda reivindicação oriunda dos agrupamentos minoritários só pôde ter lugar como resposta à violência praticada pelas elites no seu esforço uniformizador. (LUGARINHO, 2003, p. 136).

Para Antonio Candido (1976), os elementos que configuram a canonização por meio da crítica literária estão na tríplice relação entre autor-texto-leitor ou artista-obrapúblico ou ainda autoria-obra-recepção. A identidade social do artista inevitavelmente influencia a recepção da obra pelo público; a obra instaura algum grau de mediação entre autor e leitor; e no rol do público inclui-se o crítico, cujo poder de escolha, baseado em características observáveis e reconhecíveis de uma representação dos seus interesses, é capaz de legitimar a emergência canônica de uma obra.

Por meio dessas medidas, instaura-se tanto a possibilidade de formação do cânone (cuja discussão, nesse texto, está drasticamente minimizada) como a de não formação, aqui subdividida em reformação e deformação, porque parece haver distinção nos procedimentos de negar tal mecanismo de movimento da margem ao centro das atenções e do reconhecimento artístico.

A ideia de reformar estaria associada à reivindicação constante de se criarem novos padrões, tal como a noção de sucessão de paradigmas nas ciências ou ainda a ocorrência

concomitante de uma pluralidade de cânones por meio da representação de diversos padrões socioculturais contemporâneos, respeitando diferenças e sobretudo incluindo diferentes modos de comportamentos refletidos não só pela literatura, mas por todo espectro de manifestações artísticas, o que nos faria ampliar a noção de cânone literário para cânone cultural de um modo geral, misturando então as manifestações do poder da crítica especializada/acadêmica com o poder da mídia para a criação e recriação de cânones ou mitos de cada segmento artístico, pois também a Literatura está submetida às leis de mercado impostas pela indústria cultural, delineando papéis sociais que os indivíduos devem acatar ou rejeitar.

Se ramificarmos a discussão para a Música, são inúmeras as evidências de que sucessivamente novos conceitos surgem e se estabelecem. Vejamos sucintamente alguns exemplos: nos anos 50, antes do advento da televisão, surge a Bossa Nova, que contesta o estilo “vozeirão” estabelecido pelos Cantores do Rádio; nos anos 60 o movimento musical Jovem Guarda reivindica seu deslocamento da margem ao centro por meio dos programas de auditório na TV, concomitantemente ao Fino da Bossa que alça ao estrelato o nome de Elis Regina, cantando ora no estilo vozeirão, ora miudinho; nos anos 70 consolida-se a miscelânea de ritmos e estilos do movimento Tropicalista como algo diferente de tudo o que havia; nos 80 explode o rock nacional; nos 90, a música sertaneja; a partir dos anos 2000 o rap rouba do rock o rótulo de música de protesto – isso tudo, ainda que muito brevemente apresentado, e ignorando várias outras ocorrências, evidencia a ideia de reformação do cânone na música brasileira, sem perderem seus lugares os artistas já canonizados, porque continuam sendo aceitos e reverenciados pelo público, se não na academia ou na mídia, pelo menos na memória afetiva da nação. Poderíamos dizer que, assim, a constituição identitária nacional mais se alarga do que se modifica.

Ainda na esteira da reforma canônica, têm sido incluídas e aceitas muito recentemente no cenário da música brasileira as cantoras transgênero, drags ou travestis, sob o rótulo de MPBixa, tal como acontece com o famoso grupo As Bahias e a Cozinha Mineira, Glória Groove ou Liniker, entre outras, cujo destaque maior recai sobre Pablo Vittar, figura que exemplifica o máximo desejo e o esforço de ser aceito na grande mídia, desenhando com traços bem definidos um novo padrão artístico, em conformidade com as regras da tríplice relação artista-obra-público. Vittar é a boneca top lacração, que se enquadra nas políticas do corpo binário, porque é um homem guei que se monta de mulher como personagem cantora, porque é alto, magro e branco, relativamente escolarizado, fashionista e fomentador da glamourização do consumo de beleza. Sobre o texto reverberado em suas letras de música, a conformação é ainda mais explícita, há um assujeitamento total da individualidade e ausência de qualquer marca dissidente do comportamento socialmente aceito no meio artístico da contemporaneidade; o relacionamento discursivo entre o seu “eu-lírico” e a pessoa amada ou desprezada pode causar identificação com qualquer espectador, tal como faz a maioria dos artistas que almejam o grande público. O texto que Pablo Vittar canta poderia estar na boca de qualquer outro cantor ou cantora pop, é um legítimo exemplar de quem diz tudo (ou nada) a todos, indistintamente. Ele tem um programa de TV, faz shows nas maiores e mais caras casas de espetáculo do país, sua música mais conhecida, “K.O.”, foi ouvida na plataforma de streaming Spotify quase 92 milhões de vezes, e o clip da mesma música já foi visualizado mais de 70 milhões de vezes no YouTube. Pablo Vittar é praticamente um novo protocolo da homossexualidade caricatural, é o cânone da MPBixa!

Ou seja, “todos esses grupos [supracitados] se não tiveram em pauta a crítica ao cânone, exigiram a construção de um cânone próprio e [...] curiosamente repetem o modelo de construção das identidades nacionais” (LUGARINHO, 2003, p. 136).

Passemos à deformação canônica, lugar teórico onde tento “enquadrar” Linn da Quebrada, mas ela escapa, ela vaza, vaporiza, trans-forma os estados da matéria, está sempre em desconstrução, seu discurso é coerentemente contraditório, há um amor agressivo e dá-se a dádiva da dúvida, Linn faz de suas palavras uma arma apontada para a própria cabeça.

Venho desmontando [minha identidade], mudando de lugar, abandonando algumas peças, e vou reinventando essa Linn que sou, mas não posso prometer a ninguém que eu vou continuar sendo, não posso prometer fidelidade nem a mim mesma.⁸⁵ [...] eu ainda sinto e passo por um monte de contradições, não sou essa terrorista de gênero “all the time”, eu não sou 100% essa trans superdesconstruída das minhas músicas.⁸⁶

Explorar relações complexas de si consigo mesma e com o seu entorno, dissolver, por exemplo, as incertezas da sexualidade em meio à tinta de cabelo e a cirurgia de redesignação sexual, faz quebrar qualquer expectativa de expressão identitária mais plausível ou racional, Linn ironiza e problematiza o estabelecimento de um suposto paradigma, traz à tona um discurso que se esperaria manter oculto, cria imaginários dissidentes.

Eu não sei o que eu faço
Eu não sei o que eu sinto
Gente, eu tô falando sério Vocês sabem, eu não minto.

Pra mudar o visual...

Eu não sei se eu corto
Eu não sei se eu pinto.
Corto ou pinto? Corto ou pinto?
Corto o pinto? Corto o pinto? Dói?⁸⁷

Esse trecho em primeira pessoa, em poucas palavras desliza poeticamente num percurso da futilidade cabeleireira ao existencialismo da dor e dúvida sobre sua própria sexualidade. Talvez por isso o texto dessa artista não é percebido em grandes espaços midiáticos, não tem lugar na cultura de massa, ela não dialoga com “a geral”, fala de si, fala “pras mana travesti”. Linn alardeia ser o seu próprio D(eu)s e cria sua arte por meio de uma narrativa biográfico-ficcional que classifico à revelia como ópera-rock polirrítmica.

Eu mato deus e invento um em mim [...] construo e invento um deus formado por diversos “eus” que foram negados, os “eus” marginalizados, travestis, pretos, pobres,

⁸⁵ Transcrição de áudio da entrevista à Brasil + Jovem. (LINN DA QUEBRADA, 2017c, min. 09:41).

⁸⁶ Transcrição de áudio do bate-papo MAR de Música. (LINN DA QUEBRADA, 2017b, min. 28:45).

⁸⁷ Música ainda sem título divulgado, não integrante do disco PAJUBÁ, apresentada poucas vezes no espetáculo TRAVALÍNGUAS.

mulheres... e passo a ser formado por esses “eus” antes condenados por mim mesmo.⁸⁸

Deliberadamente, transita pelas categorias intermediárias de gênero textual e gênero humano; orgulha-se do funk que faz, usou por algum tempo o prefixo “Mc” em seu nome artístico, mas logo o deixou, talvez para (de)marcar a miscelânea polirrítmica do gênero musical que manifesta.

Quando me perguntam “por que o funk?”, tenho vontade de devolver a pergunta: “por que não o funk?” Assim como o meu corpo preto, transviado, sempre foi marginalizado, o funk também sempre ocupou esse espaço, e pra mim o funk é poesia, é a poesia da quebrada, da favela, e o punk (sic), e o funk, que é o novo punk, conta a história não contada, a história que não valeria a pena nem ser vivida, de pessoas que mereceriam ser esquecidas. E quem são essas pessoas que não merecem ter suas histórias contadas nas músicas, nos filmes, representadas nos livros?⁸⁹

Como primeira aproximação entre as categorias de texto, teríamos o material escrito de PAJUBÁ (o encarte do disco) equivalente a um libreto das peças de ópera. Seria obra poética?

PAJUBÁ pra mim é construção de linguagem. É invenção. É ato de nomear. [...] começo a inventar, através das minhas músicas, minha própria história. Já que a arte não necessariamente apenas reproduz, mas também produz nossos afetos e relações.⁹⁰

O disco recebe, mais frequentemente, o rótulo musical de afro-funk-vogue, mas alguns sites de Música apresentam Linn como rapper-trans, e há outros rótulos dispersos, em diferentes plataformas digitais que o considera um disco de rap, hip-hop, trap, queer rap e MPBixa. Fica evidente, nesses rótulos, não haver somente o critério de gênero musical, mas também o critério temático e de comportamento social da artista (queer, trans, bixa, ativista etc.).

Para levantar possíveis relações de PAJUBÁ com outros campos do imaginário literário, lançamos mão da ópera-rock enquanto “conceito guarda-chuva”, que subsidia ramificações e categorias intermediárias, misturas e confluências desde o século 18, com o surgimento da ópera no contexto da música barroca, até chegarmos ao funk-ousadia da atualidade, com sua narrativa poético-pornográfica.

Da ópera, vem a noção de narrativa musicada que conta uma única história desde o início da primeira música até o final da última. Segundo Ortolan (2011), esse conceito é marcado inicialmente pela subdivisão entre duas categorias, o drama per musica (teatro musicado) e a favola in musica (lenda musicada).

⁸⁸ Transcrição de áudio da entrevista à Universa. (LINN DA QUEBRADA, 2018, min. 11:22).

⁸⁹ Transcrição de áudio da entrevista à SIM São Paulo 2016. (LINN DA QUEBRADA, 2017a, min. 10:09). Excerto do texto de apresentação do trabalho. (LINN DA QUEBRADA, 2016).

⁹⁰ Cantores cuja extensão vocal correspondia plenamente à das vozes femininas, seja de soprano, meio-soprano ou contralto. Isso ocorria porque o cantor, quando criança, era submetido à castração (remoção cirúrgica dos testículos). Os *castrati* foram amplamente aproveitados na ópera até o final do século 18. [...] foram valorizados, recebendo muito prestígio social, mas também eram vistos como uma monstruosidade ou aberração. (ORTOLAN, 2011).

A ideia de lenda musicada expressa-se no disco PAJUBÁ pelo caráter biográficoficcional, e fica ainda mais evidente no epílogo da narrativa, intitulado “A lenda”. Outra possível relação de Linn com a ópera pode ser considerada a partir da categoria de voz. Sua voz equivaleria à dos “castrati”⁹¹, conforme sugerem alguns versos da música “Bixatravesti”, além do fato biográfico, semelhante à castração, ao qual a artista foi submetida cirurgicamente para a retirada de um dos testículos, em função do câncer que teve.

Do rock, podemos resgatar, em sua longa trajetória no idioma inglês, a metáfora para to shake up, to disturb ou to incite (sacudir, perturbar ou incitar). No período medieval, o verbo roll já era metáfora de relações sexuais (na literatura encontram-se expressões como They had a roll in the hay / Eles rolaram no feno). Os dois termos passaram a ser utilizados em conjunto, rocking-and-rolling, para descrever o movimento de um navio no mar, por exemplo, como na canção Rock and Roll, das Irmãs Boswell, em 1934. A mesma expressão rocking-and-rolling foi usada, antes, com conotação religiosa, no registro fonográfico de The Camp Meeting Jubilee, de 1916. Mas somente em 1951, quando o DJ Alan Freed começou a tocar rhythm and blues no rádio, para uma audiência multirracial, em Cleveland, a expressão rock and roll passou a ser utilizada para categorizar um tipo de música. Também o funk tem em comum com o rock essa mesma influência negra de rhythm and blues, misturado com soul music e jazz. O conceito de funk foi atribuído a James Brown, quando ele desenvolveu um ritmo original (groove, traduzido, nesse contexto, por caminho específico). No Brasil, bem depois, surge o funk-carioca, que apesar de muito diferente do funk-rock-psicodélico de James Brown, tem início no começo dos anos 1980 com os bailes de música negra nas favelas.

Tributários da expressão rock and roll, tanto o funk como o rap também nos leva à ideia de perturbar, dançar e fazer sexo, atingindo a noção de irreverência e contestação, e assim o disco PAJUBÁ passa a integrar aqui o conceito de rock, mais especificamente o de ópera-rock, não só pela inevitabilidade de se categorizar o objeto de investigação, mas para ampliar o espectro de possibilidades do referido imaginário-discursivo.

A audição do disco, na íntegra, além de deixar clara a estrutura de narrativa única, da primeira à última música, evidencia 3 momentos distintos e sequenciais equivalentes ao clássico modelo de ópera em 3 atos. Porém, quebrando com essas supostas características bem definidas pela ópera, há uma intensa confluência sonora marcada pelo método sampling, ouve-se uma verdadeira “orgia polirrítmica” de funk entrecruzado por rap, pop, samba, MPB convencional, balada, reggae, vogue, drag-music, mangubeat etc., ouve-se também tiro, porrada e bomba.

⁹¹ Cantores cuja extensão vocal correspondia plenamente à das vozes femininas, seja de soprano, meio-soprano ou contralto. Isso ocorria porque o cantor, quando criança, era submetido à castração (remoção cirúrgica dos testículos). Os *castrati* foram amplamente aproveitados na ópera até o final do século 18. [...] foram valorizados, recebendo muito prestígio social, mas também eram vistos como uma monstruosidade ou aberração. (ORTOLAN, 2011).

O ALICERCE DA NARRATIVA EM DESCONSTRUÇÃO⁹²

A ópera-rock PAJUBÁ é a manifestação do desejo e da possibilidade de se viver menos subjugada a imposições normativas que impedem a experiência de ser e de ir sendo quem se é. Mais especificamente, trata-se de uma narrativa criada para a autoaceitação de um garoto guei que aos 17 anos de idade foi expulso da igreja que frequentava, “diagnosticado” pelo pastor como sendo “a maçã podre que poderia contaminar as demais”. A partir desse gatilho disparado, numa espécie de epifania, Linn subverte a simbologia dessa maçã, também considerada fonte do conhecimento (ZIERER, 2001), dá-lhe uma mordida e passa a tomar consciência de suas potencialidades criativas. Em meio à sua realidade poético-profana, declara a intenção de reverberar um imaginário que, de fato, ainda hoje tem pouca representatividade social.

Com quantas travestis você conversa, troca ideias? Quantas travestis fazem parte do seu ambiente de trabalho? [...] precisamos ocupar espaços no imaginário, precisamos estar na música, na literatura, no cinema, pra que saibam que existimos e estamos bem, que é possível ser travesti e ser feliz!⁹³

O imaginário e a representação simbólica servem, nesse caso, tanto para configurar a angustiante expectativa do devir, quanto para negar tal expectativa e encarar como reconfortante a experiência de aprovar as próprias escolhas, sejam elas quais forem. Dizer “sim” à vida como ela é não implica em resignação, aceitação passiva ou submissão, mas tem a ver com negar a negação, que também é uma forma de afirmar; tem a ver com amar tudo, inclusive as suas próprias contradições.

A partir daqui, passo a utilizar os próprios versos das canções para apresentar panoramicamente a história biográfico-ficcional de Linn da Quebrada em PAJUBÁ.

A ÓPERA-ROCK PAJUBÁ

A narrativa do disco tem início dentro de um banheiro público, numa situação em que a protagonista nega-se a realizar sexo oral naquele que será predominantemente seu antagonista no ato I da ópera-rock: o homem arquetípico, adulto, branco, macho, cisgênero, auto referenciado heteronormativo, mas que, escondido, oferece sua pica a ser chupada por outros homens no banheiro. Esse homem personifica as normas de masculinidade que Linn começa a questionar: “ele acha que pode tudo, na força de deus e na glória da pica”. Essa primeira música já indicia a autoafirmação pelos versos: “Pensou que eu ia engolir? Ser bixa é também poder resistir” e “Eu vou te confessar que, às vezes, nem eu me aguento/Pra ser tão viado assim, precisa ter muito, mas muito talento”.

⁹² A partir daqui há excertos de BARROSO, 2018.

⁹³ Transcrição de áudio da entrevista à Universa. (LINN DA QUEBRADA, 2018, min.12:20).

Na segunda canção a protagonista reflete sobre os motivos pelos quais sua figura é tão rejeitada socialmente: “Estou procurando entender o que é que tem em mim que tanto incomoda você”. Ouve-se ecos junto à sua voz, uma referência à sonoridade característica do interior das igrejas, mas o cenário ainda é o banheiro público, vê-se a bixa ajoelhada, chupando um pau, como quem se ajoelharia numa igreja para fazer as suas preces. Há, nessa passagem, um emblemático ponto de contato entre sexualidade e profanação: “[bixas] fazem suas preces diante de mictórios / ajoelham, rezam no genuflexório”. Pelo fato de ter acabado de anunciar, na música anterior, que não mais faria sexo escondida no banheiro, evidencia-se uma contradição entre sua vontade e seu comportamento, ela não quer, mas ainda realiza o sexo oral no macho que repudia, por impulso ou por falta de opção, porque para a bixa-travesti parece não haver outros modos imaginados de manifestar sua sexualidade⁹⁴. O título dessa música “Sub-missa do 7º dia”, passará a ser melhor compreendido pelo ouvinte somente no epílogo da ópera, onde ela apresenta o motivo disparador de sua trajetória afirmativa: ter sido expulsa da igreja. Isso permite a interpretação de que a missa de 7º dia celebra a morte de sua própria submissão às regras da igreja, pois é a partir dessa expulsão do convívio religioso que a personagem liberta-se de culpas e medos, e passa a afirmar-se reiteradamente, passa a aceitar em si características que antes camuflava para atender às expectativas alheias. Esta música termina emendando o primeiro verso ao último “estou procurando...”, em meio a ecos e badaladas de sino, a protagonista sai do banheiro e continua procurando, não mais entender algo, mas sai procurando sexo pelas ruas da cidade.

Na rua, em vez do sexo, ela encontra violência policial, em forma de “bala de borracha e fratura exposta”. Cria-se a simbologia da realidade crua, “baseada em carne viva e em fatos reais / que escorre sangue pelas marginais”, o sangue dos seus iguais “mais pretos que louros/ dos mouros, morenos, mulatos e pardos de papel passado” realidade do “presente” que prenuncia um “futuro mais-que-perfeito” rimando ironicamente com: “Ah, mas que perfeito!”.

Depois de mostrar uma alta dose de violência social a que está exposta na rua, a personagem mergulha na sua dor interior, talvez a maior e mais íntima delas. Propõe-se a explicar o fundamento de seu discurso, porque ela mesma precisa ouvi-lo para nele passar a acreditar⁹⁵, ela diz ao homem “outro” e, ao mesmo tempo, ao homem que ainda habita a sua própria identidade, que o que ela quer “não tem nenhum mistério / pode ir saindo com o pau entre as pernas / que acabou o seu império”. Parece haver nessa música uma configuração de imaginário do homem sem masculinidade no corpo, pois ela retrata a “bixa-travesti de um peito só”, figura do imaginário que indicaria não a ausência ou presença de uma das duas mamas (já que Linn não tinha essa característica corporal no período em que concebeu a obra), mas haveria aqui a metáfora da ausência de um dos seus testículos, que lhe fora retirado em função do câncer⁹⁶. Disso decorre a relação de reforço entre a voz de Linn com a dos castrati das óperas do século 18.

⁹⁴ [...] o meu desejo também era direcionado ao macho, eu me via rastejante em direção à grande pica gotejante, me sentia ali babando diante do homem feito à imagem e semelhança de deus. (LINN DA QUEBRADA, 2017b, min. 12:35).

⁹⁵ Quando eu falo que a minha música é uma arma apontada pra minha própria cabeça é no sentido de dizer “mate o homem que existe em você, mate o macho branco que existe em você”, porque eu fui educada pra reproduzir as ideias desse sistema [...]. (LINN DA QUEBRADA, 2018, min. 07:02).

⁹⁶ Logo eu, essa bixa, que vinha numa disputa contra as marcas que a masculinidade construída e compulsória havia deixado no meu corpo. E então, olha só que golpe do destino! Câncer no testículo. [...]. (LINN DA QUEBRADA, 2015).

Na quinta faixa, além de aspectos temáticos do respeito à diversidade, há um afunilamento quase didático para a prática sexual “sem culpa” e “sem pressa”, desviando o imaginário tendencioso de que as bixas-travestis só têm acesso ao sexo escondido e fortuito (como nas duas músicas iniciais); ela passa a ser “dona das suas vontades e a inventar suas verdades”. A repetição pela batida característica do funk distorce o verbo “sentar” e em vez de ouvirmos “sentar, sentar, sentar”, metáfora da situação em que ela “dá o cu incessantemente”, ouvimos “cêta, cêta, cêta, cêta” corruptela de “buceta”, utilizada em muitos funks machistas, que aqui subverte o sentido e refere-se ao “cucêta” do corpo empoderado feminino sem vagina⁹⁷.

Depois do episódio em que narra sua satisfação sexual de “sentar até cansar”, aparenta estar plena de si, e o tom da narrativa ganha leveza, conduz o ouvinte à descontração, ela faz graça com o trocadilho entre bixa e bruxa, considera-se a bruxa que prevê não a morte, pela necromancia, mas os paus dentro das calças, pela necomancia (neca, em pajubá, é pênis). Nessa sexta faixa (última do I ato), num jogo de cena dialogado entre Linn da Quebrada e Glória Groove, ouve-se: “ai, que bixa / ai, que baixa / ai, que bruxa / isso aqui é bixaria / eu faço necomancia”. E sua personagem bruxa, nessa canção, termina dizendo: “sou tão oculta, sendo voraz”, fazendo rima com verso de sonoridade idêntica, mas com grafia e sentido diferentes, jocoso e irreverente “o cu tá sendo voraz”.

No início do II ato da ópera-rock, há uma tentativa “messiânica” de convencer e arrebanhar mais adeptxs a aceitarem suas próprias viadagens como algo natural, não recriminável, não dissimulável, não negado; ela incita xs ouvintes a enviadescerem.

Na oitava canção a protagonista diz que não deve haver importância a ausência de ereção peniana, pois há outras formas de se gozar. Parece instaurar-se, nesse momento, um imaginário bastante rejeitado entre gueis, o sexo entre homens de paus moles, pois o pênis ereto é o símbolo “quase obrigatório” do gozo sexual masculino. Ela ensina o passo a passo de como fazer: “não tem problema se não endurecer tua vara / relaxa, vem, senta aqui na minha cara”.

A nona faixa, intitulada “DedoNoCué”, é a mais lúdica. Em dueto com Pepita, Linn faz referência sonora direta à canção “Que som é esse?” do programa infantil Castelo RaTim-Bum, e incita possibilidades de tocar uma parte do corpo culturalmente proibida, juntas, elas imaginam “um cu gigante” e um modo de acessá-lo: “Que cool!!! / que cu é esse? / quem quer cair dentro dele?”, “Primeiro põe um pé, põe outro, depois cai dentro / mas que cu aconchegante / parece um apartamento”. Pode-se perceber nesse discurso, em meio à repetição incessante e infantilizada do refrão “dedo no cu é tão bom”, uma alteração sonora que revela novamente a masculinidade sem pênis, em vez de “no cu” ouve-se “eunuco”: “dedo, eunuco, é tão bom”, numa espécie de ode ao dedo que substitui o pênis. Assim termina o II ato, no mesmo tom descontraído e dançante do término do I ato, e igualmente pela temática do cu, antes oculto, agora naturalizado como temática lúdica.

O início do III ato estabelece o tom mais político da narrativa, convida todxs a enviadescer, conclamando, quase como se reproduzisse um culto religioso. De modo imperativo ela brada:

⁹⁷ Uso a música pra [...] poder pensar o lugar que o feminino ocupa [no imaginário], independentemente de em que corpo esse feminino esteja, seja num corpo com pau ou num corpo com buceta. (LINN DA QUEBRADA, 2017b, min. 05:15).

“Se quiser ficar comigo, boy / Vai ter que enviadescer!”. E termina com seu próprio depoimento, no púlpito: “Enviadesci e agora eu sou travesti”.

A décima primeira música, sem perder o caráter político, faz referência à sonoridade de “Je suis la femme (Melô do Piri-piri)”, de Gretchen, na qual ela diz querer saber “quem foi o grande otário que saiu por aí dizendo que o mundo é binário”, pois há quem não seja homem nem mulher. Ela afirma que sua identidade não tem a ver com o seu órgão genital, “nada a ver com xota e pau”, e alerta que isso é uma forma de enquadramento social, de imposição de comportamento pela via biológica.

Na faixa 12, narra como aprendeu a se relacionar de modo submisso, mas depois “virou tudo de cabeça pra baixo”, “trocou os paus pelas mãos” e diz que o seu “buraco não é pra macho”. E termina essa canção fazendo rima metalinguística: “O mundo dá voltas, mas eu dou a volta na rima / ser viado não é só close, batom, glitter e purpurina”.

“Serei A”, a balada lenta do disco, traz a participação de Liniker, com quem Linn demonstra intimidade não só artística, mas também pessoal. Nessa letra, mergulham no existencialismo, refletem sobre quem se é e sobre o que podem vir a ser, intensificando a marca afirmativa de quem “levanta a cabeça / aconteça o que aconteça / continua a navegar / continua a travecar / e continua a atravessar”, faz referência deformada ao primeiro rap brasileiro, de Jair Rodrigues, com o verso: “E deixe que lave, que leve, que livre, que love, que lute”. E relacionam-se com a imagem mítica da sereia pelo fato de ser essa também uma figura iconicamente trans, meio gente, meio peixe, que pode viver introspectiva dentro d’água, e extrovertida fora dela para reverberar cantando.

No epílogo, intitulado “A lenda”, Linn faz samba e relata sua desobediência civil adolescente, em função da vontade de ter uma vida diferente, apresenta o imaginário sociocultural de sua criação familiar e o modo como foi expulsa da igreja - o seu momento de epifania. E a ópera-rock termina com os versos:

“Eu tinha tudo pra dar certo
E dei
Até o cu fazer bico
Hoje, meu corpo, minhas regras Meus roteiros, minhas pregas
Sou eu mesma quem fabrico”.

Considerações Finais

Identificar aspectos de deformação canônica no fazer artístico de Linn da Quebrada e mais especificamente em seu disco intitulado PAJUBÁ, foi possível neste trabalho mediante o entrecruzamento de considerações da crítica literária e musical com expressões de arte e cultura, e de cultura de massa em nível de intensidade horizontal, sem querer dar maior relevância a um ou outro aspecto, portanto de forma rizomática, emaranhando os saberes advindos da ópera do século 18 com os do nascimento do rock americano e pitadas de história da MPB/MPBixa, cujas reflexões apontaram para uma possível distinção entre reformações e deformações canônicas literárias e/ou culturais de um modo geral. Porém, se considerarmos o surgimento de um novo fenômeno de linguagem literária, parece paradoxal

negar o estabelecimento concomitante de nova construção identitária, tal como se vê reincidentemente. Daí o desconforto, a tensão e a quebradeira conceituais que se instauram diante de classificações mais abertas e complexas, pouco reconhecidas ou reconhecíveis, como dizer que PAJUBÁ é obra líteromusical-poético-político-pornográfica ou é ópera-rock polirrítmica, ou ainda que Linn da Quebrada é atroz em vez de ator ou atriz, e auto-intitula-se uma fratura na costela de Adão, que comeu do fruto proibido e justamente essa foi a sua salvação, pois fez surgir a nova Eva, filha das travas, obra das trevas. Há o que se reconsiderar? Há de haver.

Referências

- BARROSO, Paulo. A potência pedagógica da ópera-rock PAJUBÁ de Linn da Quebrada. In: VIII CIPA/BIOGRAPH. Anais do Congresso Internacional de Pesquisa Autobiográfica. São Paulo, 2018. Disponível em: https://viiiicipa.biograph.org.br/wpcontent/uploads/2019/02/38E1COM_COMP_Paulo-Henrique-de-Oliveira-Barroso.pdf. Acesso em: 08 maio 2019.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs - Capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34. 1995.
- INÁCIO, Emerson da Cruz. Sobre poesia e rap, rappers e poetas. In: Via Atlântica, n.15, p. 117-127, 24 jun. 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50427> Acesso em: 08 maio 2019.
- LINN DA QUEBRADA. Freescura.. Blog pessoal publicado em 29 de maio de 2015. Disponível em: <http://freakscura.tumblr.com/>. Acesso em: 08 maio 2019.
- LINN DA QUEBRADA. Bixa, pode fazer um pedido. Página de financiamento coletivo do disco Pajubá. Disponível em: <https://www.kickante.com.br/campanhas/linn-da-quebradabixa-pode-fazer-um-pedido-0> Acesso em: 08 maio 2019.
- LINN DA QUEBRADA. Liberdade de gênero na música – parte ¼. (22m23s). In: RIBEIRO Djamila (Org.). SIM São Paulo 2016 (Semana Internacional de Música de São Paulo). Vídeo publicado em 17 de maio, 2017(a). Disponível em: <https://youtu.be/4ujsbS62ChI>. Acesso em: 08 maio 2019.
- LINN DA QUEBRADA. Diversidade e igualdade de gênero. (49m40s). In: MAR - Museu de Arte do Rio. Projeto MAR de Música. Vídeo publicado em 28 de novembro, 2017(b). Disponível em: <https://youtu.be/ma97SzltkRU>. Acesso em: 08 maio 2019.
- LINN DA QUEBRADA. Amapô de carne e osso. (13m32s). In: SNJ (Secretaria Nacional de Juventude). Revista Brasil + Jovem. 2ª ed. Vídeo publicado em 12 de dezembro, 2017(c). Disponível em: <https://youtu.be/af2aJG9E1Tc>. Acesso em: 08 maio 2019.
- LINN DA QUEBRADA. Linn da Quebrada questiona deus, o sistema, e quer ser dona do próprio corpo. (13m28s). In: ALMEIDA, Denise de; CAROLINA, Ísis. Universa – seu mundo é o mundo (entrevista). Vídeo publicado em 12 de março, 2018. Disponível em: <https://youtu.be/uH402Jn43-0>. Acesso em: 08 maio 2019.
- LUGARINHO, Mário César. Literatura de Sodoma: o cânone literário e a identidade homossexual. In: Gragoatá. Niterói: UFF. V. 8, n. 14, p. 133-145, jun. 2003. Disponível em: <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/661/501> Acesso em: 08 maio 2019.
- LUGARINHO, Mário César. Nasce a literatura gay no Brasil. In: SILVA, A.P.D. (org.). Aspectos da literatura gay. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2008, p. 09-24.
- ORTOLAN, Edson. História da música ocidental. In: Movimento. Edição de setembro, 2011. Disponível em: <http://www.movimento.com/2011/09/historia-da-musica-ocidental/>. Acesso em: 08 maio 2019.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Altas literaturas: escolhas e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SOUZA, Rodrigo Matos de. Rizoma Deleuze-guattariano: representação, conceito e algumas aproximações com a educação. In: Revista sul-americana de filosofia e educação – RESAFE. Número 18, maio-out., 2012.
- ZIERER, Adriana. Significados medievais da maçã: fruto proibido, fonte do conhecimento, ilha Paradisíaca. In: Mirabilia: eletronic journal of antiquity and middle ages. N. 01, 2001. Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/283726>. Acesso em: 08 maio 2019.

ASSUMINDO O QUEER COMO VERBO: REFORMULAÇÕES DOS PARADIGMAS DO ENSINO JURÍDICO PARA O DESASSUJEITAMENTO DAS SUBJETIVIDADES DISSIDENTES

Rainer Bomfim⁹⁸

A pesquisa se desenvolve dentro do projeto dissertativo do primeiro autor, sob a vertente metodológica jurídico-sociológica (GUSTIN, DIAS, 2015, p. 22), com a proposta de revisitação dos paradigmas do ensino jurídico brasileiro sob a teoria queer, sendo que o esse ensino foi construído com fundamentos em normas totalizantes e que reforçam o caráter moderno desse ramo de pesquisa.

De tal forma que na realidade contemporânea as bases permanecem as mesmas, sob uma ótica neoliberal (FOUCAULT, 2004) desse processo e com uma estrutura universal e ahistórica que se apresentam, desde o século XVIII, como um aparelho do Estado (FOUCAULT, 1984, p. 286), sendo tais instituições centradas na disciplina dos corpos e mentes (CESAR, 2010, p. 226).

Diante dessa problemática, em busca de uma nova (re)leitura do instituto e com bases nos estudos queer e na Pedagogia Queer, nos moldes deste dos estudos desenvolvidos por Guacira Lopes Louro (2001), propõe-se aproximar as perspectivas do ensino com a teoria queer, que se apresentam como conflitantes – tendo em vista o padrão homogeneizador e higienista do direito (e seu ensino) e o caráter não assimilacionista da perspectiva queer – para desassujeitar subjetividades dissidentes que não tem suas diferenças respeitadas e valorizadas no processo do ensino-aprendizagem.

Sob esses princípios norteadores se desenvolve o presente trabalho sob um método jurídico-investigativa (GUSTIN, DIAS, 2010, p. 25) para inicialmente demonstrar a situação do ensino jurídico no Brasil apresentando a ótica neoliberal. Em seguida, apresenta-se uma proposta de queerização do ensino do direito para ao final trazer apontamento sobre a presente questão. Utiliza-se dados secundários para a construção do trabalho com textos e artigos sobre o tema.

⁹⁸ Mestrando em “Novos Direitos, Novos Sujeitos” pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

UM BREVE PANORAMA DO ENSINO JURÍDICO NO BRASIL

O ensino jurídico⁹⁹ no Brasil, desde as primeiras escolas, pautou-se na lógica do positivismo jurídico europeu, do ensino da dogmática, na aprendizagem do Direito como norma exclusivamente imposta e produzida pelo Estado. A norma Estatal era considerada neutra e exata, própria da ciência moderna, pautada em um paradigma de conhecimento científico racional-eurocêntrico (PEREIRA, SILVA, 2019, p.3).

A realidade contemporânea não é diferente, uma vez que se tem o processo de mercantilização¹⁰⁰, no qual se abre cada vez mais cursos sem se preocupar com a sua qualidade ou a forma como tal ensino é realizado. No Parecer do Conselho Nacional de Educação/Câmara de Educação Superior nº 635/2018¹⁰¹, homologado pela Portaria nº 1.351/2018, em que se instituíram as alterações nas Diretrizes Curriculares Nacionais do curso de graduação em Direito, observa-se que não há menção à promoção da diversidade ou mecanismos de inclusão de pessoas em situação de vulnerabilidade ou mesmo formas para lidar com as diferenças dentro das salas de aula.

Dessa forma, o que se tem, pela análise do parecer, são diretrizes que configuram apenas um esqueleto de formas de institucionalização do curso, sua estrutura básica, com a obrigatoriedade do Trabalho de Conclusão e a preocupação com o perfil do egresso do curso para fins de inserção no mercado laboral, de modo que não são abordadas diretrizes da formação do indivíduo ou formas de aprendizado que visam a construção plural do saber¹⁰².

Essa forma de organização do ensino superior se encontra presente inclusive nos cursos jurídicos das universidades federais. Em pesquisa realizada foi demonstrado que de 12 estruturas curriculares analisadas do curso de Direito de universidades federais¹⁰³, nenhuma delas fazia menção a disciplinas que trabalhassem o ensino jurídico (BOMFIM, COSTA, BAHIA, 2018, p. 440). Na mesma pesquisa, também foi constatado que em nenhuma das 12 universidades federais há disciplinas que tratam do direito à diversidade ou do direito à diferença em sua grade curricular.

Diante disso, percebe-se que os cursos de graduação em Direito têm sido estandardizados sob a lógica rasa das provas e dos concursos públicos, em que o ensino jurídico se torna um mero adestramento para entrada precária no mercado de trabalho em termos de capital humano. Sob a ótica do ensino capitalista, busca-se a padronização do ser humano produtivo, sem preocupação com as especificidades da subjetividade de cada aluno e aluna.

⁹⁹ O termo Ensino Jurídico, de acordo com, Samuel Mendonça e Felipe Alves Pereira Adaid (2018), se relaciona com o próprio desenvolvimento das atividades nos cursos de Direito, as quais visam, ao seu término, formar o bacharel em Direito.

¹⁰⁰ Sendo que no ano de 2018 o Ministério da Educação aprovou a abertura de mais 34 novos cursos de Direito no Brasil, conforme a Portaria nº 329/2019. Disponível em <<https://www.migalhas.com.br/arquivos/2018/5/art20180515-02.pdf>> . Acesso dia 31 de dezembro de 2018.

¹⁰¹ Disponível em <<https://www.migalhas.com.br/arquivos/2018/10/art20181030-11.pdf>> . Acesso dia 31 de dezembro de 2018.

¹⁰² Na página 2 do referido parecer menciona-se que deve se prezar por metodologias ativas de ensino sem, no entanto, especificar qualquer maneira de efetivar tais medidas.

¹⁰³ As universidades pesquisadas foram as mesmas utilizadas pelos autores, quais sejam: Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Lavras, Universidade Federal de Viçosa, Universidade Federal de Juiz de Fora (*campus* Juiz de Fora e Governador Valadares), Universidade Federal de Pernambuco, Universidade Federal do Ceará, Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal do Oeste da Bahia, Universidade Federal do Espírito Santo, Universidade Federal do Paraná).

Colateralmente, os cursos de Direito impõem uma educação jurídica não-emancipatória, baseada na subjetividade universalista do sujeito de direitos da modernidade: masculina, branca, burguesa, cristã, eurocêntrica e heterocisnormativa.

Prova disso é o restrito espaço dedicado no curso de Direito à formação de uma Metodologia própria e emancipatória de pesquisa para fins de incorporação plural de conhecimentos de outras áreas. Sobre isso, Natália de Souza Lisboa conclui:

(...) verifica-se que há uma premente necessidade de alteração dos paradigmas de avaliação dos cursos de graduação em Direito e dos alunos para a construção de uma cultura jurídica plural, pois a regulamentação da forma que está proposta atualmente avalia e reconhece apenas uma forma de saber, não privilegiando de modo algum as diversas competências culturais que a população brasileira traz consigo, repetindo assim o direito de acordo com os ditames impostos pelo imperialismo cultural. (LISBOA, 2015, p.19)

Soma-se a isso a presença da perspectiva neoliberal, numa ótica foucaultiana (FOUCAULT, 2004, p. 232) da obra *O Nascimento da biopolítica*¹⁰⁴, como uma prática de governo¹⁰⁵ o qual compreende que a liberdade não é outra coisa que o correlato das atuações dos dispositivos da seguridade do biopolítica neoliberal, que transformou a educação numa empresa, na qual os homens são “homo economicus” que orientam sua atuação para o mercado com a lógica da transformação e produção do capital humano, em que é “empresário de si mesmo” em que se torna o próprio produtor de rendimentos e capital (CESAR, 2010, p. 228).

PROPOSTA DE QUEERIZAÇÃO DO ENSINO JURÍDICO

O Direito, sob uma vertente jurídico-sociológica, deve ser interpretado por meio de uma compreensão dinâmica, uma vez que tem a finalidade de regulamentar relações sociais, sendo a progressão inerente ao seu próprio desenvolvimento e à validação do seu principal escopo (BOMFIM, COSTA, BAHIA, 2018, p. 439).

Deste modo, o ensino jurídico deve estabelecer um diálogo constante com os fenômenos sociais, a fim de capacitar profissionais do Direito para absorver a realidade e as demandas coletivas, aplicando as normas e ferramentas adequadas à especificidade de cada situação.

Este diálogo deve ser feito de forma crítica, de modo a corrigir o equívoco formalista de interpretação herdado da modernidade, uma vez que, embora seja reconhecido que o

¹⁰⁴ Tal curso foi proferido no Colège de France em 1979 em que o filósofo francês discutiu e apresentou as formas e as técnicas neoliberais de exercício do poder estatal do segundo Pós-Guerra.

¹⁰⁵ Segundo a autora Maria Rita de Assis Cesar(2010): “Ao debruçar-se sobre a ideia de governo na obra de Michel Foucault, Alfredo Veiga-Neto propôs a utilização do vocábulo governo quando se tratar da “questão da ação ou ato de governar” (VEIGA-NETO, 2002, p. 19). Segundo Veiga-Neto, é fundamental marcar a diferença entre governo e governo para que se tenha noção da diferença proposta por Foucault entre aquilo que é a instância governamental e administrativa e a ação de governar: “Em suma: o que se está grafando como „práticas de governo” não são ações assumidas ou executadas por um staff que ocupa uma posição central no Estado, mas são ações distribuídas microscopicamente pelo tecido social; por isso soa bem mais claro falarmos em „práticas de governo””. (VEIGA-NETO, 2002, p. 21)

Direito alcance sua teleologia pela aplicação no caso concreto, muitas vezes, este se mantém distante da realidade social e adstrito a conceituações meramente dogmáticas (HUZIOKA, 2008, p. 519).

Isso porque, desde o século XIX, quando surgiu o modelo de racionalidade científica baseado nas ciências naturais e exatas, houve a subalternização das ciências sociais como formas de conhecimento “não-científico”. Neste paradigma, as ciências sociais, incluindo o Direito, foram sempre consideradas atrasadas ou, nos termos de Thomas Kuhn, “pré-paradigmáticas”, diferentemente das paradigmáticas ciências naturais e exatas, com resultados práticos precisos e evidentes (KUHN, 2006, p. 77). Assim, para se impor como ciência, o Direito foi permeado por uma racionalidade dogmática-hermética, na tentativa de enquadrar o comportamento humano em categorias objetivas.

O hermético-formalista, que pretende se impor como neutro, ainda permeia o Direito na contemporaneidade, o que pode legitimar o status quo existente e, ainda, naturalizar situações de opressão, de privilégio e de seletividade do sistema como “normais”, porque assim dizem as categorias da lei ou da dogmática (BAHIA, et al, 2018, p. 439). Sob este aspecto, o Direito contemporâneo ainda convive com padrão de sujeito de direitos que tem a intenção de ser universal e neutro, mas que, na verdade, trata-se da imposição de uma subjetividade masculina, branca, burguesa, eurocêntrica e heterocisnormativa.

Tendo em vista a necessidade de ruptura do padrão universalista de sujeito direitos herdado da modernidade, essa pesquisa propõe a (re)construção do Direito a partir do viés zetético¹⁰⁶ da teoria queer. Essa se dará mediante um confronto dos regimes de “neutras verdades” contidos nas definições binárias de normal/anormal (moral/amoral) por meio das críticas às normalizações postuladas no âmbito acadêmico, político e social, constituídas a partir do poder disciplinar e de controle (SPARGO, 2017, p. 33).

Teoria queer e seu surgimento

O termo Queer inicialmente era tido com um xingamento em inglês, que pode ser traduzido por estranho ou rejeitado (MISKOLCI, 2017, p. 24). A linguagem depreciativa foi uma tentativa de inserir a Queer Nation no espaço de desprezo e nojo, em razão do medo da contaminação pelo vírus do HIV (MISKOLCI, 2017, p. 25).

Judith Butler (2017) entende que “o termo queer não designa uma identidade, mas aliança, e é como um bom termo para invocar quando fazemos alianças imprevisíveis e desconfortáveis na luta pela justiça social, política e econômica”. Da mesma forma que

¹⁰⁶ Quando se trata o termo zetético parte-se da construção da teoria a partir “[d]as investigações que têm como objeto o direito no âmbito da Sociologia, da Antropologia, da Psicologia, da História, da Filosofia, da Ciência Política etc” (FERREIRA, 2011, p. 24). De tal forma que “o zetético (...) desintegra, dissolve as opiniões, pondo-as em dúvida. Questões zetéticas têm uma função especulativa explícita e são infinitas. Questões dogmáticas têm uma função diretiva explícita e são finitas. Nas primeiras, o problema tematizado é configurado como um ser (que é algo?). Nas segundas, a situação nelas captada configura-se como um dever-ser (como deve-ser algo?). Por isso, o enfoque zetético visa saber o que é uma coisa. Já o enfoque dogmático preocupa-se em possibilitar uma decisão e orientar ação.” (FERRAZ JÚNIOR, 2003, p. 41)

Guacira Lopes Louro (2001) adverte que “algumas vezes queer é utilizado como um termo síntese para se referir, de forma conjunta, a gays e lésbicas”.

Esse uso é, no entanto, pouco sugestivo em relação à amplitude de implicações políticas envolvidas na eleição deste termo, que é utilizado justamente para marcar (e distinguir) sua posição não-assimilacionista e não-normativa. Nesse sentido, Paul Preciado (2014) define a teoria queer como uma teoria de empoderamento dos corpos subalternos e não um empoderamento assimilacionista.

As pesquisas de Judith Butler (2017), baseadas na teoria do abjeto de Julia Kristeva e na teoria da discursividade de Monique Wittig, estabelecem a possibilidade de transformações de significantes de uma invocação sempre repetida. Por exemplo, um insulto que ecoa e reitera os gritos de muitos grupos, atribuindo às minorias um lugar abjeto – como era o termo queer - pode ser ressignificado ao longo do tempo para a construção discursiva de um símbolo de resistência e resistentes a normalização, como os termos “bichas”, “sapatonas” e “poc”. Dessa forma, homens e mulheres abjetas¹⁰⁷ assumem esse termo para si como forma de demonstrar sua oposição e contestação perante aqueles lugares que lhes foram eleitos (LOURO, 2001, p. 546) e lhes atribuem valores político-estratégicos (PRECIADO, 2011, p. 10). Por tal motivo, Guacira Lopes Louro entende que queer significa colocar-se contra a normalização seja de qualquer lugar que ela vier. Como diz Steve Seidman (1995):

Os/as teóricos/as queer constituem um agrupamento diverso que mostra importantes desacordos e divergências. Não obstante, eles/elas compartilham alguns compromissos amplos em particular, apóiam-se fortemente na teoria pós-estruturalista francesa e na desconstrução como um método de crítica literária e social; põem em ação, de forma decisiva, categorias e perspectivas psicanalíticas; são favoráveis a uma estratégia descentrada ou desconstrutiva que escapa das proposições sociais e políticas programáticas positivas; imaginam o social como um texto a ser interpretado e criticado com o propósito de contestar os conhecimentos e as hierarquias sociais dominantes (SEIDMAN, 1995, p. 125, tradução nossa)¹⁰⁸.

Diante disso, o termo queer, sua militância e toda sua teoria não é apenas uma defesa da diversidade da orientação sexual ou uma única identidade de gênero, mas sim uma recusa dos valores morais violentamente instituídos, das higienizações e naturalizações pela família heterocisgênera burguesa e se traduz em uma resistência à linha conceitual da abjeção, reapropriação dos discursos da medicina anatômica e do controle dos corpos desviantes (PRECIADO, 2011, p. 17), mostrando-se como uma fronteira entre aqueles socialmente aceitos e aqueles que são relegados à humilhação e ao desprezo coletivo (MISKOLCI, 2017, p. 25). Por isso que se elege tal vertente teórica multifacetada, pautada na concepção da

¹⁰⁷ A abjeção, pode ser traduzida como aquilo que é rejeitado e expelido pelo – e do – sujeito, pois perturba sua identidade, a estabilidade do sistema, a ordem binária de gênero (KRISTEVA, 1980).

¹⁰⁸ No original: “*Queer* theorists constitute a diverse grouping that is disagreement and divergence. Nevertheless, they / they share some particular commitments, they rest on post-structuralist theory and on deconstruction as a method of literary and social criticism; they put into action, in a decisive way, psychoanalytic categories and perspectives; are favorable to a decentralized or deconstructive strategy that escapes positive social and political programmatic propositions; Imagine social as a text interpreted and criticized in order to challenge knowledge and as dominant social hierarchies” (SEIDMAN 1995: 125)

existência de uma multidão de diferenças, com uma transversalidade das relações de poder/saber para propor uma reformulação do Ensino do Direito enquanto locus de formação social e jurídica.

De tal forma que a construção da teoria queer constrói-se com o próprio queer como verbo, com uma forma de perpassar os conceitos desta teoria dentro daquele instituto já existente, visto que sua formulação está construída em concepções antiassimilacionistas e anti-higienistas dos institutos. Dessa maneira, o queer aponta as contradições existentes na sociedade (ou nos institutos) no sentido de desmascarar aquelas falsas aceitações ou as construções que são elitistas e mantém o status quo ante, pois uma introdução “lenta e gradual” das pessoas é uma higienização dos corpos queers e a construção de quais espaços eles podem (ou não) coexistirem, pois se traria de um reconhecimento do outro para terminar o seu papel no espaço público, sem nunca ser tratada como igual. Isso significaria que essas pessoas estariam “aos poucos” e ao passo do sujeito padrão de deixando ser reconhecidos pela sociedade. Diante disso, para evitar essa assimilação “lenta e gradual” tem-se o queer como verbo para se desformar as instituições dentro desses espaços que elas já estão renegadas.

Assim, no âmbito da queerização do ensino jurídico, apresenta-se o Direito com uma possibilidade da desconstrução das estruturas conceituais e binárias clássicas inseridas nos seus modelos discursivos, justamente por esse ser o mecanismo institucional de produção de exclusão de subjetividades dissidentes. Portanto, pretende-se trazer a teoria queer para ressignificar o ensino jurídico para, uma vez que

Desconstruir um discurso implicaria em minar, escavar, perturbar e subverter os termos que afirma e sobre os quais o próprio discurso se afirma. Desconstruir não significa destruir, como lembra Barbara Johnson, mas “está muito mais perto do significado original da palavra análise, que, etimologicamente, significa desfazer”. Portanto, ao se eleger a desconstrução como procedimento metodológico, está se indicando um modo de questionar ou de analisar e está se apostando que esse modo de análise pode ser útil para desestabilizar binarismos lingüísticos e conceituais (ainda que se trate de binarismos tão seguros como homem/mulher, masculinidade/feminilidade). A desconstrução das oposições binárias tornaria manifesta a interdependência e a fragmentação de cada um dos pólos. Trabalhando para mostrar que cada pólo contém o outro, de forma desviada ou negada, a desconstrução indica que cada pólo carrega vestígios do outro e depende desse outro para adquirir sentido (LOURO, 2018, p. 85).

Uma releitura, do ponto de vista da perspectiva queer, está voltada para o processo de produção e aprendizado das e pela multidão de diferenças dentro e fora da sala de aula, com a multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como “normais” ou “anormais”. Assim, o ensino jurídico passa a se dirigir a todos e todas e não apenas àqueles ou àquelas que se reconhecem como o padrão de sujeito (MISKOLCI, 2017, p. 24-26), muitas vezes tido como “homem médio”, “mulher honesta”, “sujeito de bem”, “bons costumes”, que por si só já se mostra como excludente.

Essa propositura de um novo olhar, conforme ensina Guacira Lopes Louro (2001), sugere o questionamento do Império sexual¹⁰⁹, a desnaturalização e a incerteza como estratégias férteis e criativas para pensar qualquer dimensão da existência de todos aqueles sujeitos reconhecidos dentro do processo de educação (LOURO, 2001, p. 547), especialmente a educação universitária que visa ser emancipatória.

Nesse sentido, qualquer releitura jurídica queer será incompleta se não for capaz de implodir o padrão de reconhecimento a partir de uma igualdade jurídica. Para a construção dessa queerização do ensino jurídico trabalha, centralmente, em um ambiente de ensino com a instabilidade, sujeitos diversos e distintos e a constante pluralidade de possíveis exemplos, incorporando experiências dentro do ambiente estudantil (seja dos sujeitos ou daqueles tidos e reconhecidos como seres abjetos) e a precariedade de todas as identidades, partindo-se do pressuposto que todas elas são multifacetadas e perpassam pelos sistemas culturais (HALL, 2006, p. 64).

Dessa forma, ao colocar em discussão as formas como o 'outro' é constituído (ou foi levado àquela posição) através do ensino jurídico, seria possível questionar as relações internas com aquele até então eleito por um padrão social. Guacira Lopes Louro (2001) ensina que a diferença sai do campo da conceituação do externo alheio ao sujeito, e seria necessariamente compreendida como indispensável para a existência do próprio sujeito, integrando e constituindo aquele sujeito construído na sala de aula em uma relação intersubjetiva. A diferença, que até então é ignorada dentro das salas de aulas, passaria a integrar o processo da educação: fazendo sentido, assombrando e desestabilizando o sujeito. (LOURO, 2001, p. 545)

Assim, ao se dirigir para os processos que produzem as diferenças, o ensino jurídico passaria a exigir que se prestasse atenção ao jogo político implicado, ao invés de meramente contemplar e conceituar uma sociedade plural. Deste modo, seria imprescindível dar-se conta das disputas, dos processos de ocultação, dos conflitos e das negociações constitutivos das posições que os sujeitos ocupam dentro daquele processo de aprendizado, dentro e fora da sala de aula, da sua função e concepção de sujeito sob a ótica da teoria queer (LOURO, 2001, p. 6).

Tendo em vista que o Direito opera como um instrumento de reconhecimento, mas também como propulsor de segregação, convalidação violências sistêmicas, entende-se que a aplicação da teoria queer seria capaz de subverter lugares-comuns destinados para subjetividades dissidentes e coibir um assimilacionismo jurídico higienizante, conforme afirma Guacira Lopes Louro (2001):

A "reviravolta epistemológica" provocada pela teoria queer transborda, pois, o terreno da sexualidade. Ela provoca e perturba as formas convencionais de pensar e de conhecer. A sexualidade, polimorfa e perversa, é ligada à curiosidade e ao

¹⁰⁹ Paul Preciado (2011) define Império do Sexual sendo o sexo (entendido como os órgãos sexuais, a capacidade de reprodução, os papéis sexuais para as disciplinas modernas) como correlato ao capital, de tal forma que a produção dos corpos apresenta-se como um produto da divisão do trabalho da carne humana, uma sexualidade implica uma territorialização precisa do que fazer com a boca, a vagina e o ânus. Dessa maneira, a heterossexualidade é um regime político, como traz Monique Wittig (2001), que faz parte da administração dos corpos e da gestão calculada da vida no âmbito da biopolítica (que calcular tecnicamente a vida em termos de população, saúde e/ou interesse social) para garantir a governamentalidade.

conhecimento. O erotismo pode ser traduzido no prazer e na energia dirigidos a múltiplas dimensões da existência. Uma pedagogia e um currículo conectados à teoria queer teriam de ser, portanto, tal como ela, subversivos e provocadores. Teriam de fazer mais do que incluir temas ou conteúdos queer; ou mais do que se preocupar em construir um ensino para sujeitos queer. Como afirma William Pinar, “uma pedagogia queer desloca e descentra; um currículo queer é não-canônico”. As classificações são improváveis. Tal pedagogia não pode ser reconhecida como uma pedagogia do oprimido, como libertadora ou libertária. Ela escapa de enquadramentos. Evita operar com os dualismos, que acabam por manter a lógica da subordinação. Contrapõe-se, seguramente, à segregação e ao segredo experimentados pelos sujeitos ‘diferentes’, mas não propõe atividades para seu fortalecimento nem prescreve ações corretivas para aqueles que os hostilizam. Antes de pretender ter a resposta apaziguadora ou a solução que encerra os conflitos, quer discutir (e dismantelar) a lógica que construiu esse regime, a lógica que justifica a dissimulação, que mantém e fixa as posições de legitimidade e ilegitimidade. (LOURO, 2001, p.549)

Portanto, pauta-se na construção de um ensino jurídico Queer, que deve buscar a desestabilização do processo pelo qual alguns sujeitos se tornam normalizados e outros são levados à margem ou a abjeção. Desta forma, torna-se busca-se questionar um sistema epistemológico e ontológico construído dentro de um padrão heterocisnormativo compulsório, com institutos pensados e desenhados dentro desses moldes (CAMILLOTO; CAMILLOTO, 2018, p. 31-32), que afetam de sobremaneira as relações sociais e, por conseguinte, o ensino jurídico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa encontra-se em fase de desenvolvimento, mas alguns aportes iniciais são de importante destaque. O primeiro deles é que a proposição da queerização do ensino jurídico não se pode fazer de forma totalizante, pois caso isso ocorra estará se incorporando dentro do sistema uma teoria que vem e se propõe ser desenvolvida as margens. Assim, a construção marginal ainda se apresenta como um espaço rico para o desenvolvimento desse projeto.

Num segundo momento, esse movimento que parece inicialmente de incorporação, caso seja refletido, questionado e debatido pode ter um potencial transformador de ocupação estratégica de um nicho que é extremante higienista como é o direito brasileiro (e seu ensino), que ainda conserva suas matrizes europeias e apresenta-se de forma elitista.

Nessa perspectiva ainda, se questionamento quanto a base de desenvolvimento do projeto, a utilização do próprio sistema do direito para questionar suas construções por dentro tem um potencial que se apresenta como disruptivo muito grande, uma vez que pode se causar implosões antissistêmicas ou mesmo tem-se o questionamento idealizado na pesquisas como um dos métodos e caminhos para a (des)construção de tudo o que se encontra como prática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOMFIM, Rainer; COSTA, Tainá; BAHIA, Alexandre Gustavo Melo Franco de Moraes. Legal Teaching: paradigms and discipline for undergraduate law in UFOP. Revista de Direito Izabela Hendrix. 2018.
- CESAR, Maria Rita de Assis. (Des)governos...: biopolítica, governamentalidade e educação contemporânea. Educação Temática Digital. 2010, p. 226.
- BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CAMILLOTO, Bruno; CAMILLOTO, Ludmila. Tolerância Liberal e Pluralismo: uma crítica a heteronormatividade. Revista de Direito da Faculdade Guanambi. v. 4, n.1, janeiro-junho, 2017.
- FOUCAULT, Michel. História da sexualidade: a vontade de saber. 5. ed. Rio de Janeiro, RJ: Graal, 1984. (v.1).
- FOUCAULT, Michel. Nascimento da Biopolítica. Rio de Janeiro, PJ; Graal, 2004
- FERREIRA, Adriano de Assis. Positivação do direito e a ciência dogmática. São Paulo, 2011, p. 24. Disponível em: <<http://introducaoodireito.info/wp/d/?p=344>>. Acesso em: 5 de outubro 2018.
- FERRAZ JUNIOR, Tércio Sampaio. Introdução ao estudo do direito: técnica, decisão, dominação. 4. ed. São Paulo, Atlas, 2003.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na Pós- modernidade. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A. 2006.
- HUZIOKA, Liliam Litsuko. Educação jurídica e conscientização: a práxis de Paulo Freire para a construção de um novo Direito. Raízes Jurídicas Curitiba, v. 4, n. 1, jan./jun. 2008
- GUSTIN, Miracy Barbosa de Sousa; DIAS, Maria Tereza Fonseca. (Re) Pensando a Pesquisa Jurídica. 2ª ed. Belo Horizonte: Del Rey, 2006.
- KRISTEVA, Julia. Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- KUHN, Thomas. A estrutura das revoluções científicas. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LOURO, Guacira Lopes. Gênero, sexualidade e educação Uma perspectiva pós-estruturalista. 4a. ed. Petropolis: Vozes, 2001.
- LOURO, Guacira Lopes. Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 3ª. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. P.85
- LISBOA, Natalia de Souza. Educação jurídica, instrumentos avaliativos e projeto Educativo emancipatório revendo paradigmas para a Construção de cultura jurídica plural. In: ROBL FILHO, Ilton Norberto; BORGES, Maria Creusa De Araújo; MENDONÇA, Samuel; ADAID, Felipe Alves Pereira. Tendências teóricas sobre o Ensino Jurídico entre 2004 e 2014: busca pela formação crítica. Revista de Direito GV, v. 14, nº 3, p. 819-846
- ROBERTO, Giordano Bruno Soares. Direito, educação, epistemologias, metodologias do conhecimento e pesquisa jurídica II. Florianópolis: CONPEDI, 2015. Disponível em: <https://www.conpedi.org.br/publicacoes/66fsl345/f4499pc4/bDxtA4614fpNpJ92.pdf> .Acessado em: 3 de janeiro de 2019
- PEREIRA, Flávia de Souza Máximo; SILVA, Flávia Camelo. Teoria e prática no ensino jurídico. Revista de Direito da Faculdade Guanambi, v. 6, n. 01, p. e236, 2 maio 2019.
- PRECIADO, Paul B. Las subjetividades como ficciones políticas. Hay Festival, Cartagena, Colombia, 2014.
- MISKOLCI, Richard. Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. P. 24-26
- THIOLLENT, Michel. Metodologia da pesquisa-ação. 18. ed. São Paulo: Cortez 2011.
- SPARGO, Tasmin. Foucault e teoria queer. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2017. P. 33-35
- WITTIG, Monique. La pensée straight. Traduction Marie-Hélène Bourcier. Paris: Balland, 2001.

NATÁLIA CORREIA E O *STRIP-TEASE* ATÔMICO: O PODER DO CORPO BISSEXUADO EM A *MADONA*

Robin Driver¹¹⁰

Um grande número de estudos críticos sobre a obra de Natália Correia destacam a importância do seu idioma messiânico, realçando tanto as suas referências à lenda do Encoberto e o Quinto Império, quanto as suas alusões ao mito dos deuses egípcios Ísis e Osíris para explorar um tema apresentado como simultaneamente universal e singularmente português ao longo da obra extensa e variada da autora. Efetivamente, é importante reconhecer que na obra nataliana, a ideia de messianismo não se restringe à interpretação prescrita pela tradição judeocristã hegemônica, mas incorpora, ao mesmo tempo, vertentes mais específicas – como o culto do Divino Espírito Santo, particularmente vivo nos Açores, onde a autora nasceu – e as raízes antigas do conceito, nomeadamente a tradição proto-messiânica da Grande Mãe e o seu Filho-Amante.

Com efeito, os traços desta última tradição são particularmente patentes em dois romances da escritora: *A Madona* e *As Núpcias*, o primeiro publicado no contexto do alarido revolucionário de 1968, quando Portugal ainda estava sujeito à repressão do Estado Novo; o segundo, a última obra em prosa de Natália, lançado quase duas décadas depois da Revolução dos Cravos em 1992. Nos dois romances, de formas diferentes, os mitos associados à tradição da Grande Mãe e o seu Filho Amante são invocados para explorar a promessa da aurora de uma nova era da humanidade, um tema com implicações particularmente importantes em *A Madona* dado o contexto histórico da sua publicação. Na linha desta tradição, as estruturas destas obras são igualmente pautadas pela viagem iniciática. Interpretada através da perspectiva da teoria junguiana por psicólogos tais como Erich Neumann e Pierre Solié, esta narrativa arquetípica descreve o périplo do herói – ou, mais raramente da heroína – que desce para as trevas do Inferno para depois ressurgir, renascido da sua própria união sexual com a alma, o seu complementar feminino (ou com o animus masculino no caso da heroína), fusão transcendente de corpo e alma que cria um novo ser bissexuado. Deste modo, os mitos de Ísis e Osíris, Psique e Eros, Perséfone e a sua mãe Ceres, inserir-se-iam todos nessa tradição, embora com importantes pontos de divergência que não nos cabe aqui explorar de forma aprofundada.

Tendo em consideração a importância do encontro do masculino e feminino neste esquema subjacente de *A Madona*, o presente estudo propõe-se analisar o papel de uma personagem aparentemente incidental do romance que parece desviar destas categorias,

¹¹⁰ Universidade de São Paulo

nomeadamente a travesti parisiense, Joséphine. Contudo, antes de prosseguir a um estudo mais aprofundado do texto em questão, convém esboçar aqui as linhas principais da narrativa do romance a fim de facilitar a compreensão da leitura que se apresentará na sequência. Após a morte do pai, a jovem açoriana, Branca – protagonista e narradora em primeira pessoa – parte da sua ilha natal para estudar em Paris com a amiga Gabriela. Na capital francesa conhece Miguel, exemplo típico do filósofo atormentado por uma “náusea que passava então por existencialismo” (Correia 2000, 9), e inicia uma relação sexual com ele. O casal instala-se em Londres, onde Branca trava conhecimento com Lars Nielsen, também conhecido como “o Anjo” – artista dinamarquês que constitui o oposto físico e filosófico de Miguel, com a sua beleza solar e a sua ordenada visão positivista do mundo. Com a relação já tensa, Branca e Miguel voltam para Paris onde reencontram inesperadamente com o Anjo, que só mais tarde descobrirá a sua própria homossexualidade. Em consequência de uma briga que coloca fim na sua relação com Miguel, Branca parte numa viagem pela Europa que a levará pela Dinamarca, a Suécia e a Itália, entre outros países, antes de regressar à sua aldeia de origem, Briandos. Aqui a protagonista inicia uma relação com traços sádicos com o camponês

Manuel, que classifica como o “homem primitivo” (Correia 2000, 173). Por fim, Miguel chega em Briandos e é só então, depois das suas respectivas viagens, que os amantes se juntam numa união sexual e espiritual transcendente. No dia seguinte, Manuel é encontrado morto, tendo-se suicidado com a sua espingarda de caça.

A presença da viagem iniciática no romance já se manifesta neste breve resumo do seu enredo e é ainda ressaltada pela crítica Regina Louro, que descreve a conclusão de *A Madona* assim: “A jovem desorientada transforma-se numa mulher firme e numa mãe cósmica, à semelhança de Perséfone e de Osíris, os dois grandes mitos femininos que enformam o romance!” (Louro 2001, 152). Com efeito, estes dois mitos são mencionados explicitamente no decorrer de *A Madona*, mas é importante notar que o romance também invoca outras figuras mitológicas ligadas à tradição da viagem iniciática e que, de qualquer modo, ao fazer tais referências, o texto dialoga com uma tradição maior que subjaz a toda a obra nataliana. Vale destacar também que, mesmo que Louro descreva o romance como uma “história de iniciação no feminino” (Louro 2001, 152), isso não exclui a importância primordial da união dos sexos encenada no fim da obra, dado que é justamente através da complementaridade desta relação que a protagonista descobre o sentido verdadeiro da sua própria feminilidade.

Pois é importante, que nesta união de masculino e feminino, cada um desempenhe o papel que lhe cabe. À luz desta afirmação, talvez valha abrir um parêntesis aqui para esclarecer quais seriam estes papéis na concepção da autora ao debruçarmo-nos sobre as suas intervenções no contexto da luta feminista da segunda metade do século XX. O envolvimento de Natália na publicação das *Novas Cartas Portuguesas*, sem dúvida o texto mais emblemático do feminismo português, em 1972 é bem documentado¹¹¹, e quando, depois da Revolução dos Cravos, a autora assumiu a carga de deputada, defenderia notavelmente a despenalização do aborto durante o debate sobre o assunto na Assembleia da República em

¹¹¹ Um breve resumo do envolvimento de Natália na publicação desta obra como editora pode ser encontrado em Costa 2005, 138-139.

1982¹¹². Tais ações mostram sem sombra de dúvida que Natália era envolvida na luta pelos direitos das mulheres em Portugal de forma ativa. No entanto, numa crônica intitulada “Cultura Feminina”, publicada no suplemento Literatura & Arte do Diário das Notícias em 1970¹¹³, a autora afirma que “É certo que o feminismo, concebido como caricatura dos privilégios viris, foi uma traição feita à mulher.” (Gonçalves 2003, 146).

Esta aparente contradição explica-se pela visão essencialista de Natália relativamente à diferença sexual, uma perspectiva que está igualmente patente em *Descobri Que Era Europeia* (1951) o relato da viagem da escritora nos Estados Unidos. Num episódio que conta uma visita a um restaurante chinês, por exemplo, a autora critica o vestuário e as atitudes das clientes americanas, comentando que “Tentavam desesperadamente ser bem. Mas eram desajeitadas e desgraciosas, como mulheres que não aprenderam a ser mulheres” (Correia 2002, 136). Se a ideia duma aprendizagem feminina implícita nesta intervenção parece aproximá-la da fórmula clássica Beauvoiriana que “On ne naît pas femme: on le devient.” (Beauvoir 1976, 13), o tom desdenhoso da frase nataliana deixa o leitor com poucas dúvidas sobre a necessidade deste noviciado na visão da escritora. Mais tarde na mesma obra, a autora afirma ainda que “A americana impõe a sua personalidade a golpes de atitude viris. Em vez de a situar num clima diferente da órbita masculina, procura usurpar os sucessos do homem. Os seus esforços não são dirigidos no sentido de se realizar como mulher” (Correia 2002, 179), aparentemente sublinhando a ideia de que as atividades próprias à mulher se situam numa outra esfera das do homem.

Contudo, esta posição não implica que a autora não defenda a emancipação da mulher, mas simplesmente que acha que este processo não se pode realizar através da apropriação de atitudes e papéis masculinos, como explica em “Cultura Feminina”:

Só uma cultura na qual a ideia não tenha uma vida própria e independente da existência, poderá dar vivacidade às energias latentes da peculiaridade feminina. Só neste novo sistema de valores poderá expandir-se o génio feminino, criando modalidades culturais que imprimam um novo rumo ao progresso. (Gonçalves 2003, 148).

Além de definir as particularidades do génio feminino – que seria distinto do masculino pela sua ligação com a corrente da existência – este trecho sublinha o fato de que, na mundividência da autora, só será possível impor “um novo rumo ao progresso” numa cultura que permita à mulher realizar-se plenamente como tal ao reconhecer a sua contribuição distinta para a sociedade. Ou seja, segundo Natália, as mulheres precisavam de se emancipar, mas através da realização de uma força feminina particular e latente, e não ao tentarem apoderar-se de uma autoridade masculina que lhes era estranha. Desta forma, insiste simultaneamente nas diferenças essenciais entre mulheres e homens, na necessidade de criar uma cultura em que as mulheres possam se realizar plenamente como mulheres, e na importância do

¹¹² A este respeito, ver a contemplação poética da vida sexual do deputado João Morgado formulada como resposta a sua asserção que “o acto sexual é para fazer filhos” e subsequentemente publicada no *Diário de Lisboa* no dia 5 de abril de 1982 (Correia 1999, 486).

¹¹³ No. 780, Lisboa, 22 de janeiro de 1970. Reproduzido em Gonçalves 2003, 141-148.

papel da mulher realizada – junto com o homem realizado – no estabelecimento duma nova ordem social.

A Madona reproduz muito do essencialismo sexual da sua autora; no trecho em que Branca conta como experimentava com maquiagens alternadamente feias e bonitas no espelho, concluindo “a minha feminilidade acaba sempre por vencer e procuro fazer-me bela” (Correia 2000, 132), por exemplo. Mas antes de voltar para análise de *A Madona*, seria ainda interessante considerar a contribuição de Natália para a série *Sexologia em Portugal* lançada em 1987. Intitulado “Bissexualidade e Ruptura Romântica na Poesia Portuguesa”, o seu capítulo propõe que a cultura portuguesa é inerentemente bissexual, oscilando entre os polos de um patriarcalismo com traços de machismo e um “manancial matrística” (Correia 1987, 42) presente nas raízes da sociedade do país. Defende que este dualismo sexual se manifesta de forma particularmente evidente nas obras poéticas produzidas em Portugal, ao afirmar, “logo na génese da nossa poesia interfere uma duplicidade que nos sugere a composição dramática de uma bissexualidade psicossocial.” (Correia 1987, 42).

Deste modo, a autora traça as oscilações no estatuto da mulher na sociedade portuguesa através das atitudes expressas em diferentes movimentos poéticos históricos, até chegar a um momento que qualifica de “ruptura romântica”. Correspondendo à irrupção definitiva do “matrismo” na poesia portuguesa, esta manifestação poética de energias culturais femininas teria tido significantes desdobramentos na sociedade, nomeadamente o número crescente de poetisas mulheres e o nascimento dos ideais do liberalismo social. Este momento poéticohistórico teria, então, estabelecido os alicerces para a progressiva liberalização do país, mesmo que “o legado bíblico do Pai Intolerante” faça com que “a composição bissexuada do comportamento psicossocial português seja ainda uma realidade residual recusada na interioridade do real poético” (Correia 1987, 46). Neste sentido, torna-se claro que, longe de a ver como um artifício meramente simbólico, Natália considerava a união de masculino e feminino como um requisito essencial na construção duma sociedade genuinamente igualitária, e que, além disso, essa união era um processo em que o seu estatuto como poeta cumpria um papel particular.

Neste esquema de complementaridade sexual, a questão da homossexualidade já parece apresentar um assunto problemático. É verdade que em “Bissexualidade e Ruptura”, a autora propõe que o florescimento de matrismo permite que “a homossexualidade deix[e] de ser o ‘pecado mudo’ da Idade Média para se assumir na claridade pagã do arquétipo do sacerdote que se castrava para servir a Deusa Mãe” (Correia 1987, 46), mas que papel interpretaria o homossexual no estabelecimento desta nova ordem social que aparentemente aceita a sua divergência da norma heterossexual? Em *A Madona* esta questão incômoda é levantada sem realmente ser resolvida pela personagem Elsa, uma lésbica predatória e tragicamente solitária, e pelo Anjo que, depois da descoberta da sua própria homossexualidade, “salt[a] dignamente do puritanismo para o vício” (Correia 2000, 144). Mas há outra personagem do romance que parece desestabilizar de forma muito mais visceral a sua construção de um périplo que conclui com uma união de masculino e feminino: a travesti Joséphine, figura inquietante que realiza um striptease para Branca, Miguel e o Anjo na Montagne, boate que acolhe a comunidade homossexual parisiense.

À primeira vista, a descrição de Joséphine parece realçar os artifícios que emprega para apresentar uma figura feminina ao mundo, das “odorosas nuvens de cosmético” (Correia

2000, 83) que a envolvem, à “sua casca de esvoaçante chiffon” (Correia 2000, 85) e “as suas pestanas postiças” (Correia 2000, 86); até o rubi que usa na mão é “falso”. No entanto, a narradora também constata que “era inevitável a cómica opção do pronome feminino” (Correia 2000, 83) para referir-se a Joséphine, que “quintessenciava uma feminilidade que nenhuma mulher seria capaz de assumir sob pena de se converter numa anacrônica puppet do cinema expressionista dos anos 20” (Correia 2000, 83). Com todos os seus artifícios, então, Joséphine consegue ser mais feminina do que seria capaz a própria mulher. Esta desconstrução das barreiras entre os sexos através de uma ligação estreita entre comportamento e a construção de uma identidade de gênero pode ser vista a dialogar com certos conceitos da teoria de performatividade proposta por Judith Butler, que afirma em *Gender Trouble* (1990) “we might state as a corollary: There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results.” (Butler 1990, 34). Segundo esta interpretação, ao assumir um código vestuário e comportamentos considerados como convencionalmente femininos, e levá-los até o extremo, Joséphine incarna uma feminilidade quintessencial porque são precisamente esses comportamentos que constroem esta identidade de gênero, que sem estes alicerces performativos não existiria.

No entanto, antes de pintar Natália como uma proponente precoce da teoria de performatividade – hipótese que parece singularmente improvável dadas as intervenções acima citadas – é importante examinar os termos utilizados para descrever a performance de Joséphine de forma mais aprofundada. Além da sugestão de que a escolha de usar o pronome feminino para falar da travesti é “cómica” e a advertência de que qualquer mulher transformar-se-ia numa “anacrônica puppet do cinema expressionista dos anos 20” ao reproduzir as suas ações, a narradora de *A Madona* também descreve a personagem como uma “boneca articulada” (Correia 2000, 83), cujas companheiras são ora “borboleantes criaturas,” ora “seres oníricos” (Correia 2000, 83).

A feminilidade excessiva de Joséphine e as outras travestis parece desumanizá-las, ao transformá-las em efígies artificiais, animais ou ainda visões de sonho. As recorrentes comparações com bonecas e marionetas são de particular interesse porque baseiam-se na instável relação entre artificial e real já assinalada como um elemento fulcral na construção do caráter de Joséphine, mas igualmente porque sugerem a presença do *unheimlich* freudiano. No seu ensaio sobre este conceito, que poderia ser traduzido como “o inquietante” em português, o psicólogo austríaco destaca “wax-work figures, artificial dolls and automaton” (Strachey 1955, 226) como representantes singularmente pungentes desta sensação que transforma o familiar no desconhecido, devido à sua perturbadora imitação de vida. Este aspecto inquietante da descrição das travestis feita pela narradora está ainda sublinhado num trecho que conta como “ranhuras do make-up desfeito, como rasgões em máscaras de bonecas de pesadelo, revelavam nergas de pele masculina onde a barba rompia” (Correia 2000, 83).

A representação destas figuras não é, então, um carnaval de inversões e máscaras alegremente transgressivas, mas um horror show de simulacros inquietantes. No entanto, é só quando Joséphine sobe no estrado para realizar o seu strip-tease que se revela o pleno potencial do seu poder perturbador:

Cada tonalidade do leque luminoso nimbava de uma cor especial os transe gelatinosos do strip-tease no qual Joséphine punha a masoquista volúpia de uma exótica ave que se desplumava com o bico. Mas o que o sol amarelado da apoteose iluminava era uma confrangedora carne de galinha depenada com dois minúsculos seios hormonalmente conquistados à técnica laboratorial de fazer monstros, em que um triângulo de lamé prateado sob o qual se envergonhava a anomalia testicular de Joséphine, simulava um púbis pintado a purpurina. (Correia 2000, 84).

Num primeiro momento, destaque-se que aqui também a questão de artifício é realçada, mas os seus “minúsculos seios” e o seu “púbis pintado a purpurina” já não transformam Joséphine numa visão de feminilidade excessiva, mas num corpo que balanceia entre sedução e repulso, animal e humano, masculino e feminino. Não é, no entanto, a junção harmoniosa de complementares prevista pela viagem iniciática, mas um corpo híbrido descrito em termos que o aproximam das formas quiméricas dos monstros antigos ou das deformidades expostas para o público voyeurístico dum show de aberrações.

Neste sentido, o corpo de Joséphine pode ser visto como um exemplo da abjeção no sentido que Julia Kristeva atribui a este termo. Segundo Kristeva, o abjeto está relacionado com o que o sujeito expulsa de si para afirmar-se como tal, impondo uma fronteira estrita entre sujeito e objeto, dentro e fora: excremento, sangue e vômito, por exemplo, são todas substâncias que podem ser consideradas como abjetas. A abjeção ocorre quando esta fronteira é esbatida, ameaçando a integralidade do sujeito. Vale mencionar que Kristeva também identifica o corpo da mulher como particularmente abjeto por causa das funções sexuais e maternas que o ligam com substâncias abjetas, e que esbatem os limites entre dentro e fora, e entre sujeitos – mãe e criança. No entanto, para o presente estudo, é mais importante reconhecer que o abjeto é sobretudo o resultado de uma desconcertante desestabilização das fronteiras, como esclarecido por Kristeva quando afirma que: “Ce n’est donc pas l’absence de propriété ou de santé qui rend abject, mais ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L’entre-deux, l’ambigu, le mixte.” (Kristeva 1980, 12). Segundo esta lógica a ambiguidade entre-sexo apresentada por Joséphine assume uma carga particularmente abjeta no contexto de A Madona quando se considera que a iniciação narrada no romance é a de um sujeito que deve se reconhecer como sexuado, um processo que parece ser ameaçado pelo comprometimento desta categoria pela visão de um corpo que se diferencia da norma feminina, sem transitar definitivamente para o masculino. Como explica Kristeva, “Frontière sans doute, l’abjection est surtout ambiguïté. Parce que, tout en démarquant, elle ne détache pas radicalement le sujet de ce qui le menace – au contraire, elle l’avoue en perpétuel danger.” (Kristeva 1980, 17).

Neste contexto, é interessante notar que ao assistir ao strip-tease de Joséphine, Miguel refere-se explicitamente à ideia de abjeção, parecendo assim antecipar a conceitualização desse termo por Kristeva. Afirma:

O outro morreu para demonstrar as extremas possibilidades do sublime. Este vive para expiar a abjeção de todos nós. Não o deixamos morrer porque ele é a caricatura da nossa miséria. Ele esgota as forças de abjeção e isso liberta-nos. É o azazel da nossa imunda cidade interior. (Correia 2000, 85).

Com esta avaliação, Miguel identifica Joséphine como uma espécie de Messias abjeto que cuja vida constitui um sacrifício para da mesma forma que a morte de Cristo expiou os pecados da humanidade. A ideia de sacrifício é ainda sublinhada pela referência a Azazel, anjo caído associado ao rito do bode expiatório na tradição judaica. Assim, a imagem central da descrição do strip-tease de Joséphine, a de “uma ave exótica” que se despluma para se transformar numa “galinha depenada”, pode ser vista como uma reinterpretação do pelicano crístico que fura o próprio peito com o bico para alimentar os filhotes com o sangue. Além disso, o show de Joséphine está banhada numa luz de “apoteose”, iluminação que sugere que, de certa forma, o striptease que revela o seu corpo abjeto eleva-a para um patamar de divindade. A combinação de todos estes elementos sugere que, na verdade, a travesti é longe de ser uma personagem meramente incidental no romance e que, de fato, interpreta um papel de singular importância na viagem iniciática de Branca.

No entanto, o número de Joséphine não é o único strip-tease descrito em *A Madona* e o seu show pode ser visto a funcionar em paralelo com outro despir lascivo testemunhado pela protagonista do romance: o de Yoriko, sobrevivente da explosão da bomba atômica em Hiroxima. Esta catástrofe deixa a jovem japonesa com “uma enorme ferida no ventre que parecia uma queimadura do sol” e que depois fica “cheia de pus” antes de enfim se transformar num “esgar de tecidos arrepanhados” (Correia 2000, 11). Consumido por um sentimento de culpa pelo desastre, Teddy, o amigo americano de Yoriko, tenta compensar “sofregamente, desastradamente, americanamente, depondo uma grinalda de joias no ventre tumular da sua amiga Yoriko com quem diziam nem sequer se deitava.” (Correia 2000, 11). Contudo, esta tentativa de embelezar a ferida de Yoriko malogra espetacularmente.

Deste modo, realizado numa cave chamada o Bikini, o strip-tease da japonesa termina com a revelação de “uma boca arreganhada no ventre de Yoriko Hiroxima 6 de Agosto com uma dentadura americana de pedras preciosas à mostra, sobretudo rubis que têm a cor erótica do sangue, uma gargalhada que é uma hemoptise de rubis.” (Correia 2000, 60), uma visão que provoca “lágrimas ou vômitos ou frêmitos” (Correia 2000, 11). O caráter abjeto desta imagem é evidente na sua evocação de um derramamento de sangue, substância já identificada como particularmente representativa da abjeção, e na sua mistura de elementos orgânicos e inorgânicos – esbatimento de fronteiras que transforma o corpo de Yoriko num objeto de arte inquietantemente vivo cuja integridade física parece ser ameaçada pela própria confusão de orifícios.

Mais revelador ainda é o fato de que a narradora de *A Madona* descreve o strip-tease do Bikini como “o único strip-tease autêntico do mundo”, acrescentando que “os outros despem ainda velhas estátuas gregas” (Correia 2000, 60), artefactos de uma ideologia estética que Natália Correia descreverá mais tarde na introdução da sua *Antologia da Poesia do Período Barroco* como uma “tradição apolínea grecolatina, apropriada ao exercício do génio lógico masculino” (Correia 1982, 30). Ao contrário da maior parte dos outros strip-teases, que confirmam as expectativas do olhar masculino ao refletir uma representação ordenada dos seus desejos, condicionada por códigos estéticos que valorizam a harmonia, tanto a apresentação de Yoriko, quanto a de Joséphine, terminam com a revelação de um corpo que coloca estas expectativas em xeque de forma pujante.

As implicações desta subversão do olhar por Joséphine e Yoriko parecem ser esclarecidas por uma crônica intitulada “A Emancipação Feminina ou o Triunfo da Beleza”¹¹⁴, escrita por Natália e publicada no mesmo ano que *A Madona*. Neste texto, a autora expõe a sua visão dos grandes desafios da sociedade novecentista da forma seguinte:

E assim, na paisagem crepuscular do século XX (entenda-se aqui crepúsculo como princípio e fim) pontifica a tríada incandescente das três bombas, sinais de trânsito para um futuro que surge no horizonte do homem como um aflitivo ponto de interrogação: a bomba atômica, a bomba da explosão demográfica e a bomba da emancipação feminina. (Gonçalves 2003, 135).

Aqui a escritora traça uma ligação estreita entre a ameaça da bomba atômica e a erosão de papéis de gênero tradicionais pela emancipação da mulher e a revolução sexual, movimento do qual Joséphine constitui uma espécie de representação extrema com a sua encarnação física numa confusão de sexos. Em *A Madona*, esta ligação entre a bomba atômica e mudanças no plano homossexual é também sugerida pela escolha de nomear a cave onde Yoriko realiza o seu strip-tease o *Bikini*, referindo-se simultaneamente ao fato de banho icônico da revolução sexual e ao atol pacífico de que recebeu o nome e onde foram realizados os testes nucleares.

Deste modo, os strip-teases de Yoriko e Joséphine podem ser vistos a forçar os seus espectadores a encarar a possibilidade da destruição das estruturas que sustentam a sociedade patriarcal contemporânea. É importante ressaltar que, além da sua evidente ameaça física, a bomba atômica é também (e talvez sobretudo) explorada como um problema filosófico no romance. Sendo simultaneamente a obra-prima dos avanços científicos e tecnológicos da época e uma arma com uma capacidade de destruição até aquele momento inimaginável, a bomba abala a base do otimismo positivista que até então tinha justificado os grandes empreendimentos científicos. Neste sentido, é revelador que o strip-tease de Joséphine provoca uma reação particularmente forte no Anjo, que vê o espetáculo como “alguém que assistisse algemado a um filme que o agonizava,” (Correia 2000, 84) antes de concluir que a travesti “É um ser repugnante” (Correia 2000, 84)”. Seria fácil relacionar este desconforto à homossexualidade oculta do artista dinamarquês, interpretando o seu repulso como a rejeição de uma figura que perturba tão pungentemente a segurança do sistema heteronormativo que lhe garante um lugar na sociedade patriarcal, mas as implicações da sua reação negativa são muito mais profundas e reforçam ainda mais a ligação entre os strip-teases de Joséphine e Yoriko.

Efetivamente, o Anjo representa uma vertente do progressismo que acredita na possibilidade de aperfeiçoar o homem moralmente, demonstrando “a coerência matemática de um espírito compenetrado da missão de dignificar o homem” (Correia 2000, 85). Vê na sua vocação de artista “graves responsabilidades” e descreve o “informalismo” e a “arte gestual e desintegracionista” como “uma nociva convocação das cargas primitivas que de forma alguma ajudam o homem a integrar-se social e cosmicamente” (Correia 2000, 113). Por mais que

¹¹⁴ Publicada pela primeira vez na revista *Notícia*, Luanda, Angola, no dia 19 de julho de 1969. Reproduzida em Gonçalves 2003, 133-136.

pareça distanciar-se da tragédia da bomba atômica ao atribuir a culpa à ciência, afirmando que “o nome de sábio já não se adapta ao cientista. Este afastou-se da sabedoria na medida em que desencadeou o incontrolável” (Correia 2000, 112), também pode ser visto a tentar expiar um certo sentimento de culpa com a sua participação em protestos antiatômicos. Neste sentido, a sua resposta à análise messiânica do strip-tease de Joséphine é reveladora: “Não quero ser perdoado. Não permito que me roubem a minha dose de responsabilidade” (Correia 2000, 85). Esta frase, que parece remeter para as questões morais levantadas pela bomba atômica, sugere que, ao ser confrontado com o corpo de Joséphine, o Anjo depara com um abalo parecido da sua visão ordenada do mundo.

O encontro do artista dinamarquês com a travesti encena o encontro da sociedade patriarcal com a possibilidade da sua própria destruição. No esquema da viagem iniciática, é a descida aos Infernos, o vislumbre do fundo do abismo, etapa necessária num ciclo de morte e regeneração que periodicamente mergulha o mundo nas trevas para depois inaugurar uma nova era. Deste modo, entre as várias figuras mitológicas invocadas pelo romance, os strip-teases de Joséphine e Yoriko podem ser interpretados como uma inversão lasciva do despir exigido da deusa suméria, Inana, na sua descida pelas sete portas do Inferno para a corte da sua irmã sombria Ereshkigal, rainha do submundo. No mito, depois de despojado das suas roupas e enfeites, a deusa fica sem poder, é julgada e transformada num cadáver, ficando como morta durante três dias até ser resgatada pelo filho-amante. Com efeito, este mito iniciático é referenciado explicitamente nas últimas páginas de *A Madona*, realçando a sua importância no mundo simbólico do romance:

Despejei a minha alma até ao fundo. Em cada porta deixei parte dos meus vestidos e ao chegar ao templo de Ereshkigal estava inteiramente nua, transformada num cadáver, rodeada de demónios, sombras e harpias que eram a loucura provocada pelo pavor da minha imortalidade. (Correia 2000, 180).

Em vez de a própria deusa, são os espectadores dos strip-teases de Joséphine e Yoriko que, confrontados com a revelação abjeta dos limites fragilizados das estruturas da sociedade, ficam sem poder. No entanto, da mesma forma que logo a seguir ao trecho citado acima, a narradora descreve como “Um amanhecer de verdete imprime à neve um livor espectral. As esponjas das montanhas supuram os últimos pingos da noite em que estiveram mergulhadas.” (Correia 2000, 180), os strip-teases de Joséphine e Yoriko também preparam o caminho para a instauração duma nova ordem. Depois da escuridão da noite, vem a aurora de uma nova era.

Deste modo, Joséphine interpreta um papel essencial dentro do esquema iniciático de *A Madona*. Caos que dança no fundo do abismo, a travesti é também um Messias abjeto, sacrifício vivo. Evocando diferentes ameaças às estruturas socioculturais vigentes, o seu corpo e o de Yoriko possibilitam a construção duma nova era ao abalar os limites e preceitos que regem a estagnada sociedade patriarcal, abrindo caminho para o casal divino que protagoniza a viagem iniciática reorganizar os elementos do universo segundo uma nova ordem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe* (Tome II): *L'expérience vécue*. Paris: Gallimard. 1976
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Abingdon: Routledge. 1990.
- Correia, Natália (org.). *Antologia da Poesia do Período Barroco*. Introdução de Natália Correia, Lisboa: Moraes Editores. 1982.
- _____. “Bissexualidade e Ruptura Romântica na Poesia Portuguesa” in Albuquerque, Afonso de, et al. *Sexologia em Portugal II*. Lisboa: Texto Editora, 1987. p. 41-46.
- _____. *Poesia Completa: O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*. 2ª edição, Lisboa: Publicações D. Quixote. 1999.
- _____. *A Madona*. 5ª edição, Lisboa: Editorial Notícias. 1999.
- _____. *Descobri Que Era Europeia: impressões duma viagem à América*. 2ª edição, Lisboa: Editorial Notícias. 2002.
- Costa, Ana Paula. *Natália Correia – Fotobiografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 2005.
- Gonçalves, Zetho Cunha (org.). *Breve História da Mulher e Outros Escritos*. 2ª edição, prefácio de Maria Teresa Horta, Lisboa: Parceira A.M. Pereira. 2003.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil. 1980.
- Louro, Regina. “A Madona” in Fiadeiro, Maria Antónia (org.) *Mulheres Século XX: 101 Livros: Ler e escrever, ler e reler, ler e lembrar*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2001, p. 152-153.
- Neumann, Erich. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. Tradução de Ralph Manheim, Princeton University Press: Princeton. 1963.
- Solié, Pierre. *La Femme essentielle : Mythanalyse de la Grande-Mère et de ses Fils-Amants*. Prefácio de Pierre Emmanuel, introdução de Joelle de Gravelaine, Paris: Éditions Seghers. 1980.
- Strachey, James (org.). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XVII (1917-1919): An Infantile Neurosis and Other Works*. Tradução de James Strachey. London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis. 1955.

A REFLEXÃO CRÍTICA DO GÊNERO FEMININO NO NÍVEL NARRATIVO EM LUZIA HOMEM SEGUNDO A ANÁLISE DO DISCURSO

Sawara Brasil Moreira¹¹⁵

A linguagem é a capacidade de estabelecer comunicação através de códigos, relativa às diversas espécies animais, inclusive à humana. Contudo, devido a suas características sócio-cognitivas, além da capacidade de desenvolver linguagem, seres humanos desenvolvem uma Língua, uma estrutura sintático-semântica, que os fazem construir discursos e reproduzir valores sociais.

Por isso, a Análise do Discurso (AD) procura estabelecer as condições de produção de determinado discurso e seus agentes de produção reconhecendo que há uma estruturação tríplice formada por: linguística, sujeito e ideologia. Desta forma, a AD tem como objetivo identificar os fatores que levaram a produção de determinado discurso considerando o(s) sujeito(s) que o produziu (ram), sua estruturação linguística e o meio social em que foi produzido.

A obra analisada neste Artigo - Luzia Homem- foi escrita por Domingos Olímpio, jornalista e romancista brasileiro, no início do século XX, que descreve as características e comportamentos incomuns a uma moça deste século, como sua devoção ao trabalho e sua força extraordinária, além de sua falta de sensibilidade ao amor ou a cuidados físicos.

Percebe-se, durante a análise, a seleção de determinados elementos coesivos referenciais para se dirigir a Luzia, formando o nível narrativo que a constrói enquanto personagem. Tais aspectos no romance são resultados de um discurso produzido pela sociedade machista e misógina do século XX, visto ser objeto elaborado por um sujeito linguístico relativo à sociedade na qual está inserido em determinada época.

Este trabalho tem como objetivo identificar a caracterização e construção da personagem Luzia – em Luzia Homem -por meio de elementos linguísticos, se apropriando do método da Análise do Discurso de José Luiz Fiorin para salientar a existência do conceito de gênero presente na sociedade machista e explicada pelo psicanalista Jacques Lacan. Além disso, será exposta a importância de se reinterpretar o discurso literário visto o mesmo ser reproduzidor dos valores sociais, apresentando uma resignificação do conceito de gênero segundo a filósofa Judith Butler.

¹¹⁵ Graduação em Letras/Literaturas – FEUC- Fundação Educacional Unificada Campo-grandense

APRESENTAÇÃO DA OBRA

O presente artigo utiliza como corpus a obra *Luzia-Homem* (1993), escrita por Domingos Olímpio Braga Cavalcanti no início do século XX. Sua narrativa é estruturada pelo cientificismo e determinismo da estética naturalista brasileira ao descrever a vida de uma mulher sertaneja na cidade de Sobral, no Ceará – lugar onde nasceu o autor. A história retrata a realidade exaurida dos sertanejos que trabalham na construção de uma cadeia sob condições exploratórias de trabalho. Dentre as figuras sertanejas, destaca-se a protagonista da obra com sua inigualável força e aptidão física, o que lhe garante o apelido – e título do livro – *Luzia Homem*.

O enredo deste romance é construído pelo drama emocional de Luzia em relação a Alexandre e Crapiúrna, sendo amada por aquele e atormentada por este, o que lhe faz passar por um momento de transição para o “amadurecimento” sua identidade feminina e uma transformação para se tornar “mulher”.

Ao mesmo tempo em que são abordados os conflitos de Luzia, o cenário é envolto pela construção do ambiente nordestino, com uma massa de pessoas indistintas que sofrem pela seca e pelas difíceis condições de sobrevivência. Tais características farão a obra ser uma representante do naturalismo regionalista ao exibir os estereótipos da vida sertaneja e nordestina com sua veia determinista condicionando suas personagens ao seu meio de sobrevivência.

TEORIA METODOLÓGICA

Os conceitos da Análise do Discurso

Uma vez que há diversas maneiras de estabelecer sentido e significado numa língua, a Análise do Discurso (AD) é um campo da linguística que busca depreender os sentidos da/na língua por dois meios: o discurso e o texto. O discurso, partindo dos conceitos derivados da corrente de Análise de Discurso Francesa, é construído pelo movimento de significação ideológica atribuída e/ou criada por um sujeito histórico. Para a AD, a língua é um construto de dimensões simbólicas carregadas de ideologia que se reconstroem pelo movimento históricossocial. Assim, como diz Eni P. Orlandi (2005): “Na Análise do Discurso, procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e de sua história.”¹¹⁶

Para compreender os pressupostos da Análise do Discurso, deve-se, então, considerar um tripé de perspectivas teóricas: a ideologia, a linguística e o sujeito. (SILVA e ARAÚJO,

¹¹⁶ _____, *Michel Pêcheux e a Análise do Discurso. Estudos da Língua(guem)*. Labeurb/IEL, Unicamp. Vitória da Conquista, n.1.p.9-13, jun. 2005.

2017)¹¹⁷. A ideologia é o conjunto de sentidos resultante da relação entre os processos sociais e históricos com o simbólico. A partir dela, o indivíduo se transforma em sujeito, criando uma teia subjetiva formada pelos valores históricos atribuídos aos símbolos. Logo, a ideologia não é a ocultação do sentido, mas a estrutura significante relativa à história e à língua.

Sendo formado pela ideologia, o sujeito é a posição representante de um determinado pensamento. É o lugar determinado de onde se fala construído pela língua e pela história. A língua, por sua vez, é o meio material que absorve o sentido histórico e ideológico, reproduzindo-os na formação do simbólico em suas estruturas linguísticas.

Visto que o discurso é formado pelos três eixos acima, a construção do sentido para a AD é considerada opaca, pouco visível, como um espelho embaçado, uma vez que a interpretação não é clara devido ao seu processo de formação. A Análise de Discurso visa, portanto, mostrar as evidências desse processo construtivo para que haja a crítica sobre a constituição do discurso.

O gênero feminino

Nesta pesquisa será utilizado o conceito de mulher ou gênero feminino, definido pelo psicanalista Jacques Lacan ao formular que: ao nascer, um menino e uma menina são primeiramente distinguidos pela presença ou ausência do falo. (LACAN, 1982, apud, GRANT, 1998, p.252) Aquele possuidor do falo, o masculino, cria uma identidade ao redor deste elemento. Portanto, os homens têm uma identidade comum a todos, um objeto simbólico que os definem. A mulher, em contrapartida, não é possuidora do falo – e por isso – é sempre identificada por uma ausência, uma incompletude relativa ao homem.

A teoria sobre as identidades de gênero para Lacan é apresentada, portanto, como princípio das estruturas narrativas da obra na construção da personagem Luzia Homem e representa o pensamento social sobre a função ou o papel do gênero feminino na sociedade em que a obra foi publicada.

Também é aplicada como referência no presente trabalho a teoria de performatividade de gênero definida pela filósofa estadunidense Judith Butler (2003)¹¹⁸. Como ponto de convergência com os pensamentos de Lacan, para Butler, o gênero é ao mesmo tempo um papel (ou função) determinado pelas instituições sociais e um processo contínuo de definição, um constante vir a ser. Principalmente em relação ao gênero feminino, pela ausência de um elemento definidor, sua concepção é formada cotidianamente por meio das ações políticas dos indivíduos nas sociedades. A todo o momento o conceito de gênero feminino é redefinido e atualizado ao ser mulher e viver, agir, na sociedade como mulher – e mesmo que o indivíduo não possua um corpo biologicamente feminino.

Portanto, a teoria de Lacan sobre a construção dos gêneros define o conceito utilizado na obra para a criação narrativa da personagem Luzia – e do arquétipo da feminilidade -

¹¹⁷ ARAÚJO, Alcemar Dionet de. SILVA, Jonathan Chasko da. *A Metodologia de Pesquisa em Análise do Discurso. Grau Zero* –Revista de crítica cultural.Unioeste.v.5, n.1,2017.

¹¹⁸ BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*; tradução Renato Aguiar.pdf. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

enquanto a teoria de Butler confronta as evidências narrativas sobre gênero presentes na obra, justificando a importância da discussão sobre a temática de gênero na atualidade.

OMITO E O GÊNERO DE LUZIA HOMEM CONSTRUÍDOS NO NÍVEL FUNDAMENTAL DO DISCURSO

Em palestra proferida no 6º Ciclo de Conferências da Academia Brasileira de Letras (ABL), em agosto de 2018, intitulada “Luzia-Homem de Domingos Olympio: a criação de um mito mulher” a palestrante Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, antropóloga e professora titular na pós-graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sugeriu a interpretação da personagem Luzia enquanto uma atualização do mito de Hermafrodito.

Na mitologia grega, Hermafrodito é filho da união entre Hermes e Afrodite – deuses da Grécia Antiga – tendo a particularidade de possuir ambos os gêneros ao mesmo tempo. Sua criação serve para representar a perfeição e imortalidade humana ao atingir sua completude com a união de dois aspectos complementares – as definições femininas e masculinas. Segundo essa concepção dualística de gênero, é impossível a existência de seres humanos portadores de feminilidade e masculinidade concomitantes e, por isso, sua existência ocorre no plano da ficção.

Portanto, ao definir Luzia como atualização do mito grego, a antropóloga reafirma a perspectiva de incompletude do gênero à personagem brasileira para retratar seu processo de construção sexual e identitário que não se realiza. Contudo, essa perspectiva sobre gênero é reflexo da utilização biológica como justificativa para a construção de modelos e comportamentos difundidos nas instituições sociais, o que se observa no processo de formação da personagem Luzia no decorrer da narrativa.

O que se pode observar na história humana é que ao definir um gênero como incompleto e dependente do outro, se estabelece uma relação assimétrica entre o conceito de feminino e masculino nas sociedades patriarcais. Como exposto anteriormente, sob as perspectivas de Jacques Lacan, nestas sociedades a definição de masculino é construída por possuir um elemento definidor – o falo. Enquanto ao gênero feminino são designadas características indefinidas, sempre relativas ao outro, porque não possui o falo.

Sendo assim, os valores ativos, positivos e encorajados na sociedade patriarcal são sempre relativos ao gênero masculino, por ser uma identidade completa, como por exemplo, aptidão ao trabalho, integridade moral, ser o provedor, ser agente de suas ações. Por outro lado, os valores negativos, passivos, subordinados, de fragilidade intelectual e física, são relativos ao gênero feminino.

Essa dicotomia é observada na obra pela formação do seu nível fundamental do discurso utilizando categorias semânticas, ou seja, o alicerce temático da obra, como diz Fiorin (2016, p.21): “A semântica do nível fundamental abriga as categorias semânticas que estão na base da construção de um texto.” No caso da obra Luzia Homem, as categorias semânticas são /masculinidade/ e /feminilidade/.

Ademais, em análise do discurso, estabelece-se uma qualificação entre as categorias semânticas, no caso particular, /masculinidade/ versus /feminilidade/; Cada uma delas adquire ou valor /eufórico/, ou seja, positivo ou /disfórico/, negativo. Neste caso, a /masculinidade/ é disfórica por se tratar de uma personagem feminina, visto que a /feminilidade/ é eufórica.

Além disso, as categorias semânticas aparecem em uma organização sintática estruturadas em duas operações: negação e asserção. Ao se estabelecerem categorias semânticas opostas, são possíveis as seguintes relações:

- a) afirmação de a, negação de a, afirmação de b.
- b) afirmação de b, negação de b, afirmação de a.

Na obra analisada, percebe-se a seguinte organização sintática: afirmação da /masculinidade/ quando a personagem é apresentada para o leitor e constrói sua personalidade enquanto a mulher mais forte dentre todos os homens, trabalhadora e justa; negação da /masculinidade/ após Alexandre, a personagem por quem Luzia suspeita ter sentimentos, ser preso e ter-lhe sugerido uma proposta de casamento, Luzia começa a questionar seus atributos masculinos e a perdê-los; afirmação da /feminilidade/, após Alexandre ser inocentado e solto, Luzia já passou por uma metamorfose que extinguiu sua força masculina e se encontra mais descrita com elementos femininos.

A problemática, neste caso, se trata de uma personagem feminina com designações relativas a seres masculinos, sua força, justiça, aptidão ao trabalho, o que não condiz com a moral e os valores da sociedade patriarcal na qual a obra está inscrita. Logo, percebe-se a mudança drástica nos elementos descritivos correlacionados à Luzia no início e no término do romance. Devido ao amor por Alexandre, a personagem sofre uma transformação que a faz perder seus aspectos masculinos para se tornar “mulher de fato” – ela se torna mais frágil, submissa, emotiva e sensual fisicamente - seguindo padrões condizentes aos estereótipos de feminilidade de sua época.

O questionamento da correlação mítica a Luzia, portanto, ao apresentar o nível fundamental da obra, visa mostrar ao leitor que a construção temática ou basilar do romance se estrutura em uma concepção específica e delimitada de gênero. Mostrando que o discurso é reprodutor de valores sociais bem demarcados. É possível tal percepção devido a abrupta mudança das características da personagem Luzia e sua explícita significação correlativa aos valores morais presentes na literatura brasileira e na sociedade.

ANÁLISE DO NÍVEL NARRATIVO

O nível narrativo do discurso é aquele que se estrutura por uma base de estado inicial, transformação e estado final. No presente artigo será analisado como o nível narrativo é utilizado para construir o gênero de Luzia e está relacionado com comportamento de duas personagens masculinas, o que traduz e reflete os modelos das instituições sociais.

A estrutura canônica do nível narrativo se baseia em quatro fases: manipulação, competência, performance e sanção. Relativa à obra Luzia Homem observa-se que a construção da personagem está correlacionada a duas outras: Alexandre e Crapiúrna.

Enquanto Alexandre é o rapaz que a pede em casamento, trabalhador, gentil e melhor amigo da protagonista, Crapiúrna é seu oposto, ele quer conquistar Luzia pela sua obsessão, sua autoridade. Já em princípio é possível perceber que a construção da mulher (ou do gênero feminino) e da narrativa é sempre subordinada às necessidades e vontades do masculino.

A primeira fase, a manipulação, é estruturada pela ação de um sujeito sobre o outro levando-o a querer ou dever fazer algo. Na obra Luzia Homem, é possível notar que dois sujeitos, Alexandre e Crapiúrna, tentam convencer Luzia a se subordinar a eles. O primeiro, Alexandre, tenta manipulá-la com uma proposta de casamento – ou seja- com o amor; o segundo exerce a manipulação com sua figura autoritária de delegado.

Em um primeiro momento, nota-se que Luzia aceita a manipulação vinda de Alexandre, por ser seu amigo, e porque nenhum homem nunca demonstrou-lhe afeto e/ou interesse matrimonial como Alexandre o fez; portanto, seu interesse ou curiosidade excita-lhe a considerar a manipulação de Alexandre.

Na fase da competência, a personagem que sofrerá a transformação é possuidora de um saber/poder realizar essa mudança. Visto que a performance a ser operada em Luzia é a transformação das características de gênero pode-se perceber que Luzia já nasce com o poder para executar a mudança, como qualquer mulher, de forma inata. É como se os instintos naturais de feminilidade em Luzia estivessem adormecidos, e despertassem pela manipulação da figura masculina.

Durante a terceira fase, a performance, da obra analisada há uma combinação de fatores narrativas que tornam a transformação, ou seja, a mudança de estado inicial para o estado final, de Luzia possível:

- a) a primeira ação que ocorre é a prisão do pretendente, acusado de ter roubado dinheiro do seu local de trabalho.
- b) Piora da doença da mãe de Luzia, o que permite se afastar do trabalho e ficar em casa para realizar sua performance.
- c) Presença de uma amiga confidente – Terezinha – que lhe instrui sobre o amor e relacionamentos.

Para iniciar a performance, quando Alexandre é preso, Luzia começa a demonstrar seus afetos pelo rapaz, como em:

(...) encontrei nele um amigo, um irmão; e hoje, abaixo de Deus, é ele quem me ajuda a sustentar os dias de minha mãe, entrevada dentro de uma rede. Essas noites temos passado juntos, fazendo quarto à minha pobre velha que gemia com dores de fazer cortar corações. (...) Ah! meus senhores, até os bichos são agradecidos, quanto mais criaturas cristãs. E aqui está a pura verdade, porque eu puno por ele e juro que está inocente. (p.42)

Nessa primeira etapa, aparecem as primeiras manifestações do que pode ser um sentimento amoroso da protagonista. A grave doença da mãe afasta Luzia da função de operária – a que mais lhe atribuía as características masculinas. Ademais, em meio a esse enredo, surge como apoio sentimental a amiga Teresinha (p.46): “Teresinha ficou. Passou a fazer parte da família, pois não tinha ânimo de abandonar as duas criaturas, repassadas de amargos sofrimentos, sozinhas naquela casa sem uma alma condoída que as consolasse.”

A partir daí, inicia-se a transformação física e psicológica da personagem em suas qualificações masculinas para as femininas, como se observa (p.49): “(...) desfez os cabelos impregnados de forte fragrância de mulher amorosa, como se a própria essência da força e da saúde evolasse deles em capitoso filtro sensual.”

Percebe-se, também, que Crapiúrna continua tentando exercer sua manipulação em Luzia por meio da força e autoridade e é um potencial perigo para Luzia, como na cena em que Luzia visita Alexandre na prisão e a cena onde Crapiúrna conversa com Cabecinha, um guarda do local onde trabalhava:

(...) - Qual o quê!...respondeu o soldado, carregando a caraça, muito despeitado –Aquilo é uma fera, braba como cascavel; mas hei de amansá-la por bem ou por mal....(...) (p.78)

(...) - Já lhe teria dado uma ensinadela se o estupor do delegado não estivesse atravessado comigo...(...) (p.78)

(...) – Além disso, por mal dos meus pecados, sou casado.
- E a mulher?...
-Sei lá. Não combinava com o meu gênio, nem pegava do meu jeito... Era um demônio em figura de gente, rezinguenta e respondona. Um dia brigamos mesmo de verdade: dei-lhe pescoções, e o diabinho anoiteceu e não amanheceu. Levantei as mãos para o céu. Boi solto, lambe-se todo...
(...) (p.79/80)

Pode-se notar a representação do comportamento machista da personagem Crapiúrna, reflexo da sociedade na literatura.

Apesar disso, a manipulação de Alexandre já havia sido realizada, pois Luzia e Teresinha buscam maneiras para provar a inocência de Alexandre. Teresinha busca ajuda com as rezas de Rosa Veado para Santo Antônio, enquanto Luzia busca conseguir dinheiro para pagar o advogado e soltar Alexandre: “(...) Quase todos os dias ela passava pela casa do promotor, sinceramente interessado na sorte de Alexandre, para se consolar com promessas.”

Com a reza de Rosa Veado, comprova-se a inocência de Alexandre e se iniciam os conflitos internos de Luzia:

Tais pensamentos, bons e maus, perversos ou generosos, acudiam, em tumulto, disparatados e contraditórios, ao seu cérebro perturbado pela dúvida. Acariciava-os ou lutava para expungir-los; e vinha-lhe, por fim, o remorso de haver pecado por soberba, por falta de caridade, julgando mal Alexandre, quando em verdade, os sofrimentos dele repercutiam no seu coração com dobrada intensidade, como se ele fora parte de seu ser, porção de sua alma. (p.62)

Para encorajá-la, começa Teresinha a contar sua vida amorosa para Luzia, transformando a percepção da moça:

“Esteve-se Luzia absorta, fitando em Teresinha demorado olhar aceso de admiração, como se lhe ela se rebelasse sob a forma estranha e sugestiva de uma heroína provada nos mais rudes lances da luta pela vida, e conservando ainda o coração sensível aos nobres impulsos de ternura, de dedicação e piedade do infortúnio alheio.
(...) (p.68)

“(…) Deveriam ser fortes, admiráveis, as mulheres que sobrevivessem às provações do opróbrio. Com a alma imaculada; e Luzia, apesar de seus músculos exuberantes, se sentia aniquilada ao pensar em ser colhida por um só dos incidentes da pitoresca vida de Teresinha. (p.68)

Com a melhora da mãe de Luzia e de sua inquietude por Alexandre, a personagem volta às suas atividades habituais no trabalho, onde é comprovada a mudança de seu processo de transformação por sua perda da força física:

“Quando Luzia se apresentou ao apontador, houve um movimento geral de surpresa e curiosidade. (...) Notavam que estava mais esbelta, graciosa, a cor mais clara pelo repouso de alguns dias. Havia misteriosa alteração no seu semblante. As vigorosas linhas de energia máscula se contraíam em curvas melancólicas, e, nos olhos meigos, flutuava a sombra do ideal morto entre chispas fulvas de anelos incontentados. As atitudes lânguidas e os gestos lentos denunciavam fadiga moral, ou a preguiça voluptuosa das felinas amorosas. Dir-se-ia que se lhe haviam atenuado os tons varonis, e, da crisálida Luzia Homem, surgira uma mulher com a doçura e fragilidade encantadora do sexo em plena florescência suntuosa.” (p.82)

Como mais uma característica marcante da feminilidade, Luzia naturalmente desenvolve o sentimento de afeto materno pela personagem Quinotinha, o que lhe atribui mais uma característica de “mulher normal” visto a predisposição do feminino para a maternidade.

“Contemplando Quinotinha a trabalhar, Luzia se embebia no enlevo de um sonho onde se dissolviam as amarguras, as tristezas do presente, e surgia entre resplendores suaves de autora o desejo da maternidade, dar-lhe Deus uma filha assim, formosa e sadia.” (p.99)

Finalmente, quando Alexandre é solto, a transformação de Luzia está completa ao perceber que sente ciúmes dele e pensa se casar de fato. A transformação de Luzia é tão profunda que ela não sabe como reagir a esse novo sentimento.

Durante a última fase do nível narrativo, sanção, quando os bons são vangloriados e os maus punidos, ao descobrir a inocência de Alexandre, acha-se o executor do crime: Crapiúrna, que decidira punir Luzia ao perseguir Alexandre e incriminá-lo.

Deixa estar, safada, amaldiçoada, que não ficarei preso toda a vida... Nem tu vás para o inferno...
O soldado gritava, estorcia-se delirante, agarrado às enormes barras de ferro do portão, brandindo-as abalando-as com inútil esforço para quebrá-las, arrancá-las dos gozos chumbados do portal de granito. (p.138)

Mais uma vez, como identificação social, o comportamento de Crapiúrna permanece violento e perseguidor, o que causará a agressão e morte de Luzia no último capítulo.

– Pensas – continuou Crapiúrna, recuando, transfigurado o rosto por diabólico sorriso.
– Pensas que tenho medo de Luzia Homem? Desgraça pouca é bobage...
E atirou-se de um salto sobre Luzia, que empolgando-o quae no ar, o torceu, e, atirando-o no chão, subjugado, comprimiu-lhe o peito com os joelhos. (...) (p.151)

Dois gritos medonhos restrugiram na grot. Crapiúrna, louco de dor, embebera-lhe no peito a faca, e caía com o rosto mutilado, deforme, encharcado de sangue.
– Mãezinha!... – balbuciou Luzia, abrindo os braços e caindo, de costas, sobre as lajes. (p.152)

O objetivo da análise do nível narrativo da obra é evidenciar como – por meio do discurso literário – se reproduz as construções e os valores sociais pela estrutura da obra. Tratou-se de evidenciar como o gênero feminino sofreu mudanças por manipulações diferentes durante toda a obra, constantemente influenciadas por duas personagens masculinas.

Em relação à persuasão de Alexandre ao pedi-la em casamento, Luzia tem seus aspectos físicos mudados e começa a trabalhar como costureira; ela perde sua força vital que a permitia ser operária para assumir uma função mais delicada e relativa à mulher. Além disso, desenvolve desejo pela maternidade e adquire características mais sensuais no corpo, preenchendo os requisitos necessários para ser “mulher de verdade”.

Para Crapiúrna, Luzia precisou sofrer as consequências de não o ter obedecido, ou de não ter aceitado sua manipulação, o que a fez entrar em conjunção com a morte – retrato do número da realidade de feminicídios brasileiros.

O que se quer evidenciar é que, em ambos os casos, a construção de gênero está intrínseca ao discurso e impele e obriga a protagonista a atender os padrões de ser mulher exigidos pelas instituições sociais.

REFLEXÃO CRÍTICA SOBRE A OBRA

A Importância de se (re) pensar o discurso literário

Pensando que o discurso é construído por um sujeito inserido na história e na sociedade e que seus valores e crenças são explicados, formulados, internalizados e interpretados por meio de um código, que possui critérios semânticos e sintáticos relativos, faz-se necessário perceber que o discurso nunca é transparente e claro. O discurso é opaco e relativo com seus valores determinados e construídos a época, tempo e aos sujeitos. Assim como diz a socióloga Brigitte Berger:

“sejam quais foram as outras características das outras instituições – família, Estado, economia, sistema educacional etc. – as mesmas dependem dum arcabouço linguístico de classificações, conceitos e imperativos dirigidos à conduta individual; em outras palavras, dependem de um universo de significado construídos através da linguagem e que só por meio dela podem permanecer atuantes” (BERGER, apud KRUPPA, 1978:193)”

Sendo assim, é perceptível a importância de se repensar os valores semânticos presentes na construção do discurso – principalmente o literário- já que esta é produto e produtora dos modelos sociais.

O conceito de gênero - presente na narrativa analisada- pode (e deve) ser reinterpretado nas sociedades do século XXI, já que as estruturas sociais são diferentes dos parâmetros

dos séculos predecessores e levando em conta o atual modelo de democracia. Segundo a filósofa estadunidense Judith Butler, por exemplo, o gênero é uma performance, ou seja, é construído no ato, na execução. Recria-se o conceito de masculino/feminino na atuação social e na interação entre sujeitos ao exercerem esses papéis (masculinos e femininos) na sociedade. Tal pensamento possibilita os sujeitos a reconstruírem os modelos de gênero já preestabelecidos. E para quê isso?

Como diz Butler em artigo publicado no jornal Folha de São Paulo em 2017¹¹⁹:

“Às vezes, com a atribuição do gênero, um conjunto de expectativas é transmitido: esta é uma menina, então ela vai, quando crescer, assumir o papel tradicional da mulher na família e no trabalho; este é um menino, então ele assumirá uma posição previsível na sociedade como homem. No entanto, muitas pessoas sofrem dificuldades com sua atribuição — são pessoas que não querem atender aquelas expectativas, e a percepção que têm de si próprias difere da atribuição social que lhes foi dada. (...) Eles nascem na sociedade, mas também são atores sociais e podem trabalhar dentro das normas sociais para moldar suas vidas de maneira que sejam mais vivíveis.”
(Folha de São Paulo. 19 de novembro de 2017/grifos nossos)

Uma vez que o discurso é construído pela linguagem, pelo sujeito da psicanálise e pela ideologia, ao se interferir em uma das variáveis todas as demais precisam ser revisadas. Logo, ao se repensar o discurso, instantaneamente, haverá de ser reinterpretados os valores individuais e coletivos no meio social.

Sendo a literatura veículo que cria e é criado pela expressão individual e social, como forma de arte escrita, o reinterpretar da obra Luzia Homem serve para se atualizar conceitos no século XXI, para criar sujeitos autônomos e responsáveis no fazer político com consciência de sua identidade pessoal e como suas ações interferem na realidade cotidiana do meio que ocupa.

Conclusão

Ao término desta pesquisa foi possível observar que o discurso é estabilizado numa tríplice: a ideologia, a linguística e o sujeito. A ideologia é o resultando das relações entre histórico e simbólico, o sujeito é um lugar determinado construído pela língua e pela história, e a língua é o meio material que absorve o sentido histórico e ideológico. Percebeu-se que o nível narrativo da obra Luzia Homem é estruturado pela conceituação de gênero feminino e masculino assim como sugerido por Jacques Lacan, em que aquele está sempre em desigualdade com este.

¹¹⁹ Judith Butler Escreve sobre sua Teoria de gênero e o ataque sofrido no Brasil. Revista IHU – Institutos Humanitas Unisonos. <<http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/573806-judith-butler-escrevesobre-sua-teoria-de-genero-e-o-ataque-sofrido-no-brasil>> Acesso em 17 abr 2019

Notou-se, também, que esse pensamento sobre gênero condiz com a sugestão apresentada na Academia Brasileira de Letras com o conceito de atualização do mito de Hermafrodito, visto que se separa e especifica padrões de comportamento e características para cada um dos gêneros.

Desta forma, pode-se observar que no discurso literário há uma refração dos conceitos e valores presentes na sociedade, sendo o romance influenciado pelos padrões de comportamento ditados pelas instituições sociais, mas ao mesmo tempo, objeto de reflexão no ambiente educacional e acadêmico ao se repensar a temática de gênero proposta por Judith Butler.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Alcemar Dionet de. SILVA, Jonathan Chasko da. A Metodologia de Pesquisa em Análise do Discurso. *Grau Zero –Revista de crítica cultural*. Unioeste. v. 5, n. 1, 2017.

BUTLER, Judith P. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade; tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Presidência da República. Casa Civil, Subchefia para assuntos Jurídicos. <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm> Acesso em 17 abr 2019

COSSI. Rafael Kalaf; DUNKER, Christian Ingo Lenz. A Diferença Sexual de Butler a Lacan: Gênero, Espécie e Família. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*. USP. pdf. vol. 33, pp. 1-8.

FIORIN, José Luiz. Elementos de Análise do Discurso. 15ª ed., 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2016.

GRANT, Walkiria H. A Mascarada e a Feminilidade. *Psicologia da USP*, pdf. v.9, n.2, p.249-260.

Judith Butler escreve sobre sua teoria de gênero e o ataque sofrido no Brasil. *Revista IHU – Institutos Humanitas Unisonos*. <<http://www.ihu.unisinos.br/78noticias/573806-judith-butler-escreve-sobre-sua-teoria-de-genero-e-o-ataque-sofrido-no-brasil>> Acesso em 17 abr 2019

KRUPPA, Sônia M. Portella. O que torna Possível a Educação. *Sociologia da Educação*. São Paulo: Cortez, 1993.

OLÍMPIO, Domingos. Luzia-Homem. São Paulo: Moderna, 1993.

ORLANDI, Eni P. Análise do Discurso: princípios e procedimentos. 12ª ed. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2015.

_____. Michel Pêcheux e a Análise do Discurso. *Estudos da Língua(guem)*. Labeurb/IEL, Unicamp. Vitória da Conquista, n.1.p.9-13, jun. 2005.

OS MEMORÁVEIS, DE LÍDIA JORGE: IDENTIFICAÇÃO CULTURAL DAS MULHERES PORTUGUESAS

Sílvia Antônio de Oliveira Júnior¹²⁰

As personagens femininas sempre tiveram papel de destaque nas obras de Lídia Jorge. Seja por meio de seus romances ou de seus contos, a escritora portuguesa dá voz às mulheres, transformando-as, em sua maioria, em personagens complexas e dotadas de forte personalidade. E isso não é diferente com *Os memoráveis* (2014), em que o trio das personagens principais é composto por duas jovens jornalistas, Ana Maria Machado e Margarida Lota, que têm a árdua tarefa de realizarem um documentário sobre o aniversário de trinta anos de Revolução dos Cravos e que, para tanto, utilizam-se de uma fotografia composta por um grupo de “memoráveis”, dentre eles, duas mulheres: Rosie Honoré Machado, mãe da protagonista e que possui uma relação problemática com a filha; e Ingrid Pontais, a poeta.

Esse resgate ao passado recente de Portugal, sobretudo, pós 25 de abril, também figura entre os principais enfoques nas obras da escritora. Porém, diferentemente do que ocorre em *O dia dos prodígios* (1980), primeiro romance da autora, as mulheres agora assumem plena consciência em relação ao cenário político atual de seu país. Por esse motivo, também será tema deste trabalho essa relação intrínseca entre a História e a mulher portuguesa. Para tanto, faz-se necessário dialogar com a teoria de Stuart Hall, a fim de tentar delimitar as identidades culturais presentes na obra e entender a forma como as distintas concepções de identidade operam mudanças na narrativa.

Das “memoráveis”

Ana Maria Machado, protagonista da obra, representa a mulher portuguesa contemporânea. O termo “contemporâneo” é aqui empregado como uma “relação com o tempo que a este adere por meio de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p.59). Contemporânea também porque rompe com a normatização da mulher portuguesa do século XXI por não se adequar com a realidade de seu país. Prova disto, é que a personagem reside em Washington, capital dos Estados Unidos, e apenas retorna a sua pátria de origem por questões profissionais.

¹²⁰ FFLCH – USP

Por assumir o papel de narradora, a análise da também personagem Ana Maria Machado, deve-se levar em conta a forma como a narrativa é contada. A obra está dividida em três momentos assim denominados: “A fábula”, “Viagem ao coração da fábula” e “Argumento”.

Na primeira parte, tem-se o convite do ex-embaixador americano à Ana Maria Machado a fim de que esta produza um documentário para a CBN sobre o aniversário de trinta anos da Revolução dos Cravos. Há por parte dele e de seu afilhado, Robert Peterson, certa pressão para que ela aceite o convite. Alguns elementos que comprovam essa afirmação são o fato da conversa entre Frank e Bob transcorrer em boa parte em inglês, negligenciando a língua-materna da personagem; outro fator é que, por diversas vezes, eles falam dela em sua presença, mas sem dirigirem-se diretamente a ela; Ana é isolada na biblioteca, durante uma noite toda, cercada de cartas trágicas que relatam momentos conturbados de sua pátria; a própria festa a que foi convidada tem, prioritariamente, homens entre os convidados, corroborando para o seu desconforto; e a arquitetura feita de vidro da residência do ex-embaixador, chamada Glassy House, faz com que ela se sinta desconfortável. A própria narradora chega a afirmar que “o encontro passara a ser uma sessão de persuasão” (JORGE, 2014, p.42), mas ao que parece, ela aceita por vontade própria, pois, embora imersa nesse ambiente, não é ingênua e consegue se distanciar o suficiente dos fatos que a envolvem, sobretudo os de cunho familiar, para reconhecer a importância da situação como um todo, ou em outras palavras, ela enxerga a projeção profissional que terá após a realização do documentário.

Em “Viagem ao coração da fábula”, segunda parte da narrativa, é mostrado o processo de feitura do documentário. É a partir daqui que o conceito de identidade pode ser aplicado na leitura da obra, para uma melhor compreensão da personagem principal,

A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário- ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre „em processo-, sempre „sendo formada-. (HALL, 2015, p.38).

Nas palavras de Stuart Hall, a identidade está sempre “em processo” e é justamente desse artifício de construção narrativa que a escritora lança mão para desenvolver a história. Esse senso de inacabamento permite ao leitor ter acesso às mesmas experiências e às sensações por que passou a personagem, criando assim, um vínculo maior com ela e, conseqüentemente, um sentimento de reconhecimento enquanto semelhante. Entretanto, é em o “Argumento”, parte final da obra, que o leitor tem acesso aos recortes que a narradora-personagem faz das próprias entrevistas colhidas ao longo da narrativa. Esses fragmentos ajudam a formar uma representação de identidade contraditória da personagem Ana Maria Machado, fazendo com que ela se encaixe em outra concepção de Hall, o conceito de sujeito pós-moderno definido como sujeito que “está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2015, p.12).

O mesmo sujeito pós-moderno observado em Ana Maria Machado, pode ser visto em Margarida Lota, que, embora pertença à mesma geração – as duas personagens têm menos de trinta anos, ou seja, nascidas pós-revolução dos Cravos –, apresenta características de

uma mulher sonhadora e nostálgica, muito diferente, portanto, da personalidade da amiga. Margarida nutre uma paixão pela personagem de Ernesto Salamida, um dos memoráveis, que, apesar de ter cinquenta e sete anos de idade, possui mentalidade de um jovem adolescente que depende da figura materna.

Na descrição da narradora, a personagem Margarida Lota é apresentada ao leitor como “tão vistosa e versátil que lhe chamávamos anémona, referia episódios de batalhas que por lá aconteciam, alguns deles tão detalhadamente trágicos que nenhum professor conhecia, e mesmo no meio da sala de aula, emocionava-se com o seu próprio relato” (JORGE, 2014, p.62). Nota-se certa divergência comportamental da personagem ao assumir um posicionamento racional, por ser uma mulher estudiosa e dedicada profissionalmente; mas que, ao mesmo tempo, tem um lado emocional que reverbera em suas ações.

Essa discrepância torna-se mais visível ao longo da narrativa quando a sua personagem vai ganhando maior complexidade e é justamente isso que se pode observar em Margarida Lota, sobretudo, quando esta anuncia o desejo de ter um filho da revolução, o que parece desmistificar a paixão por Ernesto Salamida e mostrar, na verdade, a vontade de reviver os tempos de liberdade por qual seu país passou em abril de 1974. Desta forma, a “Anémona” representa a geração de mulheres que, embora tenham nascido pós-revolução, nutrem um sentimento de nostalgia simbolizada pela queda da ditadura salazarista em Portugal.

Embora as diferentes concepções de identidade propostas por Stuart Hall existam como forma de simplificação para o entendimento da sociedade pósmoderna, parece haver uma problemática quanto à aplicação dessa teoria em relação à personagem Margarida. Provavelmente, o mais assertivo seria colocá-la em um meio-termo entre o sujeito pós-moderno, conforme já visto, e o sujeito sociológico, tendo em vista sua necessidade de interação com o outro. Desde a parceria com Miguel Ângelo na criação da empresa Lota&Ângelo, até a atuação conjunta com Ana nas entrevistas, Margarida depende sempre dessa reciprocidade.

O conceito de sujeito sociológico pode ser observado na personagem Rosie Honoré Machado, mãe de Ana Maria Machado, pertencente a uma geração diferente da filha. Esposa de António Machado, influente jornalista português na época da Revolução, Rosie representa a mulher silenciada que não encontra mais espaço na sociedade patriarcal portuguesa. Essa sensação de sufocamento arruína seu casamento fazendo com que ela tenha que abandonar a própria filha e morar em Bruxelas, na Bélgica, com seu novo parceiro.

É interessante notar que a personagem Rosie quase não tem fala durante toda a obra *Os memoráveis*. Sua figura é retomada como flashes de memória da protagonista Ana Maria Machado e em alguns comentários feitos por António Machado, revivendo a lembrança da ex-esposa. Em outros casos, o leitor tem acesso ao pensamento da personagem por meio do discurso indireto-livre, artifício utilizado pela escritora como forma de reforçar o silenciamento da figura feminina.

Rosie, assim como a filha, saiu de Portugal para prosseguir a vida em outro país frente à problemática que envolve a mulher em um ambiente de prevalência machista. Contudo, elas se opõem na tentativa de reaproximação com a pátria portuguesa: Ana Maria Machado, conforme já dito neste trabalho, retorna a Portugal por motivos profissionais que muito tem relação com assuntos de foro íntimo, atribuindo-se uma carga emocional extra a tarefa que

mesmo assim é aceita pela personagem. Já Rosie Honoré Machado não regressa a Portugal após sua separação conjugal, nem sequer para visitar a filha pequena.

Dentre as três concepções de identidade propostas por Stuart Hall, Rosie encaixa-se na figura do sujeito sociológico, já que sua personagem reflete “a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com „outras pessoas importantes para ele-” (HALL, 2015, p. 11), tendo em vista sua conduta com o marido.

Nessa altura, se era Verão, Rosie descalçava-se, e se era Inverno andava nas pontas dos sapatos, deslocando-se de um lado para o outro, com um dedo sobre os lábios. A filha deles era então demasiado pequena para abarcar razões abstractas que lhe exigiam disposições tão concretas. Pois no tempo de Rosie, enquanto o pai escrevia, era preciso observar silêncio em todas as divisões da casa. Não correr, não bater com as portas, não tocar em qualquer botão que produzisse ruído no espaço onde se produzia o fumo, eram os seus imperativos.

Sabia muito bem. Durante essas horas em que ele ficava imóvel, a fumar, ocupando o seu trono, atizando o seu forno, Rosie sentava-me ao colo e desenhava cães com três cabeças e línguas bifurcadas. Dizia – Je suis le dragon qui protège ton père de toi, little Machadinha, Voilà. Et ne dépasses pas la verrière. (JORGE, 2014, p.50)

É possível perceber, no excerto acima, a servidão em que Rosie Honoré Machado vivia, pois era obrigada a andar descalça e a fazer silêncio a fim de não incomodar o marido. A repetição excessiva da palavra “não” em: “não correr”, “não bater” e “não tocar”, também reforça a ideia negativa de proibição a que ela e a filha estavam expostas. O próprio termo “trono”, substituindo o vocábulo “cadeira”, engrandece a figura paterna, igualando-o a um rei, e, na mesma proporção, rebaixa a mulher a condição de serviçal.

Ainda sobre o fragmento, as palavras relacionadas às estações “Verão” e “Inverno” demonstram que essas não eram práticas passageiras, mas que se prolongavam ao longo de todo o ano. Porém, o que pode ser visto como principal fator que condiciona Rosie ao sujeito sociológico de Hall é a consciência de dependência, vista no excerto por meio da sugestão metafórica ao relacionar, os “cães com três cabeças” das ilustrações, com o conhecido cão Cérbero da mitologia grega. Ao aproximá-los, sabe-se que este guardava as portas do submundo, não deixando que os mortos de lá saíssem. Deste modo, o termo “trono” ganharia uma nova concepção atrelada ao mundo inferior.

Assim como “os cães com três cabeças”, “línguas bifurcadas” é uma referência a alguns répteis que possuem essa anomalia, mas também aparece em vários seres mitológicos. No contexto em que se insere, parece mais assertiva a segunda concepção. Entretanto, o mais relevante neste momento é perceber a associação feita entre os seres de línguas bifurcadas e a própria Rosie Honoré Machado: na sequência, ao citar tal anomalia nos desenhos, ela conversa com a filha em duas línguas, francês e inglês, aproximando sua fluência em línguas estrangeiras com a característica da bifurcação.

A última personagem feminina analisada neste trabalho, Ingrid Pontais, a poeta, é da mesma geração de Rosie Honoré Machado, e assim como ela, também viveu a Revolução dos Cravos. Mas, diferentemente de Rosie, Ingrid participou ativamente do período revolucionário de seu país, ainda que à sombra de seu marido Francisco de Pontais. Esta característica

a configura como sujeito sociológico, contudo, em concepção distinta a de Rosie Honoré Machado. A poetisa define-se melhor como sujeito que “tem um núcleo ou essência interior que é o „eu real“, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais „exteriores“ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2015, p.11).

A poetisa não confronta a submissão feminina em que vive mesmo distante três décadas da Revolução de 74. A passagem a seguir ilustra esse sentimento presente na poetisa,

“A melhor imagem que guardo é de nós mesmos.” Disse Ingrid.

“Foi muito belo o nosso encontro. (...) Quando chegámos ao Rossio, havia blindados por toda a parte, e nada estava decidido. Foi no meio dessa movimentação que nos avistamos um ao outro. Vimo-nos pela primeira vez quando tivemos que nos afastar para a coluna passar entre as lojas. Depois subimos com a multidão até ao Largo do Carmo. Aí, quando o movimento se adensou, e eu queria assistir ao que se passava, e tinha de saltar nas pontas dos pés para avistar as portas para onde as metralhadoras apontavam, ele pegou-me pela cintura, eu saltei para os seus ombros e ali fiquei. Eu não sabia o seu nome, ele não conhecia o meu, mas o alvoroço era tão grande que não foi preciso apresentarmo-nos. Quando a chaimite Bula com o chefe do governo deposto lá dentro, eu julguei que ele iria me fazer descer dos seus ombros, mas enganei-me. Segurando-me pelos tornozelos, o Francisco correu comigo às cavalitas pela rua adiante, até que ao atravessarmos o Chiado me colocou no chão e me perguntou pelo nome. Podemos dizer que tudo começou aí. A minha melhor imagem do dia da revolução foi essa.” (...)

Então a anémoma perguntou – “Será que é essa também a melhor imagem que Francisco Pontais retém daquele dia?”

O poeta sorriu longamente. “De modo algum. Pelo que me diz respeito, e a falar verdade, a melhor imagem resultou da reacção dos agentes da polícia política sobre a multidão que se acumulava em frente à casa amarela.” (JORGE, 2014, p.27980)

Observa-se que, ao questionada pela repórter, Ingrid Pontais resgata uma imagem carregada de lirismo sobre os acontecimentos nada líricos da Revolução dos Cravos. O momento lembrado é tenso e conflituoso, mas na fala da personagem ganha uma atmosfera romantizada. O próprio termo “revolução” só é utilizado por ela ao final de sua fala, sendo antes empregados vocabulários eufêmicos como “movimentação” e “alvoroço” a fim de diminuir a carga de tensão.

A fala de Ingrid Pontais também é construída por meio do protagonismo da personagem masculina, que detém o poder de decisão enquanto ela fica à mercê de suas escolhas. Na sequência: “ele pegou-me pela cintura”, “correu comigo às cavalitas”, “me colocou no chão e me perguntou pelo nome”, fica clara a submissão da personagem frente à centralidade exercida pelo poeta. É importante ressaltar que ela manifesta o desejo de participar desse momento histórico importante para seu país, haja vista que se encontra no lugar, Largo do Carmo, e no momento certo, hora em que o chefe do governo é deposto, porém, sua atuação é dependente da ação de Francisco Pontais.

O poeta, por outro lado, não mantém a mesma opinião sobre o episódio. Ao ser questionado sobre a melhor imagem que guarda daquele dia, Francisco Pontais é categórico ao afirmar que “de modo algum” o seu primeiro encontro com sua futura esposa foi mais marcante do que a própria revolução em curso. Da forma como é construído do diálogo, sua

fala logo após a fala de Ingrid fica evidente que o poeta despreza aquilo que acabara de ser dito por sua mulher em detrimento à situação política portuguesa à época.

Vale ressaltar ainda, que o poeta faz um resgate aos momentos militares de maior gravidade até então descritos na obra, ao relatar a morte de quatro civis e as dezenas de feridos. Essas imagens de atrocidades criadas por ele opõem-se diretamente ao lirismo de Ingrid na cena anterior, alargando-se ainda mais o distanciamento entre eles.

Percebe-se, portanto, as várias representações femininas presentes na obra de Lídia Jorge que abrangem identidades culturais distintas. Ana Maria Machado é colocada como protagonista da narrativa e cabe a ela a seleção do que ficará para a história de seu país, devido a sua centralidade, tendo em vista que as demais personagens femininas existem em oposição a ela. Deve-se lembrar que toda a narratividade é composta pela narradora-personagem Ana Maria Machado, que, enquanto narradora, não deixa de lado suas concepções construídas como personagem e que o leitor tem acesso no momento da leitura. Esta observação faz-se necessário a fim de que se perceba que as demais personagens são apresentadas por sua perspectiva. É por isso que é possível notar a diferença de posicionamento das personagens femininas com relação à protagonista.

Quando se aproxima Rosie Honoré Machado e Ana Maria Machado, as diferenças são viscerais. Primeiro, pelo parentesco maternal problemático que existe e, segundo, pela Ana não querer ficar à sombra do pai, prova disso é seu descontentamento ao ser chamada de “Machadinha”, referência direta ao sobrenome do pai.

Ana Maria Machado aproxima-se da mãe por demonstrar descontentamento do espaço limitado – ou a falta dele – da mulher em Portugal. Ambas não aceitam a submissão imposta – no que compete àquela, talvez até com o ocorrido com a própria mãe – e saem do país para dedicarem-se à profissão até como forma de liberdade financeira e social. Contudo, deve-se levar em conta a diferença histórica a que estão sujeitas. Rosie decide se ausentar do país na década de 80 e Ana, no início dos anos 2000. Com esse distanciamento temporal a escritora parece querer dizer que há uma mudança em relação à perspectiva da mulher em Portugal.

Já em relação à personagem Margarida Lota, o discurso desta pode ser visto como um discurso da cultura nacional, que nas palavras de Stuart Hall “constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade.” (HALL, 2015, p.56).

Muito embora a protagonista também compactue com o discurso da cultura nacional, este se opõe ao de Ana Maria Machado enquanto narradora. Em instâncias diferentes, a narradora apresenta ao leitor diferentes modos de cultura nacional, e assim, a própria narratividade da obra desconstrói a ideia de unidade que possa existir nesse sentido.

Por fim, em comparação com a personagem Ingrid Pontais, a protagonista rompe com o sentimento de dependência e submissão masculina. Enquanto a poeta permanece em Portugal e mantém matrimônio com Francisco Pontais, a jornalista deixa seu país e concentra-se em seus objetivos profissionais.

Ao que parece, portanto, as representações femininas na obra não se dão por mero acaso. Ao ancorar as identidades culturais em representantes do sexo feminino, a autora defende uma política de identidade, conceito estudado por Stuart Hall, quando afirma que,

Cada movimento apelava para a identidade social de seus sustentadores. Assim, o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas, e assim por diante. Isso constitui o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como a política de identidade – uma identidade para cada movimento. (HALL, 2015, p.45).

É importante que se diga ainda, que essa política de identidade que perpassa toda a narrativa, embasada no empoderamento feminino, não se dá só pelas escolhas de mulheres entre as personagens, mas, sobretudo, com a oposição entre personagens masculinas e femininas. Parece haver uma distinção entre um passado, majoritariamente composto por figuras masculinas – “os memoráveis” – que não foram tão bem sucedidos em seus princípios políticos, e um futuro formado por mulheres que trazem consigo a responsabilidade de fazer algo de promissor para seu país.

Assim, em uma leitura mais atenta de *Os memoráveis*, é possível depreender um plano otimista quanto ao papel da mulher portuguesa contemporânea ao se observar a mudança de postura de Ana Maria Machado em relação às demais personagens mulheres. Se tomar a protagonista como peça fundamental da narrativa, ou como descrito na própria obra como o “coração da fábula”, e tendo em vista, assim como defendido neste trabalho, como representante da mulher portuguesa contemporânea, a proposta de reaproximação entre mãe e filha, ao final da obra, pode ser entendido como o encontro dessas duas gerações femininas de Portugal. Essa seria uma tentativa de entender melhor o cenário que compõe a sociedade portuguesa e, talvez assim, se chegar ao “coração do coração da fábula”.

Por isso, o protagonismo de Ana Maria Machado, supera o simples modelo da mulher portuguesa atual e atinge o patamar de idealização esperada na obra como símbolo da sociedade. A personagem pode ser vista como representante da geração de Portugal de hoje, pois traz consigo toda a complexidade frente às problemáticas de um mundo pós-moderno em que a sociedade portuguesa está inserida. Uma mulher que simboliza a preocupação com o cenário presente de Portugal sem se esquecer do seu passado, não com uma perspectiva saudosista ou de retorno ao mito português, mas com uma postura reflexiva, mais próxima de António de Spínola talvez, preocupada com o futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honeskko. Chapecó: Argos, 2009.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 12ª edição, 2015.

JORGE, Lídia. Os memoráveis. Lisboa: Dom Quixote, 2014.

O CORPO COMO FORÇA LIBERTADORA: HOMOEROTISMO, ANDROGINIA E SADOMASOQUISMO EM A MADONA, DE NATÁLIA CORREIA

Vivian Leme Furlan¹²¹

Esse texto é um pequeno recorte – e ainda em construção – da análise de um dos três romances que estudo na tese de doutorado sobre Natália Correia.

O objeto principal de minha tese de doutorado está centrado na forma especial de Natália Correia encarar o feminismo – e o quanto esta postura, esteve adiantada em relação ao seu tempo –, inserindo a visão (por ela chamada de) matrística, enquanto arquétipo identificador da mulher e de sua liberdade erótica, passional e fonte matricial (e fazia isso mesmo, colocando-se como grande questionadora da maternidade). Enquanto deputada, a açoriana lutou em favor de um feminismo de cultura, não só escrevendo sobre o corpo feminino mas colocando-se à frente de pautas fundamentais como o aborto e apontando sua relevância nos avanços políticos do país.

Embora a autora não esteja abertamente vinculada aos estudos queer, a luta pela igualdade entre os gêneros e liberdade sexual se faz muito nítida em seu projeto literário. Vale lembrar que, além deste texto nitidamente libertador e corajoso que aqui será analisado, Natália Correia muito antes da Revolução dos Cravos já se posicionava de maneira independente contra qualquer tipo de comportamento ditatorial e fascista, sofrendo as ações de um governo repressor, tendo sido em 1966 condenada a três anos de prisão pela publicação de sua Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica e, em seguida, a responder processo como editora das Novas Cartas Portuguesas, além de outros de seus poemas censurados. Sobre essa postura, Manuel Alegre comenta:

Nos seus últimos tempos de vida, Natália telefonava-me muitas vezes a dizer: Manuel, este mundo mata. Talvez porque, como costumava dizer Herberto Helder, a poesia seja “uma clandestinidade na ditadura do mundo”. E talvez porque, mais do que noutras épocas, o mundo se tivesse transformado numa ditadura insuportável para quem trazia consigo aquela espécie de antenas mágicas que faziam de Natália um misto de sibila e feiticeira. Aquela que sabia que não se pode viver sem o sonho e

¹²¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/FCLAr - Araraquara-SP, Brasil). Bolsista FAPESP - Processo nº 2017/05990-0

que a poesia, mais do que um exercício verbal, é pão do espírito: “Ó subalimentados do sonho!// A poesia é para comer!” (ALEGRE, 2010, p.10)

Assim, Natália Correia aspirava pela poesia como dimensão da própria vida, na certeza de que por meio da literatura é que se criam espaços de denúncia, formas alternativas de desnaturalizar discursos opressores e questionar as relações de gênero e de poder. Do mesmo modo, é pela literatura que se busca não só a reformulação do discurso feminino antes silenciado, mas também de seu corpo, de sua sexualidade, de sua imagem turva e encolhida. Corpos que foram, por muito tempo, lidos como frágeis, desajustados, histéricos e profanos.

Pelo viés sempre subversivo, com a publicação de *A Madona* em 1968 Natália Correia apresenta uma personagem chamada Branca, mas que muito se distingue da clássica imagem da madona representada pela História da Arte e incrustada no imaginário coletivo, em que a mulher é vista como ser essencialmente maternal e sinônimo de pureza e ingenuidade. E é justamente nisso que reside o jogo sarcástico e crítico de Natália Correia, na medida em que a sua madona subverte todos os papeis morais maternos:

– Ter um filho?! – pensava eu – só se for do Espírito Santo!...Presumo que os meus germes de mulher me assinalavam uma maternidade mais transcendente e necessária do que aquela que brota dos filhos nascidos da carne como as crias paridas pelas vacas. (CORREIA, 1968, p.100).

Ora, se às mulheres está, socialmente, pré-concebida a condição maternal, na trama nataliana o fato de escolher não gerar um filho atesta sua projeção de liberdade, já que a personagem nega qualquer modelo que simbolize algum tipo de controle ou subordinação, como o casamento e a maternidade. Além disso, veremos neste romance a transgressão de diversas outras construções tradicionais direcionadas ao papel da mulher, principalmente quanto à liberdade passional e erótica. Mesmo tendo desejos românticos, ao contrário da situação matrimonial “estupidamente feliz” (CORREIA, 1968, p.41), a personagem não quer submeter-se à comandos masculinos e aspira o amor como liberdade corpórea, em que seus seios sejam livres, seus calcanhares possam vibrar para poder dançar e suas ancas sejam magnéticas para poder seduzir e amar vertiginosamente. Branca nega os modelos femininos estabelecidos em seu ambiente familiar e vai em busca do seu prazer, que é acima de tudo físico. Os caminhos da personagem pelos espaços são todos de emancipação feminina através do corpo:

Eu não vou ser assim- dizia-me, enquanto os seus olhos lambuzavam com uma insidiosa atenção meu rosto consternado – Eu não vou ficar como elas, amarelecida numa fotografia de piquenique, antepassada de mim mesma. Eu não vou ficar estupidamente feliz num retrato de casamento, um único momento de glória, ao lado de um homem que não conheço que nunca conhecerei mas que vai me fazer muitos filhos e mandar-me calar quando eu disser asneiras. Eu vou ter as ancas magnéticas, os seios livres, ofertados, os calcanhares vibráteis como cordas, transmitindo o chamamento da minha sede de ser amada e amar na vertigem de ser amada. (CORREIA, 1968, p.41)

Um dos primeiros contatos com o mundo de liberdade amorosa e sexual já se estabelece nos primeiros dias da vida de Branca em Paris, quando através de seu namorado Miguel começa a frequentar festas liberais na casa de amigos. É nesse momento, décadas de 1960 e 1970, pós Segunda Guerra Mundial que eclodem ideais pacifistas, surgem os movimentos da contracultura e de revolução sexual, colocando em xeque o amor romântico e heteronormativo que estão vinculadas à família nuclear burguesa. Assim, as descrições das cenas podem ser interpretadas ao olhar do que hoje pode ser considerado Poliamor, onde abre-se possibilidade de relação sexual e/ou emocional entre várias pessoas, totalmente independente da identidade/orientação sexual ou de outras normas socialmente impostas para a escolha de parceiros, subvertendo a monogamia e as formas conservadoras de se relacionar:

Foi quando eu percebi que uma mão de não sei de quem, talvez da turca Liliane, fazia correr fecho de éclair ao longo das minhas costas e uma ombreira do meu vestido descaía, deixando à vista à alça do soutien. Apressei-me a repor a ombreira no seu sítio. Mas devia haver uma conjura porque logo outra mão... se introduzira debaixo da minha saia e desprendia a meia do ligeiro.

Terrivelmente chocada, segredei a Miguel:

- Vamos embora senão acabam por despir-me.

Não podia acreditar que Miguel aceitasse com naturalidade que a nudez com que eu o presentear ficasse ali exposta aquelas retinas de vidro embaciado onde nem mesmo brilhava uma chama para glorificar o sacrifício do meu pudor.

- Achas então que isso não tem importância?

A sua voz tornou-se profunda.

- Sim, muita. Há dois mil anos que é muito importante. É por isso mesmo que é preciso que te dispas, desde que isso te assustas. [...] (CORREIA, 1968, p.51)

Com o passar do tempo, a sexualidade de Branca também é desconstruída e irá concluir que o homem desperta o desejo sexual na mulher, mas não a consegue satisfazer integralmente, concluindo, assim, que a liberdade está muito mais atrelada à plenitude feminina do que aos relacionamentos fechados, como sempre lhe foi pregado. É Natália uma das primeiras a abordar publicamente o tema da homossexualidade logo após o 25 de Abril em uma conferência no Centro Nacional de Cultura, onde irá declarar:

O ser humano caminha para a androginia, daí a quebra da natalidade, resultante de sua evolução, daí também o reconhecimento de novos tipos de família, fora dos estereotipados modelos homem-mulher, casamento-reprodução; novos tipos de família que não vão colidir com o modelo tradicional, pelo contrário, vão enriquecê-lo, pluralizá-lo (CORREIA apud DACOSTA, p.54, 2013)

Em *A Madona Branca*, após algumas experiências sexuais como as descritas anteriormente, viverá um affair com Elsa, em um de seus trânsitos pela Europa. É a partir de uma narrativa subjetivamente feminina que a relação homoafetiva entre as personagens se estabelece. E aqui chamo a atenção para o que se entende como Ginocrítica para Elaine Showalter (1994) e que se alinha com a subjetividade da escrita de Natália Correia, principalmente pelo que afirma serem os pilares da literatura feita por mulheres - processo que olha para os textos e suas relações com o corpo, com a linguagem, com a psique e com

a cultura da mulher. E essas relações estão não só presentes na construção da personagem e em suas relações, mas arrisco dizer que em todo projeto literário de Natália Correia (poesia, discursos políticos, programas televisivos que esteve à frente). Na cena a seguir também fica nítido o jogo narrativo de tempo e espaço da autora, quando sai da descrição minuciosa do encontro no bar em Copenhagem para as emoções homoeróticas que Elsa a faz sentir no quarto:

Volto-me para uma mulher ruiva. Ela ocupa o outro canto da mesa onde me sentei depois de verificar que era o único lugar vago. Há meia hora que os seus olhos cor de malva procuram na minha atitude uma brecha para força o contato. - Que quer dizer? - pergunto-lhe em inglês. - Ah! - responde, solícita. - Apaixona-te no Tokanten. - Encolhe os ombros e comenta com um sorriso irônico: Uma triste industrialização do romantismo. Noto então que está longe de ter a beleza que o seu colorido vislumbrado de esguelha me sugeria. A sua tez carece daquela saúde epidérmica das mulheres escandinavas cujos poros parecem abrir-se ao amor físico como a uma coisa natural. A cútis sardenta cola-se aos ossos salientes do rosto como a pele de uma pera que começa a esquelhar-se. Passa repetidamente a língua pelos lábios como a querer amenizar a sua seca.[...] - Eu transformo-me sempre naquilo que amo. E o que não amo, odeio - dir-me-á no quarto que também lhe serve de ateliê de escultura, enquanto guia minhas emoções para o divã que pare oferecer-lhe o termo de um esforço. Elsa- é o seu nome - fita-me como se escancarasse os olhos para a luz, dando-me a perceber quanto pode ser excessivo até o gozo místico da indignidade o amor de uma lésbica. (CORREIA, 1968, p.133)

Nesse sentido, *A Madona* constitui um romance que carrega uma imagem muito nítida: a do corpo da mulher que deseja ser livre. É um olhar transgressor em relação ao corpo feminino e às suas vinculações sociais, já que a protagonista se apresenta como uma personagem em trânsito físico e também de identidade em toda a trama romanesca. Há uma teimosia nata e uma inquietude corpórea que leva a personagem a uma viagem em si e por diferentes espaços em busca de um corpo que lhe caiba em suas multiplicidades, já que “os corpos tendem a indicar um mundo que está mais além dele mesmo, esse movimento que supera seus próprios limites, um movimento fronteiro em si mesmo, parece ser imprescindível para estabelecer os que os corpos “são”. (BUTLER, 2002, p.10, tradução minha)

Além dos caminhos percorridos por ela, compostos por experiências sexuais que vão sendo aos poucos desconstruídas e definindo a identidade Branca, os outros personagens do romance também representam o rompimento de paradigmas normativos, como é o caso dos personagens de Josephine e Anjo. A imagem dos anjos já aparecia anteriormente nos poemas de Natália Correia e, para ela, é como se a androginia fosse uma ‘particularidade do espírito poético’ (DRIVER, 2019). Em março de 1990, Natália Correia, ainda como deputada, fará um notável discurso na sessão parlamentar em que defenderá, entre diversas coisas, a extrema valorização da cultura de uma sociedade onde as mulheres exerçam as mesmas funções políticas que os homens e a existência de uma cultura de valores andróginos, no sentido de que não mais cabe a desvalorização de nenhum gênero sob outro.

Detectamos ainda nesse discurso um adiantado pensamento que pode, possivelmente, se alinhar aos estudos sobre a masculinidade, já que faz apelo aos homens para assumir o tom feminino que há neles e que rompem com uma virilidade caricata. Isso porque o sentido de androginia defendido por ela também consiste em acreditar que todos os seres carregam

em si detrimientos femininos e masculinos, e há de se dar vazão isso, já que a virilidade é enaltecida na sociedade e a feminilidade passou muito tempo como uma “ociosidade forçada”:

Não repudio a política. O que repudio é a política tal como ela se exerce. Por isso, penso que tem de nascer uma nova cultura para que dela brote uma nova política. Enfim, sim, aí estamos de acordo.

Apesar de pensar que a mulher tem uma palavra muito importante a dizer no Poder, sou pelo androginato social, não estou interessada na inversão de valores [...] E se unirmos o que há de feminino no homem... foi por isso que lancei uma exortação para que o homem assuma o que tem de feminino, porque isso é necessário. E quando falo de uma cultura nunca digo uma cultura feminina, mas digo a cultura do feminino, que é também a cultura do homem que, subjugado, enfim, por uma cultura nacionalista, teve de esmagar esses impulsos. (CORREIA, 1990 s/p)

Há ainda um livro de poemas chamado O Anjo do Ocidente à entrada do ferro e um de seus poemas “Creio nos Anjos que andam pelo mundo” foi publicado em Sonetos Românticos e é considerado um dos mais emblemáticos:

Creio nos anjos que andam pelo mundo,
Creio na deusa com olhos de diamantes,
Creio em amores lunares com piano ao fundo,
Creio nas lendas, nas fadas, nos atlantes;

Creio num engenho que falta mais fecundo
De harmonizar as partes dissonantes,
Creio que tudo é eterno num segundo,
Creio num céu futuro que houve dantes,

Creio nos deuses de um astral mais puro,
Na flor humilde que se encosta ao muro,
Creio na carne que enfeitiça o além,

Creio no incrível, nas coisas assombrosas,
Na ocupação do mundo pelas rosas,
Creio que o amor tem asas de ouro. Amém (CORREIA, 2013, p.335)

O eu-lírico é descrito no prefácio do livro como sendo “soberanamente libertador” (AMARAL apud CORREIA, 2013, p. 21) e claramente desconstrói a normatividade religiosa, (principalmente cristã por finalizar ironicamente com um Amém) quando crê em todas as coisas. É curioso notar que o personagem Anjo de A Madona é caracterizado como um ser voltado à espiritualidade e inclusive Branca o questiona “Pensaste alguma vez em ser padre?” (CORREIA, 1968, 58). Ele é descrito como tendo uma “coroa de encaracolados cabelos onde brilhava o ouro solar que rompe o couro cabeludo dos nórdicos como um insofrimento de sol por entre a bruma.” (CORREIA, 1968, 58). Durante a História há diversas fontes mitológicas e espirituais que relacionam a criação humana como andrógina, atrelando a androginia como uma qualidade dos deuses transmitida aos homens, como o próprio estado inicial andrógino de Adão que tem repercussão em toda a doutrina cristã. Talvez os anjos como seres andróginos sejam tão aceitos também por simbolizarem os “ajudantes” de Deus na Terra e pelo fato de se caracterizarem como seres sagrados e não poderem se enquadrar

ao mundo. Mas, mesmo assim, a enorme simpatia com que são vistos na sociedade não deixa de representar a quebra de regras dicotômicas. Os anjos são potenciais propagadores da ideia de não polarização e isso é trazido por Natália Correia. Branca apaixonou-se por Anjo, descrito por ela como “medusa cujas serpentes capilares pingavam sobre o rosto em madeixas encharcadas” (CORREIA, 1968 p.61).

Há ainda uma cena muito significativa no romance que é justamente quando

Miguel age de maneira extremamente homofóbica, criando uma cena para “desmascarar” e humilhar Anjo, forçando-o a beijá-lo. Anjo, apaixonado por Miguel, confessa ter prazer na humilhação que Miguel o faz sentir:

- Agora sim...- gritava-lhe Miguel num delírio ofegante. – Estás debaixo de mim. A posição para que nasceste. Ah, minha irresistível bichinha! Nunca me enganaste, Não é verdade que a desprezavas? [Branca] Que o seu nauseabundo cheiro de gado rachado te causava vômitos? Vômitos que engolias para res[pirares este meu cruel perfume de macho. Vamos minha pequena pole! Porque esperas? Beija-me! [...]. Bruscamente, a face contraída num esgar de guilhotinado, a esclerótica exposta num êxtase de místico, bêbado de uma lascívia que lhe rompia o dique da razão, o Anjo avançou a boca faminta de um contato que provocou um viscoso revolver de trevas. Era uma cena incrível.[...] O olhar de Miguel estava carregado do peso deste troféu. Ergue-se e foi como a arrancasse a grinalda dos cornos triunfais, desembaraçando-se de uma vitória repugnante. Com a palma da mão limpou nervosamente os beiços, esfregando-os repetidamente, como se quisesse raspar a nojenta crosta do beijo do Anjo. [...] - Oh, julgavas então?... - bradou Miguel cravando nele uns olhos que lançavam chamas. – Olha pra mim! Eu só gosto de mulheres, A homossexualidade é demasiadamente natural. Os bichos são homossexuais. Sou antinatural, compreendes? Gosto do mais difícil. Só as mulheres nos dão a sensação do inalcançável. [...] Aproximou-se do Anjo cuja expressão abúlica denunciava um cérebro amolecido e cuspiu-lhe na cara. O Anjo caiu pesadamente numa poltrona[...] – Sim debes cuspir-me. Isso não me ofende. É curioso [...] O teu desdém provoca-me um estranho prazer. Sim. É isso. Amo-te a ponto de gozar com o teu desprezo. Como é maravilhoso poder dizer-te isto! (CORREIA, 1968, p. 124-127)

Diferente deste tipo de humilhação, a relação entre Branca e Miguel pode ser interpretada como uma relação BDSM (Bondage e Disciplina, Dominação e Submissão, Sadismo e Masoquismo) pela existência da troca erótica de poder, que pode ou não envolver dor, submissão, tortura psicológica, mas que tanto Manuel quanto Branca satisfazem-se: um em ser submisso e a outra em torturar e dominar, além de usarem objetos para tal. Vale lembrar toda a narrativa se passa pelo diálogo do narrador onisciente com o cadáver de Manuel:

Enquanto te dilacerava a cara, sentindo nas unhas a volúpia de te rasgar a carne, ou mordida as mãos com que defendias o rosto da arremetida das minhas garras, tinha a consciência de que uma beleza feroz se acendia na minhas feições, siderando-te as fibras até que se te vergaram as pernas e o teu corpo se amarrotou aos meus pés, abalado por uma rajada de soluções. – Perdão, perdão...- imploravas num demente desejo de te humilhares – Sou um miserável, Oh, como pude ofender-te a ti que és uma rainha?! Sou um cão. Pior que isso. Sei que só sirvo para beijar o chão que tu pisas com esses teus pés de rainha. Dá-mos! Quero beijá-los. E as tuas mãos rastejam atrás dos meus pés que se afastavam delas como se um réptil os perseguisse. Viste-me acender calmamente um cigarro e a tranquilidade da minha atitude apazou-te. [...] – Estás então decidido a ser meu escravo? – disse, cortando o fluxo de loucas

palavras em que a tua razão se esvaía –Sim, sim...- corroboraste numa exaltação que te entontecia.

[...] Eu acabava de fazer uma descoberta que satisfazia o que quer que fosse que emprestava à minha alma a soturna beleza de uma flor carnívora. Torturar um homem! Reduzir a cinzas a sua força bruta! [...] Os dias que se seguiram demonstraram-me que a minha natureza era um saco sem fundo cada vez que nela metia a mão para tirar um instrumento de tortura. Noites e noites ouvia-te assobiar. Era o sinal combinado para eu te abrir o portão. Oh, como eu saboreava os transe do teu desespero até verificares que nessa noite o meu capricho te obstruía o caminho para a minha cama! [...] Com um sorriso idiota tu adquirias a posição canina e, nunca repulsiva inconsciência, percorrias o aposento, sentindo que a tua humilhação não era nada comparada ao prêmio que ela te reservava. (CORREIA, 1968, p.159-160)

Cenas de amor homoerótico e de sadomasoquismo ancoram as relações entre os personagens principais Anjo, Miguel, Manuel e Branca, ficando muito nítido a coragem de Natália Correia para que ocorra a desconstrução de tabus e de uma normatividade pré-estabelecida, principalmente quando envolvem as relações amorosas e sexuais. Parafraseando João Barrento (2016) a autora é responsável por promover uma “nova desordem” das formas e dos temas tanto dentro do cânone do romance português na década de 1960 (e Barrento chamará isso de uma outra revolução promovida pelas mulheres escritoras), tanto quanto rompe com as formas de manutenção de controle dos corpos, principalmente quando um texto como esse passa ileso pela censura salazarista.

Pudemos, de maneira muito breve, constatar que, apesar de nunca ter sido lida abertamente pela crítica canônica portuguesa como uma autora feminista, muito menos queer, através da postura política que sempre manteve - seja através de seus discursos, de suas poesias eróticas, seja através das construções de seus personagens que buscam por um corpo livre e mantém vivências sexuais liberais -

Natália Correia “queeriza” o cânone, desmantela as estruturas cerradas de um Portugal ditador, conservador e normativo. E talvez seja este o gesto mais poderoso da literatura e que se faz tão nítido em todo projeto político-literário da autora: a manutenção de um espaço de liberdade, mesmo que muitas vezes utópico, mas que não se perde no tempo, é constantemente relido e reinterpretado, sendo capaz de, ao mesmo tempo impetuosa e sutilmente, romper com censuras, transformar discursos retrógrados e libertar papéis alienantes enraizados em nossa cultura tão saturada pela normatividade e pelo conservadorismo cristão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Ana Luísa. Do centro e da margem: escrita do corpo em escritas de mulheres. In: Cadernos de literatura comparada 8/9. Porto: Granito, 2003.

BARRENTO, J. “A nova desordem narrativa; a escrita feminina”. In: _____. As chamas e as cinzas. Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000). Lisboa: Bertrand, 2016, p.57-87.

BEAUVOIR, Simone. O Segundo Sexo, v.I, II. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BUTLER, Judith. Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires: Paidós, 2002.

CORREIA, Natália. A Madona. Lisboa: editorial Notícias, 2000 (1ª Edição 1968).

_____. “Bissexualidade e Ruptura Romântica na Poesia Portuguesa” in Albuquerque, Afonso de, et al., Sexologia em Portugal II, Lisboa: Texto Editora, 1987, pp. 41-46.

_____. Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica. Lisboa: Antígona, 1999.

_____. Antologia poética. (Organização, seleção e prefácio de Fernando Pinto do Amaral). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2013.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade 1: A vontade de saber. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 4ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

_____. História da sexualidade 2: O uso dos prazeres. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. 1ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

INÁCIO, Emerson Cruz. “Literatura e Sexualidades: o que pode um corpo.” In: Revista Alere, v. 1, p. 6, 2011. Disponível em: <http://ppgel.com.br/Anexos/Edi%C3%A7%C3%B5es%20da%20Revista/Quarto%20N%C3%BAmero/Literatura%20e%20sexualidade%20-%20o%20que%20pode%20seu%20corpo.pdf>

REAL, Miguel. O romance português contemporâneo (1950-2010). Lisboa: Caminho, 2012.

SHOWALTER, Elaine. “A Crítica feminista no território selvagem.” In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

O TEMA DA HOMOSSEXUALIDADE NAS OBRAS DO ARTISTA PLÁSTICO BRASILEIRO HÉLIO OITICICA

Tatiane De Oliveira Elias¹²².

Neste texto, explorarei o tema da homossexualidade em fotografias e filmes, para contextualizar os filmes de Oiticica. A homossexualidade é um tema importante nos filmes e nas obras de arte de Oiticica. Por exemplo, em sua série Parangolés, ele faz alusões transsexuais. Para isso, é essencial, primeiro, estudar o movimento homossexual no Brasil e entender a concepção cinematográfica de Oiticica. Assim, é importante realizar este estudo sob o viés da teoria da homossexualidade, do desenvolvimento do movimento homossexual e sua disseminação, bem como enfatizar o interesse dos artistas e cineastas em relação à temática. Oiticica inspira-se no tema homossexualidade, que se faz presente em seus filmes, projeções de slides, fotografias, performances e roteiros.

O artista plástico se envolveu cada vez mais com a cena Queer. Ele viu vários filmes underground homossexuais, performances e outros eventos relacionados. No entanto, Oiticica focou não apenas nos filmes underground, mas também nos convencionais e experimentais. Ele avistou toda uma gama de produções cinematográficas e foi influenciado, também, por diretores do Cinema Marginal e do Cinema Novo, além de estrangeiros como Jean Genet a partir do filme *Un Chant d'Amour*, 1950 (Um canto de amor) e Charles Henri Ford partindo de *Johnny Minotaur* (1971). Este último foi anunciado como a mais importante obra-prima Queer de todos os tempos¹²³. Outrossim, Oiticica relata que participou da estreia do filme *Tricia's Wedding* (1971) com um grupo de drag queen chamado "The Cockettes" na Quinta Avenida¹²⁴ em Nova York.

Durante os anos de 1970 a 1978 o artista vive em Nova Iorque. Ele costumava visitar bares para homossexuais e conta que foi aí que descobriu a cena Queer, considerando-a culturalmente importante. Oiticica¹²⁵ foi fortemente inspirado pela estética homossexual em filmes gays em seus vários trabalhos da era de Nova York. Seus filmes são baseados no underground de Jack Smith e Andy Warhol, nas películas homossexuais com seu travestismo e na figura da drag queen, como, por exemplo, Mario Montez interpreta nos filmes de Warhol.

¹²² Universidade do Porto, Portugal

¹²³ Hélio Oiticica, "Carta para Daniel Más, 6 de maio de 1971, Nova York," in *CD Projeto Hélio Oiticica*, 1115.71-p4.jpg.

¹²⁴ Hélio Oiticica, "Carta para Ivan Cardoso, 9 de julho de 1971, Nova York," in *CD Projeto Hélio Oiticica*, 0964.71-p2.jpg.

¹²⁵ Hélio Oiticica, "Carta para Carlos Vergara, 18 de fevereiro de 1971, Nova York," in *CD Projeto Hélio Oiticica*, 1095.71-p3.jpg.

Por outro lado, os contatos com a cultura homossexual influenciaram seu filme *Agripina é Roma Manhattan* (1972, Figura 1 e 2), além dos scripts para o *Nitro Benzol & Black Linoleum* (1969) e *Boys & Men* (1970), dos filmes *Gay Pride* (1971), *Babylonests* (1972) e sua série de projeções *Neyrótica* (1973, Figura 3 e 4).

De acordo com o cineasta e crítico de cinema Yann Beauvais o tema da homossexualidade é tratado em algumas obras de Oiticica, que incluem, entre outras, o filme *Agripina é Roma Manhattan* e a sua série de projeções *Neyrótica*. Nestes trabalhos, o corpo é mais importante que a narrativa. O papel de Mário Montez como Drag Queen no filme *Agripina é Roma-Manhattan* é o exemplo mais importante¹²⁶. Segundo Yann Beauvais, a série de obras de Oiticica, *Parangolés*, é um trabalho unissex, já que qualquer pessoa, independentemente do sexo, pode usar as capas *Parangolés*. Por outro lado, os homens fotografados por Oiticica em sua série de slides *Neyrótica* mostraram claramente situações eróticas¹²⁷. Neste último trabalho, uma projeção de slides e as fotografias de Oiticica são usadas por jovens quase nus com insinuações sexuais. Dessa forma, segundo Yann Beauvais, Oiticica expressou que a sexualidade não faz parte do círculo oficial de arte, abrindo espaço para que estivesse presente em filmes, projeções de slides e performances.¹²⁸

As obras de Oiticica estão no contexto do underground, do movimento Queer e dos direitos civis, bem como do movimento de liberdade de expressão.

Partindo do que foi explanado, primeiro discorrerei sobre a teoria da homossexualidade, tratando deste tópico na história da filosofia, para depois realizar a análise da obra.

TEORIAS SOBRE A HOMOSSEXUALIDADE

Na filosofia, o tema da homossexualidade foi tratado desde cedo. Entre os homens, na Grécia antiga, não era incomum, na medida em que a prática fazia parte da relação entre mestres e discípulos, meninos e idosos. Platão usou os temas da luxúria e do amor homossexual para desenvolver sua teoria¹²⁹.

A homossexualidade foi permitida na Grécia antiga e na Roma antiga. Na Idade Média - sob as regras da igreja - era vista como algo que violava a natureza ou as leis de Deus. Com Tomás de Aquino, a masturbação e a homossexualidade eram classificadas como pecado no sentido de uma moralidade rígida, pois violariam as leis da natureza e as leis de Deus. A filosofia de Aquino só permitia o sexo entre homem e mulher no sentido de reprodução. No Renascimento, houve também perseguições a homossexuais.

No século XVIII, as leis de Napoleão discriminavam a homossexualidade. Esta também foi um crime na maioria dos outros países. No século XIX, as práticas homossexuais eram consideradas crimes na sociedade e consideradas como uma doença na medicina.

¹²⁶ Yann Beauvais, "Hélio", 2007, acesso 22/02/2019, http://www.yannbeauvais.fr/article_us.php3?id_article=369.

¹²⁷ Veja Yann Beauvais, "Hélio", 2007, acesso 22/02/2019, http://www.yannbeauvais.fr/article_us.php3?id_article=369

¹²⁸ Veja Yann Beauvais, "Hélio", 2007, acesso 22/02/2019, http://www.yannbeauvais.fr/article_us.php3?id_article=369

¹²⁹ Veja, K. J. Dover, *Greek Homosexuality* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1978), 12.

O filósofo francês Jean Paul Sartre descreveu em seu livro *Saint* (“Saint Genet, comediante e mártir”, 1952) sua teoria da homossexualidade. Nesta obra, Sartre discorre sobre a vida do escritor francês Jean Genet¹³⁰. Menciona o exemplo da homossexualidade de Genet, a fim de explicar sua própria teoria. Segundo Sartre, uma pessoa não nasce heterossexual nem homossexual, ele se torna um ou outro. A orientação sexual depende de coincidências na história e nas relações de uma pessoa. O pensador argumenta que a homossexualidade não é inata. Ele termina a página 78 da citada obra com o argumento de que os desejos homossexuais de Genet se remetem às suas primeiras experiências.¹³¹ Foi a passividade do escritor estudado que o levou à homossexualidade. Ele tinha dez anos quando foi pego roubando e foi submetido à repressão. Durante esse tempo, ele formou sua identidade pessoal¹³².

Michel Foucault também lida, em sua teoria, com o tema da homossexualidade e a análise do movimento homossexual. O filósofo francês examina a sexualidade, em primeiro lugar, em sua obra *Uma História da Loucura na Era da Razão* (1961) e aprofunda o tema em *História da Sexualidade* (1976). Nesta última, Foucault trata a história da homossexualidade, considerando que este conceito apareceu apenas no século XIX. Antes, os homossexuais eram referidos como pessoas que praticavam práticas sodomitas. Neste momento, eles surgem, primeiro, como um objeto positivo de conhecimento e como objeto de identidade sexual. Ele compara o homossexual com o sodomita. Sua principal tese é que não há essência de existência sexual, libido ou identidade sexual. A única libertação não é a liberação sexual, mas a paz entre todos os discursos existentes de sexualidade e identidade sexual. Foucault esperava que a homossexualidade desempenhasse um papel importante na identidade política e criasse novas formas de subjetividade sexual.

Segundo o teórico a dicotomia heterossexual/homossexual se torna uma dicotomia entre práticas sexuais permitidas e não autorizadas. Dessa forma, as práticas sexuais consideradas permitidas - por exemplo, práticas heterossexuais - tornam-se mais prevalentes em relação às práticas homossexuais consideradas ilícitas. Para Foucault, o sexo “biológico” é o resultado de um efeito discursivo. Portanto, a questão pode levar tanto a uma divisão dicotômica da sociedade quanto à adoção da heterossexualidade como orientação sexual normativa. Ele menciona o corpo sexual, questionando se o homem é dividido em dois polos distintos.

Foucault questiona, no primeiro capítulo de *Sexuality and Truth*, se a repressão sexual é apenas um fenômeno da era clássica. Segundo ele, a partir do século XVIII, havia um crescente puritanismo que condenava o sexo como fonte de prazer e permitia a sexualidade apenas para um casal monogâmico heterossexual, enquanto outros tipos de sexualidade estavam sujeitos à rígida repressão.

A teoria de Foucault explora a história da homossexualidade no Ocidente. Para isso, ele retorna primeiro à antiguidade, depois aos problemas sexuais na era do Império Romano. Retrata a sexualidade como algo moral, porque a religião cristã condenou a sexualidade com suas regras morais. Desde o século XVIII, com o crescimento da burguesia, ocorreu

¹³⁰ Bernard Elevitch, “Sartre & Genet,” *The Massachusetts Review*, Vol. 5, No. 2 (Winter, 1964), 408-413.

¹³¹ Elevitch, “Sartre & Genet,” 408-413.

¹³² Sartre, “homosexuality and choice”, 4 de fevereiro 2011, acesso 19/10/2018, <http://thoughcowardsflinch.com/2011/02/04/sartre-homosexuality-and-choice>

uma forte repressão sexual. Naquela época, o sexo era apenas reprodução, com o casal reprodutivo como exemplar. Outros tipos de sexualidade foram condenados. A sexualidade se tornou um tabu¹³³. A filosofia de Foucault, na medida em que ele escreve sobre a história da homossexualidade no Ocidente e, assim, fornece informações básicas, contribui grandemente para a compreensão da libertação homossexual no século XX.

A partir disso, precisa-se destacar a questão do movimento queer no Brasil para, assim, compreender a obra de Oiticica.

MOVIMENTO QUEER NO BRASIL

Tanto o Brasil quanto outros países da América Latina foram afetados pelo movimento de liberação sexual dos EUA. Segundo o antropólogo americano James Naylor Green, o movimento de libertação gay se desenvolveu nos anos 1970 em três países latino-americanos: México, Porto Rico e Argentina¹³⁴.

No Brasil, o movimento gay começou nos anos 1960 e se intensificou no final dos anos 1970¹³⁵. Nos anos 1960, as travestis eram vistas no país apenas durante o carnaval, em pubs gays e shows de drag. Homens imitaram a cantora brasileira Carmen Miranda durante o carnaval com trajes típicos. Em 1964, o compositor brasileiro Jorge Goulart publicou a música Olha a Cabeleira do Zezé para esta festa popular. A composição continha conotações sobre homossexualidade no carnaval.

De acordo com Fábio Ronaldo Da Silva e Rosilene Dias Montenegro, os homossexuais começaram a ganhar cada vez mais espaço nas grandes cidades. A migração em massa para as grandes cidades - principalmente nas décadas de 1950 e 1960 - ajudou a criar grupos com maior probabilidade de trazer questões homossexuais à opinião pública¹³⁶. Em 1963, o jornal gay Snob foi lançado no Rio de Janeiro. No Brasil, em 1967, foi fundada a Associação Brasileira de Imprensa Gay, que teve que interromper seu trabalho em 1969, depois de 99 edições, além do jornal Snob, por causa da repressão da ditadura. Segundo Da Silva e Montenegro, vários jornais gays foram impressos e distribuídos manualmente. Exemplos são os jornais O centro, Darling, Gay Society, Baby, Lê Sophistique e Entender, os quais contribuíram para o estabelecimento da imprensa gay no Brasil.¹³⁷

Em 1969, o número de drag queen no Brasil diminuiu drasticamente, seguindo a ideologia moral do presidente militar Emílio Garrastazu Médici (1969-1974). Em 1970, o número de travestis nas ruas do Rio, São Paulo e outras cidades aumentou.

¹³³ Vivian Ki Namaste, "The Politics of Inside/Out: Queer theory, Poststructuralism, and a Sociological Approach to Sexuality," in *Queer Theory/Sociology*, Steven Seidman (Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1996), 195.

¹³⁴ James Green, "The Gay and Lesbian Movement in Brazil," in *The Brazil Reader: History, Culture, Politics*, Robert M. Levine und John J. Crocitti (Durham: Duke University Press, 1999), 454.

¹³⁵ Veja Regina Facchini, *Sopa de Letrinhas? Movimento Homossexual e Produção de Identidades* (Rio de Janeiro: Garamond Ltda, 2005), 93.

¹³⁶ Fábio Ronaldo Da Silva e Rosilene Dias Montenegro, "Por uma História da Imprensa Homoerótica Brasileira," acesso 19/10/2018, http://www.anpuhpb.org/anaais_xiii_eeph/textos/ST%2010%20%20Rosilene%20Dias%20Montenegro%20TC.PDF.

¹³⁷ Fábio Ronaldo Da Silva e Rosilene Dias Montenegro, "Por uma História da Imprensa Homoerótica Brasileira," acesso 19/10/2018, http://www.anpuhpb.org/anaais_xiii_eeph/textos/ST%2010%20%20Rosilene%20Dias%20Montenegro%20TC.PDF.

O movimento homossexual no Brasil foi menos pronunciado por causa da ditadura do que em Nova York e São Francisco. No entanto, o tema da homossexualidade foi discutido, por exemplo, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil. Em 4 de julho de 1976, o primeiro congresso homossexual aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Trinta carros de polícia foram enviados para prender os participantes do sexo masculino no evento. Este exemplo pretende ilustrar a gravidade da repressão no Brasil na década de 1970.

Antes de esclarecer o contexto da homossexualidade nos filmes de Oiticica, abordarei a questão da homossexualidade nos filmes brasileiros. De acordo com Antonio do Nascimento¹³⁸, das décadas de 1920 a 1960, havia 125 filmes no Brasil lidando com a homossexualidade. No entanto, não há mais cópias de um grande número desses filmes. De 1970 a 1980, foram publicadas 127 películas que apresentavam referências homossexuais. Em uma década, uma boa quantidade de obras cinematográficas foi produzida sobre o tema da homossexualidade quanto nos 40 anos anteriores. Na época em que Oiticica estava no Brasil, havia apenas um pequeno número deles. Apenas na década de 1970, com o surgimento do cinema Marginal e da Pornochanchada, uma linha do Cinema Marginal, o número deste tipo de filmes aumentou drasticamente.

Nos anos 70, o tema Queer era tabu no Brasil; Oiticica, por seu lado, morava em Nova Iorque e estava mais livre em seu estilo de vida pessoal. Também em sua arte, onde trabalhou com temas Queer, ele teve mais liberdade. Segundo o estudioso do cinema Moreno do Nascimento, os filmes das Pornochanchadas, produzidos principalmente na década de 1970 e na década de 1980, formaram uma espécie de estereótipo ou padrão para a representação de homossexuais, resultante de uma simbiose entre o público e o cinema nacional. Nos filmes brasileiros, os gays são retratados como trapaceiros, ridicularizados ou humilhados ao extremo.¹³⁹

Os filmes e roteiros de Oiticica referem-se ao ambiente underground em torno de Jack Smith, Jackie Curtis, Andy Warhol ou Mario Montez, bem como da vanguarda underground americana dos anos 60 e 70 e do movimento cinematográfico brasileiro Cinema Marginal. Em Nova York, Oiticica escreveu para vários amigos sobre seus experimentos underground e estava muito animado com os filmes experimentais e a cultura da cidade. Ele assistiu e comentou os filmes mais importantes dos diretores de vanguarda americanos.

Em 1970, depois de passar um tempo na Inglaterra, França e Estados Unidos, Oiticica voltou ao Rio de Janeiro e escreveu suas primeiras ideias para o roteiro de Boys & Men. Como nos filmes underground, a homossexualidade desempenha um papel importante na arte de Hélio Oiticica.

Ele pretendia retratar o homoerotismo em seu primeiro plano para o filme Nitro Benzol & Black Linoleum; gravou suas primeiras ideias para o filme, com a participação do público e uma performance com dez homens que fazem cenas que sugerem masturbação. Ele sugere que o artista Antonio Manuel faça e documente uma performance de masturbação. Com

¹³⁸ Antonio Moreno do Nascimento, "A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro" (Mestrado, UNICAMP, Campinas, São Paulo, 1995), 1.

¹³⁹ Moreno do Nascimento, "A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro", 6.

esse interesse pela masturbação e homoerotismo na arte, Oiticica escreveu um novo plano de sequências para uma cena de seu novo filme *Boys & Men*, 1970.

O realizador dividiu o roteiro do filme *Boys & Men* em 8 partes. Cada parte tem apenas uma cena. A duração de todo o filme foi estimada em 40 minutos. No roteiro, é feita referência a filmes *Queer* e à pornografia. Todas as ações do filme devem ser improvisadas. De acordo com Oiticica, este filme é uma homenagem a Andy Warhol e James Joyce.

Na parte I, os atores devem ser dez garotos bonitos. O grupo deve agir de maneira homossexual, concentrando-se apenas em si mesmo, sem se voltar para o exterior. A câmera deveria se concentrar nas pernas nuas dos garotos parcialmente nus, em partes sem camisa ou completamente vestidos. Na parte II, uma pessoa deve ler um pedaço do romance *Ulisses* de James Joyce. Na III, Waly Salomão e Geraldo (cujo sobrenome não é mencionado), devem participar. A duração desse take é indefinida. Ambos os protagonistas devem ficar em uma cama grande, movendo-se para cima e para baixo debaixo das cobertas. A parte IV deveria ser uma improvisação de duas pessoas. A V filmada em uma casa no Rio de Janeiro com duração de 10 minutos. Aqui também deveria ser improvisado. Nando e Sidney, cujos nomes completos ou reais não foram mencionados, devem participar dessa improvisação. Nando deveria usar um maiô, Sidney um par de calças e mostrar o peito nu. Uma pessoa deve se certificar de que há tapetes no chão, itens sensoriais e algo para subir no palco. A parte VI deve ser filmada na mata. Sidney caminha pela mata e diz ter visto MME Duarte (Rogério Duarte). De repente, vestido como uma drag queen, ele aparece. Ele acaricia a cabeça de Sidney. A parte VII deveria ter como local de filmagem uma piscina. Sidney deveria andar nu. Esta cena deve consistir em tomadas de cinco minutos da mesma ação a partir de diferentes ângulos. A oitava e última versão do roteiro seria filmada no quintal de uma casa no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Geraldo e Nando desempenham os papéis principais. Geraldo está no sol. Sobre o papel de Nando não constam informações no roteiro. Oiticica não deixa dúvidas neste manuscrito de que o filme deveria ter um contexto *Queer*. Ele intensificou o uso do tema homossexual, por exemplo, focando em partes do corpo ou cenas de cama com Rogério Duarte vestido como uma drag queen.

Em seu trabalho cinematográfico, Oiticica mostra seu interesse no corpo masculino, na figura da drag queen, bem como no movimento homossexual. Quando Oiticica morou em Nova York, ele manteve a ideia de filmar seu projeto de cinema *Boys & Men*, e considerou que o filme estava muito mais próximo da estética de Jack Smith do que de Warhol.

Em 1971, Oiticica filmou em Nova York o filme *Gay Pride*. O filme enfoca claramente o mundo da homossexualidade em suas variedades. Esta película fragmentária refere-se a uma manifestação homossexual no Central Park em 27 de junho de 1971. A manifestação do Orgulho Gay (*Gay Pride*) foi dirigida contra a discriminação em relação aos homossexuais e se dedicou à luta pela igualdade de direitos para todos, celebrando as diferentes orientações sexuais. Um dia antes do início das filmagens, Oiticica escreveu a Waly Salomão para filmar a marcha homossexual de Christopher Street ao Central Park, passando pela 7th Avenue.

Nos anos 1960, a maior visibilidade dos homossexuais nas instituições sociais foi um dos desenvolvimentos mais significativos da cultura norte-americana, especialmente na cena urbana underground, nos cinemas, teatros e bares e nas ruas. Houve manifestações por mais direitos de gays e lésbicas.

Durante esse período, o número de termos com conotação homossexual aumentou. A sociedade começou a notar a existência da comunidade homossexual. Em Nova York, em 27 de junho de 1969, foi fundado o movimento da Frente de Libertação Gay. O movimento gay fazia parte da revolução sexual e tinha como principal argumento que a homossexualidade era natural e boa; usaram o slogan *Gay is Good*.

Da noite da sexta-feira, 27 de junho, a sábado, 28 de junho de 1969, um evento importante para o movimento gay ocorreu aproximadamente a partir das 1:20 da manhã: a polícia invadiu a boate *The Stonewall*, um bar gay em Nova York. Assim, os clientes, na sua maioria gays e drag queens, discordaram e protestaram contra esta violência policial. Eles jogaram vários itens na polícia. Os distúrbios continuaram na rua e duraram quatro dias. Este ato tornou-se o símbolo do movimento homossexual moderno. Após a revolta que ficou conhecida *Stonewall*, foi fundada a GLF (Frente de gays e lésbicas), que se tornou um modelo para outras organizações homossexuais. Em novembro de 1969, a Aliança dos Ativistas Gays foi fundada. Um ano após o incidente em *Stonewall* 2.000 homens e mulheres protestaram nas ruas em Nova York e em outras cidades. Foi a primeira vez que os homossexuais se chamavam a si mesmos de homossexuais. Eles introduziram a expressão “Coming out” para isso. Fizeram campanha pelo compromisso com a homossexualidade e comunicaram à família, colegas de trabalho; afirmaram que os homossexuais deviam sair e demonstrar sua escolha na rua. Para isso, usaram o slogan “Fora dos armários e nas ruas!” (“Out of the closets and into the streets!”¹⁴⁰, que se refere ao ato de aceitar a própria homossexualidade¹⁴¹. A cultura gay americana se expandiu e os homossexuais tiveram seu próprio ambiente, seus próprios pubs, discotecas e jornais.

No filme *Gay Pride* tem-se a impressão de que Oiticica documentou o movimento gay livre de Libertação Gay nos anos 70 em Nova York. Na primeira parte do filme, pode-se ver o início da manifestação com muitas pessoas usando cartazes. Oiticica filma vários grupos homossexuais. Um grupo está sentado na grama, um homem segurando vários balões amarelos e vermelhos na mão, representando partes das cores da bandeira gay, que consiste em vermelho, laranja, amarelo, verde, azul e roxo. Para o filme, Oiticica não usou um roteiro ou um plano exato, ele não estava preocupado com a linguagem porque era o documentário sobre uma manifestação homossexual.¹⁴² O realizador participou desta demonstração e mostrou em seu filme como ele percebia o movimento Queer.

Em 1973 Oiticica criou sua obra *Neyrótica*. O neologismo “Neyrótica” é composto das palavras “Nova York” e “erotismo”. De abril a maio de 1973, fez uma série de fotos de homens em seu loft na Segunda Avenida em Nova York. Seus modelos eram amigos ou funcionários. A sequência de cenas de *Neyrótica* consiste em vários slides com conotações homoeróticas - homens nus ou quase nus com expressão erótica. Essas fotos deveriam ser apresentadas em uma projeção de slides. Ele chamou esse experimento de anti-audiovisual porque não gostou do nome audiovisual.

¹⁴⁰ Andreas Heilmann, *Mann sein! Stark sein! Schwul sein? Das Coming-out und das “Bild von Mann”* (Hamburg: Männerschwarm, 2002), 46.

¹⁴¹ Op. Citada. Andreas Heilmann, *Mann sein! Stark sein! Schwul sein? Das Coming-out und das “Bild von Mann”* (Hamburg: Männerschwarm, 2002), 46.

¹⁴² Hélio Oiticica, Carta para Rogério Duarte, 13 de agosto de 1971, in *CD Projeto Hélio Oiticica*, .71-p1.jpg.

Segundo as orientações de Oitica, a projeção de slides Neyrótica deveria ser projetada em uma tela por 45 minutos, com a última projeção em branco. A sobreposição deveria começar com faixas de fita. Os slides tinham durações diferentes, por exemplo, um leva meio minuto, os próximos dez segundos e o próximo um minuto. A duração foi anotada por Oitica no papel. Não houve problema de sincronização, terminou o último slide, também as faixas de fita foram interrompidas. Após o final da projeção, o público deveria ficar no escuro por três minutos, havia apenas a luz do projetor na parede branca. No geral, a projeção incluindo os três minutos de escuridão deveria levar 45 minutos.

Oitica não usa a estética platônica em suas fotografias, mas retrata homens jovens normais, nem fracos nem excessivamente musculosos. Essas fotos caracterizam sua estética masculina e sua preferência pela juventude. Na obra Neyrótica ele retrata homens quase nus com insinuações sexuais.

Oitica criou 250 slides de jovens a quem chamou de “Golden Kids of Babylonests”. Em seu trabalho, Neyrótica, ele usou apenas 80 slides. Trabalhou em fotografia em vários ângulos, bem como em grandes, estreitas e configurações quase fechadas.

A obra Agripina é Roma Manhattan foi filmada nos anos 1971/72. Oitica foi um artista que se inspirou bastante na cidade de Nova York por seus filmes, particularmente pelo bairro de Manhattan, a geografia, a paisagem e a arquitetura da cidade. Decidiu filmar Agripina é Roma-Manhattan no centro de Nova York, se baseando no livro de poemas de Sousândrade O Guesa Errante, especialmente no poema Inferno de Wall Street, cuja história ocorre na rua Wall Street.

Sousândrade escreveu o livro de poesia O Guesa Errante de 1852 a 1878, o qual contém 13 canções e 176 longas estrofes. Ele trabalhou com variações de figuras românticas e índios brasileiros e criou um estilo épico fragmentário. As músicas foram escritas em anos e lugares diferentes, como Brasil, Europa e Nova York. A história do menino Guesa é contada pela tribo de índios Musycan da Colômbia. Guesa foi estigmatizado como vítima desde a infância. Ele cresceu com a família até os dez anos de idade, mas aos quinze anos deveria, segundo uma lenda colombiana, ser sacrificado ao deus sol Bochica. Sua jornada vai dos Andes à floresta amazônica, da Venezuela à Europa, da África ao Maranhão e chega a Wall Street, em Nova York. Ele seria sacrificado após sua peregrinação, mas foi morto pelo “urso” simbólico de Wall Street.

O filme explora Wall Street, o centro financeiro de Nova York, e um lugar de empreendimento especulativo, como descreve Oitica. Além disso, afirma que o filme mostra certa proximidade com os de Jack Smith, mas que tomou um novo caminho para torná-los diferentes. Os filmes que Oitica criou em Nova York revelam seu próprio estilo e estética, inspirados na metrópole de Nova York e em sua cultura underground.

Oitica não está interessado na linearidade do filme, ele não tem intenção de informar o espectador. Não há sequência linear sobre o enredo dos personagens. No caso de Cristiny Nazareth, isso é mais ou menos aparente na cena, na qual ela nervosamente caminha para frente e para trás, em outros casos, por exemplo, durante o jogo de dados entre Mário Montez e Antonio Manuel.

O artista descreveu em seu manuscrito cinco episódios do filme. Narrou a Carlos Vergara as cenas do segundo episódio do filme, Oráculo, inspirado em Sousândrade e no qual Antonio Dias e Mário Montez jogam cubos em Wall Street.

Nas palavras de Oiticica:

20 episódio sousandrino de AGRIPINA É ROMA-

MANHATTAN: O-Oráculo: MÁRIO MONTEZ e ANTONIO DIAS jogam dados no jogo de dados divinatório jogo na praça d'onde se avistam torres edifícios magritteanos em céus rarenuablados indiferença ensolarada da praça e o foco sagrado não sagrado do jogo de dados: altar varado pela circunstância do momento pés firmados mãos precisas no jogo-chance de combinações imprevistas do acaso dessacralizado: tudo o q me poderia referir ao solene é posto em cheque pela coloquialidade da circunstância e o episódio se coloca em relação à solenidade austero-vulgar de WALL ST. nessa mesma premissa: como q paródia circunstancial do permanente estado de superespeculação wallstreetiano. 143

Nesta cena do filme vemos Mário Montez travestido de Drag Queen jogando dados com o artista plástico Antonio Dias na calçada da Quinta Avenida, entre a 24th Street e a Broadway Street, em Manhattan. Oiticica filma pedestres, motoristas, carros, caminhões, ônibus, bicicletas, táxis e a entrada do metrô, retratando o transporte em uma cidade grande e descreve a apresentação como: “[...] eu quis fazer a cena como q despida mas ao mesmo tempo vestida de solenidade [...] O q há de solene é a centralização no largo, sob o sol (fazia sol e 100 fahrenheit.) num dia vazio de domingo, como se aquele encontro-jogo de dados fora o casual desejado”.¹⁴⁴

É importante mostrar o interesse de Oiticica na metrópole de Nova York e na cultura marginalizada desta cidade. O tema da cidade desempenha um papel importante em seu filme. O sociólogo Georg Simmel descreve a cidade como um lugar onde a criação artística e intelectual ocorre. Em frente à cidade, o indivíduo é impotente. A metrópole cria condições para novas formas de vida, como a homossexualidade, o feminismo ou o anti-racismo. Segundo Georg Simmel, a cidade grande é sempre o lugar da economia financeira, promove uma atmosfera de impessoalidade e instiga o surgimento de estruturas de individualização. Nele o dinheiro desempenha um papel central, cria as condições de vida na cidade, e tem um efeito psicológico, pois causa a demarcação de outras pessoas.¹⁴⁵

Oiticica foi fortemente inspirado, em seus vários filmes e fotografias em Nova York, pela cultura homossexual e representações da homossexualidade. Em 1969, pouco depois de sua estada nos Estados Unidos, ele trabalhou pela primeira vez com retratos homossexuais em uma apresentação em Londres. Veio para Nova York no começo da Libertação Gay, que aconteceu mais tarde no Brasil. Durante esse tempo, criou filmes e fotografias com conotações homoeróticas e experimentou o processo de liberalização sexual e homossexual, o que provavelmente influenciou a estética de seus filmes. Oiticica, que era gay, conhecia o ambiente underground em Nova York. Esses contatos influenciaram seus filmes *Agripina é RomaManhattan*, *Gay Pride*, *Babylonests* e sua projeção *Neyrótica*.

¹⁴³ Hélio Oiticica, “Carta para Carlos Vergara, 23 de julho de 1972, Nova York”, acesso 25/02/2019.

¹⁴⁴ Hélio Oiticica, “Carta para Haroldo de Campos, 10 de julho de 1972, Nova York”, in *CD Projeto Hélio Oiticica*, 1282.72-p2.jpg

¹⁴⁵ Georg Simmel, *Die Grosstädte und das Geistesleben*, ex: *Die Großstadt*, Orgs. Th. Petermann (Dresden: Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden, 1903), Volume 9, 185-206.

Em suma, o estudo da homossexualidade na história do cinema é importante para a contextualização dos filmes de Oiticica em Nova York. Também é possível entender como ele foi inspirado por filmes homossexuais e underground na América.

Sabemos que Oiticica já viu filmes de diretores como Alfred Hitchcock, Billy Wilder, Jonas Mekas, Jack Smith, Jean Genet ou Andy Warhol, além de muitos filmes pornô e gays. Os filmes de Oiticica não estavam preocupados em fazer referências sutis à homossexualidade, como era comum nas comédias de Hollywood. Seus filmes não mostram cenas exageradas de sexo ou orgia. Em vez disso, em seus filmes e roteiros, uma representação da homossexualidade, livre de dogma e categorização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Beauvais, Yann. Hélio. 2007. http://www.yannbeauvais.fr/article_us.php3?id_article=369 (Acesso em 22/02/2019).

Da Silva, Fábio Ronaldo, und Rosilene Dias Montenegro. „Por uma História da Imprensa Homoerótica Brasileira.“ http://www.anpuhpb.org/anais_xiii_eeph/textos/ST%2010%20-%20Rosilene%20Dias%20Montenegro%20TC.PDF (Acesso em 19/10/2018).

Dover, K. J. Greek Homosexuality. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1978.

Elevitch, Bernard., Sartre & Genet.“ The Massachusetts Review 5, Nr. 2 (Winter 1964): 408-413.

Facchini, Regina. Sopa de Letrinhas? Movimento Homossexual e Produção de Identidades. Rio de Janeiro: Garamond Ltda, 2005.

Green, James. Além do Carnaval, a Homossexualidade Masculina no Brasil do Século XX. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

—. „The Gay and Lesbian Movement in Brazil.“ In The Brazil Reader: History, Culture, Politics, von Robert M. Levine und John J. Crocitti, 454-461. Durham: Duke University Press, 1999.

Heilmann, Andreas. Mann sein! Stark sein! Schwul sein?: das Coming-out und das “Bild von Mann”. Hamburg: Mönnerschwarm, 2002.

Moreno do Nascimento, Antonio. A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro. Master, Campinas: UNICAMP, 1995.

Namaste, Vivian Ki. “The Politics of Inside/Out: Queer theory, Poststructuralism, and a Sociological Approach to Sexuality,” in Queer Theory/Sociology, Steven Seidman. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1996.

Oiticica, Hélio. CD Projeto Hélio Oiticica. Material não publicado. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica.

Sartre, Homosexuality and Choice. 4 de Fevereiro 2011. <http://thoughcowardsflinch.com/2011/02/04/sartre-homosexuality-and-choice/> (Acesso em 19/10/2018).

Simmel, Georg. Die Grosstädte und das Geistesleben. Bd. 9, in Die Großstadt.

Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellungs, Herausgeber: Theodor Petermann, 185-206. Dresden: Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden, 1903.

Imagens:

Oiticica, Hélio. Filmstill do quinto Episódio do Filme Agripina é Roma-Manhattan. 1972. In CD Projeto Hélio Oiticica, 2261.72p1.jpg.

Figura 1 Figura 2

Oiticica, Hélio. Filmstill Agripina é Roma-Manhattan. 1972. In CD Projeto Hélio Oiticica, 2105.72-p4.jpg.

Figura 3 Figura 4

Oiticica, Hélio. Neyrótica. 1973. Hélio Oiticica, Quasi- Oiticica, Hélio. Neyrótica. 1973. In CD Projeto Hélio Oiticica, Cinemas, Hrsg. Basualdo, Carlos (Catálogo de uma exibição 2384.98-p18.jpg.

no Kölner Kunstverein, New Museum of Contemporary Art, Wexner Center for the Arts, 2002), Nova York: Hatje Cantz Publishers.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Mário César Lugarinho

Doutor em Letras (Puc-Rio, 1997), Livre-docente (USP, 2012), é Professor Associado da Universidade de São Paulo na área de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e bolsista de produtividade do CNPQ. É investigador do Centro de Estudos Comparatistas, da Universidade de Lisboa, e do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Universidade do Porto. É editor da revista Via Atlântica (USP).

Emerson Inácio

Doutor em Letras Vernáculas (UFRJ, 2006), Livre-docente (USP, 2015), é Professor Associado da Universidade de São Paulo na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e bolsista de produtividade do CNPQ; investigador associado do Instituto Superior de Economia e Gestão, da Universidade de Lisboa, e do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Universidade do Porto.

Cláudia Maria Ceneviva Nigro

Doutora em Letras (UNESP, 1999), Livre-docente (UNESP, 2010), é Professora Associada da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, campus de São José do Rio Preto, na área de Literaturas de Língua Inglesa. Atua no Programa de Pós-Graduação em Letras desde 2004.

Helder Thiago Maia

Doutor em Literatura Comparada (UFF, 2018), realiza estágio de pós-doutoramento, com bolsa da FAPESP no. 2018/19521-4, no Programa de Pós-graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. É pesquisador do NuCuS, da Universidade Federal da Bahia, e pesquisador associado da Red LIESS, da Espanha. É editor da revista Periódicus (UFBA).

Edson Salviano Nery Pereira

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Mestre em Letras (USP, 2018). Bolsista CAPES. É editor da Revista Crioula (USP).